Design
Arts
Médias

L’émergence de nouveaux modèles et matrices au Bauhaus : une réponse à une société en crise

Andrea Urlberger

2025-11-25

Andrea Urlberger est professeure à l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse, membre du laboratoire LRA. Docteure en sciences de l'art, HDR, elle interroge les images, leurs articulations, souvent ambivalentes, à l'espace, aux technologies et à la question de la représentation.

Résumé

Cet article s'intéresse à l'école Bauhaus (1919-1933), à partir de son histoire, ses spécificités, mais aussi ses nombreux conflits aussi bien internes qu'externes auxquels elle a été confrontée tout au long de son existence. Qu'ils soient politiques, économiques ou idéologiques, qu'ils concernent des modèles pédagogiques, la diffusion ainsi que la réception du Bauhaus après sa fermeture, ces crises montrent que le Bauhaus est loin d'une simple machine à produire des bâtiments et des objets fonctionnels.

Mots-clés

Bauhaus, controverses, enseignement, Walter Gropius, Hannes Meyer

Abstract

This article investigates the Bauhaus school (1919-1933), tracing its historical development and defining characteristics while examining the numerous internal and external conflicts that marked its trajectory. Whether political, economic, ideological, or pedagogical in nature, as well as those concerning the dissemination and reception of the Bauhaus after its closure, these crises demonstrate that the institution cannot be reduced to a mere apparatus for producing functional buildings and objects.

Keywords

Bauhaus, crises, teaching, Walter Gropius, Hannes Meyer

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

Introduction

Un mystère reste souvent attaché aux œuvres iconiques de la modernité. À la fois simples et efficaces, leurs conceptions semblent à la portée de tous. Pourtant, ces moments d'effervescence créatifs restent rares et posent sans cesse la question comment fonctionnent-ils ? Si, dans ce contexte l'importance de modèles n'est pas contestée, les avis se divisent sur leur nature. S'agit-il de processus sensibles et autonomes, ou bien, d'une « pensée "matérialiste" développée par des philosophes comme Karl Marx ou Walter Benjamin, pour qui il importe d'examiner les médiations permettant à l'art (et par extension au design) d'exister[1] ». Autrement dit, les matrices, générant la création d'objets ou de bâtiments, s'appuient-elles essentiellement sur des logiques internes aux disciplines, ou bien sont-elles influencées par le contexte social comme des controverses au sein d'un groupe de concepteurs ou d'un mouvement, le parti politique au pouvoir et le prix du pain ?

Cet article s'intéresse à un des hauts lieux de la modernité, le Bauhaus (1919-1933), afin de comprendre l'articulation entre l'émergence de modèles et la situation sociale.

Fondée en 1919 à Weimar en Allemagne, fermé en 1933 à Berlin, quelques mois seulement après l'arrivée de Hitler au pouvoir, cette école de design et d'architecture (*Gestaltung* en allemand) a produit de nombreux modèles orientant la modernité[2]. Célèbre en raison de ses professeurs comme Walter Gropius (1883-1969), premier directeur et fondateur, Mies van der Rohe (1886-1969), troisième directeur, Vassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) et Josef Albers (1888-1976), ses élèves Marcel Breuer (1902-1981) ou Anni Albers (1899-1994), certaines de leurs productions en design et en architecture sont si connues que le Bauhaus est désormais largement patrimonialisé[3]. Deux de ses trois sites d'enseignement ont été préservés. Le Bauhaus à Weimar (1919 à 1925) propose encore aujourd'hui un enseignement en architecture et en design. L'école du Bauhaus à Dessau (1925-1932), conçue et construite il y a cent ans[4] par ses enseignants et ses élèves, est un lieu ouvert au public et dédié à la recherche[5]. Il est également intéressant de constater que les festivités en 2019 célébrant les 100 ans de sa fondation ont eu un écho très important. On voit ainsi que l'impact des quatorze années de son existence reste profond[6].

Avant d'aborder l'émergence de quelques modèles du Bauhaus et leur articulation à la société, il convient de rappeler rapidement son histoire[7]. Les débuts se déroulent à Weimar dans le Land Thuringe. À la fin de la Première Guerre mondiale, Walter Gropius est nommé directeur de la *Kunstgewerbeschule* (l'école professionnelle des arts appliqués) à Weimar, qu'il fusionne avec l'académie des Beaux-Arts pour créer le Bauhaus. En 1925, le Bauhaus est obligé de quitter le land Thuringe et la ville de Weimar, car le parlement régional, de plus en plus influencé par l'extrême droite, vote contre ses subventions. Le Bauhaus construit alors une nouvelle école, une résidence pour étudiants et des villas pour une partie des enseignants (*Meisterhäuser*) dans la ville industrielle de Dessau dans le land Saxe-Anhalt. Quelques années après, le même scénario se reproduit, sous la pression de l'extrême droite, le Bauhaus est contraint de quitter ses locaux à Dessau et part, en 1932, sous la direction de l'architecte Mies van der Rohe, à Berlin. Ici l'école fonctionne à peine une année, elle décide, suite à l'arrivée de Hitler au pouvoir en janvier 1933, son autodissolution.

La large diffusion de certains de leurs prototypes en design ou en architecture auprès du grand public donne une vision parfois lisse et apolitique, limitant cette école à un style, simple et efficace. Celui-ci est facilement reproductible par la fabrication d'objets en masse, promu par des enseignes comme IKEA, mais également en architecture où le « style » Bauhaus est fréquemment un argument de vente[8] pour des lotissements de maisons individuelles ou jumeaux, faisant une lointaine référence aux *Meisterhäuser* à Dessau[9]. Aujourd'hui, le Bauhaus s'est transformé en un « produit » largement plébiscité, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le nom n'est pas protégé[10] et bien qu'il s'agisse d'un néologisme qui découle, entre autres, de Bauhütte[11], il est très

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

efficace dans le contexte de la langue allemande, il est alors utilisé sans restriction. La diffusion du Bauhaus, jusqu'à une déformation parfois complète de ses propos, notamment à travers la consommation de masse, est également le résultat d'une situation politique spécifique, poussant, même avant 1933, une partie de ses membres à l'exil, en particulier vers les États-Unis. Ils ont alors pu faire la promotion de leur travail, à une échelle bien plus large qu'en Allemagne. Et *in fine*, le récit qui entoure ses productions, spécifiquement industrielles, comme l'explique Tim Benton[12] à propos des meubles en métal s'avère également extrêmement efficace.

Mais surtout, dans quelles conditions l'école du Bauhaus a-t-elle produit des modèles pérennes, dont nous interrogeons ici les mécanismes. A-t-elle pu, en dépit, ou en raison des crises politiques, économiques et sociales qui ont égrené la République de Weimar, proposer des modèles si durables ? Puis, le « produit Bauhaus »[13] actuel, l'image du progrès, de l'efficacité formelle, de la modernité et de la clarté, reflète-t-il réellement l'esprit du Bauhaus et ses modèles des années vingt ?

Cela soulève la question, comment définir la notion de modèle ? Dans sa publication *Bauhaus a conceptual model*, Annemarie Jaeggi l'explique à la fois comme « comme un idéal, un prototype, un modèle, un exemple et une image, une mesure et une norme, une ligne directrice et un objet de référence », mais également comme « une concrétisation des circonstances, des relations et des structures (qu'elles soient verbales ou visuelles), les rendant ainsi compréhensibles. À la base de tout modèle se trouve la capacité à fonctionner de manière régulière et à fournir des définitions[14] ». C'est notamment le second aspect de cette définition du terme « modèle » qui irrigue cet article. En d'autres termes, cet article ne s'intéresse pas aux modèles spécifiques qui ont été créés au Bauhaus, mais au contexte de leurs élaborations.

1. L'artisanat, la conception par une pratique maitrisée

Le manifeste du Bauhaus, son acte de fondation, rédigé par Walter Gropius en 1919[15], préconise un travail collectif affirmé, sans séparation, sans confrontation dont le seul objectif est la construction (*der Bau*). Mais ce texte va plus loin, il défend une collaboration non seulement entre architectes, peintres et sculpteurs, mais intègre l'artisanat, affirmant qu'il n'y a pas de différence entre l'artiste et l'artisan. Si l'équipe est alors pluri- et transdisciplinaire, les artistes, nommés les maitres des formes, occupent pourtant, dès la fondation de l'école, une plus grande importance. Ils sont mieux payés et membres du *Meisterrat*, c'est-à-dire l'instance de gestion de l'école, détenant ainsi plus de pouvoir que d'autres enseignants. Ils ont alors pu orienter le premier tournant, de l'artisanat vers l'industrie, comme nous le verrons ci-dessous. Parmi les premiers enseignants employés, on peut citer les artistes Lionel Feininger (1871-1956), Gerhard Marcks (1889-1981) et surtout Johannes Itten (1888-1967), un ancien instituteur, venant d'une école d'art à Vienne. En 1922 sont embauchés Georg Muche (1895-1987), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee, Lothar Schreyer (1886-1966), Vassily Kandinsky et en 1923 Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946). Et pourtant, il ne s'agit pas d'enseigner un art libre (*Freie Kunst*) au Bauhaus, du moins jusqu'en 1928, mais un art socialement orienté dont le but est la *Gestaltung,* qu'on pourrait traduire par le terme design. La place centrale de l'artisanat développe alors un lien étroit entre conception et réalisation.

Ainsi, on peut comprendre que Gropius cherche l'abolition des hiérarchies entre le savoir et le faire-savoir. Cette optique, indéniablement politique, marque dès lors cette première phase du Bauhaus.

Les élèves apprennent des techniques spécifiques de divers métiers liés à des matériaux comme le bois, le métal, le tissu, suivant la formation traditionnelle des artisans. En ce qui concerne les méthodes pédagogiques, la pratique est centrale, elle modélise la pédagogie (voir ci-dessous) et en conséquence les productions. Plus généralement, un modèle de conception passe par la pratique, la maitrise de compétences techniques, la maitrise de la matière, la réalisation complète des objets et des constructions, de l'ébauche à sa livraison. En témoigne, dès 1920, la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

construction du *Haus Sommerfeld*, une maison à Berlin, aujourd'hui disparue. Tous les ateliers de l'école participent à sa conception et à sa construction. On peut également citer le *Haus am Horn,* à Weimar, en 1923. Quand bien même les pédagogies sont très différentes entre les ateliers, les maitres et les différentes périodes, tous appliquent l'apprentissage par la pratique. Cette posture restera importante jusqu'à la fermeture en 1933, même si le dernier directeur, Mies van der Rohe place, de 1930 à 1933, non seulement les enseignements du projet d'architecture au centre, mais commence à se détourner également de la pratique, demandant aux élèves des projections fictives.

À côté de l'omniprésente pratique, un autre modèle de conception consiste à proposer une approche globale de l'architecture. Le but est d'aborder l'espace construit dans sa totalité, partant des intérieurs, « L'architecture moderne a été conçue à partir de ses intérieurs[16] » pour se diriger ensuite vers une plus grande échelle, architecturale surtout, afin de relier la totalité, le gros œuvre, le second œuvre, la décoration, les objets d'usages et d'aménagement. Proposer une nouvelle façon d'habiter l'espace signifie ainsi de créer une architecture reliée aux corps qui rappellent des œuvres totales, des *Gesamtkunstwerke.*

2. Vers l'industrie – entre des expérimentations et la fabrication de prototypes

Toutefois la place centrale de l'artisanat, et l'importance du savoir-faire ainsi que la compétence manuelle des élèves s'estompent petit à petit, transformant les modèles pédagogiques jusqu'alors dominants. Trop cher, l'artisanat est considéré à partir de 1923 comme un modèle erroné, faisant dériver la production vers le luxe. À partir de 1925, lors du déménagement à Dessau, l'école se tourne alors, du moins dans ses objectifs, vers l'industrie et une production par prototypes qui ne sont pourtant pas toujours ni adaptés ni adoptés à l'industrie des années 20. De nouveaux modèles de conception sont mis en place, même si certains restent identiques, comme l'apprentissage par la pratique ou bien la conception globale. À ce moment-là, le Bauhaus devient une *Hochschule für Gestaltung*, « une école supérieure » de l'enseignement secondaire où une partie des bâtiments et objets iconiques du Bauhaus seront conçus comme l'architecture ou bien les chaises cantilévers. Les artisans partent, mais les artistes restent, pour la plupart, jusqu'au déménagement à Berlin en 1932, voire 1933.

En s'appuyant sur un article écrit par Walter Gropius[17] au moment du passage entre l'artisanat et l'industrie, autour de 1923, le philosophe français Pierre-Damien Huyghe dissèque les articulations entre technique, forme et économie qui s'y déploient. Lors de ce changement de paradigme vers l'industrie, il s'interroge si, à ce moment-là, Gropius vise la conception de produits facilement acceptables par l'industrie et forcément reliés à la notion de profit ou bien s'il conserve des modèles de conception davantage instables, c'est-à-dire des propositions, des expérimentations, plus liées à une posture de recherche ? Même si, en 1923, le Bauhaus n'est qu'au début de son tournant et reste encore très attaché à l'artisanat, l'industrie commence à les intéresser. Or, cette orientation vers l'industrie signifie d'emblée aussi une prise en compte de l'économie qui est « un lieu, surement, où la technicité la plus récente est mise en œuvre, et en fait le plus souvent assignée à un emploi[18] ». Comment fonctionne alors cette entrée plus massive de l'économie dans la pédagogie du Bauhaus ? Ce sont les notions « d'atelier » et de « laboratoire », utilisés dans l'article de Walter Gropius, qui permet à Huyghe de comprendre ce passage entre les deux orientations, l'artisanat et l'industrie, expliquant leurs rapports comme une sorte d'unité ou mieux, d'union. Contrairement à l'annonce du manifeste en 1919, il ne s'agit plus de relier l'artisanat et l'art, mais de créer une connexion entre la notion de laboratoire qui représente la capacité manuelle à développer des modèles, et l'atelier qui relie une force technique dont l'industrie reste maître.

Le passage vers une approche par prototype[19] destiné à l'industrie au détriment de l'artisanat, ne signifie ainsi pas l'élimination de toute implication manuelle des élèves qui demeure présente au

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

Bauhaus, notamment dans la partie constructive. Il faut dire que, contrairement à toutes formations actuelles en architecture, le Bauhaus ne propose, jusqu'à 1930, aucun atelier de projet théorique autour de conceptions architecturales fictives. La pratique reste centrale jusqu'au départ du second directeur, Hannes Meyer. En témoignent, entre autres, les nombreux bâtiments à Dessau, ils ont été construits sous la direction de Gropius, avec l'aide des enseignants et des élèves tous impliqués sur les chantiers. Ensuite, ce modèle d'apprentissage par la pratique s'étend sous la direction de Hannes Meyer, celui-ci développe le *principe coop*[20], qui signifie une conception collective pour de larges couches de la population[21]. Au Bauhaus, Meyer adopte ce principe à la pédagogie et le désigne par un autre terme, les « brigades verticales[22] ». Ainsi, certains élèves sont impliqués collectivement dans la conception, mais aussi la construction de Dessau Törten, notamment les Laubganghäuser (maisons à cursives)[23].

En 1930, un autre tournant, déjà mentionné et moins connu s'instaure, « Sous Mies, ce n'était plus le projet de construction concret qui était au centre des préoccupations, mais plutôt l'attribution de tâches abstraites, la plupart liées à la maison individuelle. Dans ce contexte, c'était sa propre architecture qui servait de modèle aux étudiants. [...] un changement par rapport au caractère exemplaire d'un « programme pour l'éducation des individus » sous Gropius, ou aux exigences sociales soulevées par Meyer, en faveur d'un « modèle d'architecture.[24] »

En somme, l'école se replie davantage sur elle-même et ses modèles de conception sont dorénavant internes.

3. Une pédagogie expérimentale – à la recherche de modèles

Comment fonctionne concrètement l'enseignement dont l'objectif est la conception d'objets et de bâtiments ? S'agit-il d'appliquer les prescriptions et modèles des enseignants ? Faut-il suivre des protocoles spécifiques ? Les élèves sont-ils orientés vers des propositions de productions précises et stables ? Il s'avère que le cheminement pédagogique est tout autre. L'objectif n'est pas l'application de modèles, mais plutôt leur développement.

> *Le modèle et la réalité ne sont jamais congruents. Le Bauhaus revendiquait le droit de prendre des détours et d'accumuler des expériences précieuses aussi sous forme d'échec afin d'en tirer des leçons[25].*

Quels modèles pédagogiques ont été créés au Bauhaus ? L'enseignement le plus spécifique, une des grandes inaugurations du Bauhaus est le cours préliminaire[26], le *Vorkurs*. Proposé par Johannes Itten, celui-ci introduit dès 1919 un réel tournant pédagogique dans la formation des concepteurs. Il ne s'agit pas de concevoir et/ou de produire immédiatement des objets ou des bâtiments fonctionnels, mais d'explorer les propriétés de chaque matériau, de chaque forme, de chaque mouvement sans visée utilitaire. Après le départ d'Itten, Josef Albers prend la suite. Il crée, grâce à ce cours préliminaire, une réelle boite à outils, contenant de multiples petits objets dans des matériaux très divers et permet ainsi aux élèves d'acquérir une approche très expérimentale de la conception. Laszlo Moholy-Nagy se focalise ensuite sur la perception visuelle, la tridimensionnalité et la construction[27]. On peut également mentionner l'importance des évènements collectifs, comme la danse[28] [29], le sport, mais surtout les fêtes. Juilet Koss rappelle que la danse n'a pas été annoncée comme un des arts fondamentaux du Bauhaus dans le manifeste de Walter Gropius en 1919, mais, très rapidement, elle réunit tous les autres, elle « s'est révélé être une forme d'art qui unissait toutes les autres[30] ». Torsten Blume, spécialiste des fêtes au Bauhaus, explique que, pour Walter Gropius, la créativité et l'innovation pratiquées au Bauhaus doivent être expérimentées tout d'abord par les *bauhäusler*[31] eux-mêmes. Célèbres dans toute l'Allemagne, ces fêtes attirent par ailleurs de nombreux visiteurs et permettent à l'école entière de collaborer autour d'un évènement aussi expérimental qu'éphémère. Expérimenter à travers la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

coopération entre différents ateliers, entre enseignants et enseignés, permet de relier toute l'école, intégrant une tentative d'égalité entre ses membres, un modèle à part entier, l'articulation de tous les éléments qui constitue un espace construit. La fête sert à la pratique et à la coopération. Ce modèle pédagogique radical ne s'est pourtant peu imposé dans les enseignements actuels.

4. Controverses, crises et confrontations idéologiques internes

Après la description de ces quelques modèles essentiels au sein du Bauhaus, comme le passage de l'artisanat vers l'industrie, l'enseignement se situant entre le principe d'atelier et le principe de laboratoire ainsi que la place centrale de la pratique, cet article s'intéresse maintenant à la manière dont certaines réorientations ont été mises en place, et simultanément comment certains modèles ont été écartés.

Rappelons-le, le modèle est défini par Annemarie Jaeggi comme une réponse au contexte politique, social et économique[32]. Or le contexte, dans cette période entre-deux-guerres est tendu, et les défis qu'il pose sont vécus par un grand nombre comme urgents. Les membres du Bauhaus, de l'enseignant à l'élève (les *bauhäusler*), ne se positionnent pas dans une observation détachée de la société, une analyse rationnelle et à sa mise à distance ; ils sont, parfois malgré eux, fortement impliqués dans leur rapport au contexte. Défendant des visions particulières, des postures artistiques, pour certains des dogmes, adhérant à des idéologies politiques et des prises de position souvent tranchées, la République de Weimar représentait un moment de fortes controverses, montrant aussi que les réorientations des paradigmes au sein même du Bauhaus ne se passent pas sans oppositions. Le cheminement qui a permis de développer des modèles au Bauhaus n'était pas lisse, ou s'élaborant sans entraves, il était le résultat de luttes et de rapports rugueux. Autrement dit, le monde extérieur pénètre l'école et participe à son fonctionnement. Cette intrusion s'incarne fréquemment par des querelles et des crises, qui impactent ses modèles et ses matrices et, *in fine*, les prototypes produits. Ceux-ci peuvent être considérés comme des réponses aux problèmes de la société.

À quoi étaient-ils concrètement confrontés ? Quelles crises ont participé aux nouvelles orientations ? Quelles circonstances ont influencé les modèles d'enseignement et de conception au Bauhaus ? S'il a existé indéniablement un fort consensus autour d'objectifs communs, des moments exaltants, comme les fêtes et les relations amicales profondes et durables[33], les crises ont également cristallisé des enjeux fondamentaux[34]. Leur analyse nous renseigne sur la fabrique des modèles.

Les affrontements politiques dans cette République de Weimar, entre communistes, sociaux-démocrates, conservateurs, et, de façon croissante, national-socialistes, ont eu indéniablement un fort impact sur l'existence du Bauhaus. Construire massivement des logements sociaux correspond non seulement clairement à des orientations politiques ancrées à gauche, mais même la forme du toit, plat, est intensément combattue par les partis conservateurs et d'extrême droite. En somme, il est nécessaire de s'intéresser aux conflits, aux crises internes et externes pour comprendre les modèles aussi comme des concrétisations des circonstances, des relations et des structures[35] d'une société à un moment donné. Loin d'être anecdotiques, comme l'ont montré d'ailleurs les recherches de la fondation du Bauhaus à Dessau sur les querelles au Bauhaus[36], les controverses infléchissent non seulement le fonctionnement du Bauhaus au quotidien, elles entrainent ses déménagements, ses difficultés financières, et participent à ses modèles idéologiques en matière d'enseignement et de conception.

Le prisme de cet article est de ne pas considérer la recherche et la création comme autonomes, détachées des toutes divergences, mais de montrer que le design est fortement articulé à son contexte social, politique et économique. Cette approche fait référence à la théorie de l'acteur-réseau ou bien ANT (*acteur-network-theory*), dont Bruno Latour est un des majeurs théoriciens. Il explique que la part sociale qui impacte des institutions, des organismes et des entités créatives est essentielle. Ni la recherche technologique ni la création ne peuvent, d'après Bruno Latour[37],

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

être considérées comme entièrement autonomes et détachées de tout contexte social et politique. Dans ce prisme, les controverses jouent un rôle déterminant[38]. Anne Monier, conservatrice au Musée des arts décoratifs de Paris et commissaire de l'exposition *L'esprit du Bauhaus*, explique à ce propos :

> *L'histoire du Bauhaus est émaillée de querelles plus ou moins violentes entre fortes personnalités artistiques qui le composent, entre peintres et architectes, expressionnistes et constructivistes, mystiques et rationalistes, militants socialistes et tenant de l'apolitisme.*[39]

Les disputes forment les premières controverses au sein de l'école. Elles sont âpres et ont divisé les enseignants, se soldant par des départs, jusqu'à parfois mettre la pérennité de l'école en péril[40]. Pierre-Damien Huyghe souligne dans le même sens, « particulièrement dans la période de Weimar, les actions du Bauhaus se sont trouvées prises dans une tension institutionnelle quasi constante. Ce qui se faisait était ouvert à la discussion, contesté même, marqué par l'incertitude et la recherche[41] ». Il existe donc tout d'abord des *controverses structurelles* sur l'orientation du Bauhaus. Une des premières concerne la place des femmes. Walter Gropius décide dès 1919 que les femmes ne pourront uniquement s'inscrire dans l'atelier de tissage :

> *L'atelier de tissage du Bauhaus est probablement celui dont la forme et les objectifs étaient les moins définis et qui, malgré tout, connut des développements et un succès des plus étonnants [...] Il ne s'agit qu'au départ d'un département réservé aux femmes.*[42]

Les femmes reléguées, mis à part quelques exceptions, dans l'atelier de tissage, n'ont pas produit un conflit ouvert au sein de l'école. Toutefois, la violence de cette situation a provoqué des déceptions et des frustrations d'élèves qui souhaitaient devenir architectes[43]. Cette posture n'est pas anodine, elle structure en fonction du genre, les métiers qui ne sont plus accessibles aux femmes, notamment l'architecture. Le choix de Gropius s'inscrit dans le contexte sociétal et politique, qui déprécie les femmes dans des métiers alors considérés comme masculins. De nombreuses publications ces dernières années analysent la place des femmes au sein du Bauhaus, l'impact sur l'enseignement et leur mise à l'écart[44] sur lesquels nous ne reviendrons pas ici.

La dispute entre Johannes Itten et Theo Van Doesburg en 1922 incarne une autre facette de l'entrelacement, notamment à Weimar, entre des postures personnelles et des orientations pédagogiques, formelles et politiques. Annonçant, voire préparant le premier tournant majeur de l'école, c'est-à-dire le passage de l'artisanat vers l'industrie (voir plus haut), cette controverse manifeste avec force non seulement les enjeux, mais montre surtout que le choix de différents modèles n'apparait pas sans résistance, sans hésitation, et que leur développement est très loin d'être une simple évidence. Tout au contraire, ce changement de cap se produit dans le frottement, des doutes et des luttes de pouvoir. Il met en évidence la difficulté à faire émerger de nouveaux modèles. La controverse entre Théo Van Doesburg et Johannes Itten a ainsi profondément marqué les modèles expérimentés par le Bauhaus vers 1923.

La crise provoquée par la dispute entre Johannes Itten et Theo Van Doesburg reflète une confrontation en interne des avant-gardes lors de ce début du XXe siècle, entre l*'homme naturel* prôné par Itten qui s'oriente davantage vers une vision ésotérique de l'art, et *l'homme mécanique* défendu par Van Doesburg qui défend une approche rationnelle. Dès la fondation du Bauhaus, Johannes Itten occupe une place importante. Il est un des premiers enseignants au Bauhaus en 1919, développant un cours majeur de l'enseignement qui marque l'école jusqu'à sa fermeture, les cours préliminaires (*Vorkurs*). Pour lui, il s'agit de proposer une expérience ludique de la matière jusqu'à inciter les étudiants à vivre spirituellement et intérieurement les caractéristiques des

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

choses[45]. Itten s'intéresse à la perception, il autorise tout matériel, il ouvre ses approches, même s'il conserve quelques méthodes explorées depuis longtemps dans la formation des artistes, comme l'analyse d'anciens maitres à partir de contrastes et de grilles. Mais surtout Johannes Itten est un grand spécialiste de la couleur[46] dont les théories ont eu un impact important sur l'art et le design du XXe siècle.

Toutefois, assez rapidement des confrontations émergent autour de lui, car ses postures sont radicales. Défenseur d'une « sensualité mystique », l'enseignant soutient la création personnelle, la réalisation individuelle à travers l'art (*Selbstbildung*) auxquelles s'ajoute une facette ésotérique, voire mystique, car son enseignement a été porté par l'anthroposophie de Rudolf Steiner et par les croyances et enseignements d'une secte Mazdazan[47]. Il introduit des rites très spécifiques au Bauhaus qui vont de la confection d'uniformes à des périodes de jeûne et de retrait. Cette attitude ésotérique, même s'il a des adeptes qui suivent à la fois son enseignement et les rites qu'il met en place, heurte d'autres artistes, enseignants et élèves à Weimar.

Theo Van Doesburg, quant à lui, défend la rationalité et considère l'art, contrairement à Itten, comme une recherche et comme une science. Il se prononce contre un art émotionnel, utilisant l'expression « l'homme parfait » à travers des lois de la conception qui implique un équilibre entre les contraires. Et, contrairement à Itten, qui préconise un mélange des matériaux, Van Doesburg se focalise essentiellement sur la peinture et réfute toute approche subjective. Lors de son séjour à Weimar du printemps jusqu'à l'été 1922, Van Doesburg propose des cours payants en ville, n'ayant jamais enseigné directement au Bauhaus. Il s'agit d'enseignements en parallèle pour les élèves du Bauhaus, mais ouverts à d'autres personnes. Par ces cours, il tente de se faire accepter en tant que maitre, mais il n'a jamais réussi, Walter Gropius le trouvant trop dogmatique. Même s'il est à la fois proche et concurrent du Bauhaus, Theo Van Doesburg représente pourtant un tournant dans son histoire, car, c'est sa posture qui, *in fine*, s'est imposée à partir de 1923, soutenant un art rationnel contre un art émotionnel, considérant la pratique artistique plutôt comme une recherche, voire comme une science, et non comme une expression subjective et mystique.

Johannes Itten quitte en 1923 l'école du Bauhaus. Dès lors, l'objectif industriel s'impose et incarne un changement de paradigme jusqu'à sa fermeture en 1933. On peut alors constater que le premier changement de modèles important au sein du Bauhaus se met en place à travers une confrontation très concrète, qui a indéniablement permis d'accélérer et de radicaliser les prises de position des autres enseignants ainsi que d'une grande partie des élèves.

La seconde controverse se déroule entre deux directeurs, Walter Gropius, qui dirige le Bauhaus de 1919 à 1928, et Hannes Meyer, qui le remplace à la direction de 1928 à 1930. En raison de ses opinions politiques ancrées à gauche, le marxiste Hannes Meyer s'oppose aussi au maire de Dessau, qui le licencie en 1930[48], renforçant une dispute idéologique entre Gropius et Meyer. Celle-ci influence la réception du Bauhaus après sa fermeture. Jusqu'à son décès en 1969, Gropius tente d'effacer l'héritage de Hannes Meyer[49]. Seulement à partir des années 60[50], et surtout à partir des années 2000, les modèles collectifs développés par Meyer intéressent de nombreux architectes qui voient dans son travail un exemple à suivre, un modèle[51].

Cette dispute, majeure, commence au Bauhaus, mais se poursuit après sa fermeture, influençant la réception du Bauhaus sur un temps très long. Recruté par Walter Gropius, Hannes Meyer enseigne à partir de 1927 l'architecture. Il s'agit d'une première, car, auparavant, l'enseignement de l'architecture était essentiellement pratique, s'exerçant notamment par la participation des élèves sur divers chantiers. Les méthodes de Meyer restent néanmoins très proches du terrain. Hannes Meyer met en place des principes de conception collective[52]. Quand Walter Gropius quitte la direction de l'école en 1928 pour se consacrer à son agence, il sera remplacé de 1928 à 1930 par Hannes Meyer.

Qui est Hannes Meyer ? Influencé par le marxisme, il soutient également la Russie stalinienne, et il place les besoins de la population la plus défavorisée au centre des préoccupations du Bauhaus : « Volksbedarf statt Luxusbedarf[53] ». Son interprétation de l'architecture moderne est aussi moins formelle que celles de Walter Gropius et de Ludwig Mies van der Rohe, qui est nommé directeur

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

du Bauhaus après lui, entre 1930 et 1933. Ainsi, Meyer préconise de prendre en compte des actions intimes, comme la vie sexuelle ou bien le sommeil au lieu de se focaliser uniquement sur une certaine clarté des formes. L'organisation des processus vitaux doit, selon lui, orienter les grandes lignes du projet d'architecture[54]. Autrement dit, si, pour Walter Gropius, le but du Bauhaus est la construction, pour Meyer c'est l'organisation du vivant[55]. Ils s'opposent également sur le rôle l'art. Central pour Gropius, Meyer le rapproche du luxe et préfère les pratiques du collectif. Dès 1928, Hannes Meyer réorganise l'école en fonction de ses points de vue, et déclare que la phase précédente, sans directement nommer Gropius, est dès lors surmontée. Toutefois, deux années après, il est licencié par la ville de Dessau, car, on lui reproche de ne pas respecter le principe de neutralité et une attitude apolitique introduits par Gropius, en soutenant des grévistes communistes.

Par la suite, un conflit profond s'instaure entre Hannes Meyer et Walter Gropius, qui dépasse même le décès de Meyer en 1954. Si Meyer affirme vouloir terminer avec l'organisation du Bauhaus conçu par Gropius, celui-ci critique à son tour Meyer et l'écarte complètement dans l'exposition à New York en 1938 « Bauhaus 1919-1928 ». Dans une autre exposition très diffusée[56] en 1969, Gropius minimise également l'apport et le travail de Meyer, et par la même occasion aussi celui de Mies van der Rohe[57]. On voit ainsi que cette controverse a écarté un nouveau modèle possible, même après sa fermeture, la conception collective, mettant en cause la place à la fois de l'art et de la forme. Un nouveau tournant pragmatique a ainsi été empêché et il a fallu attendre 70 années après la fermeture du Bauhaus jusqu'à ce que le travail de Hannes Meyer soit réintroduit comme modèle dans la pratique architecturale[58]. En somme, le Bauhaus a créé des modèles qui ont influencé tout le XXe siècle, mais, simultanément, des luttes ont aussi empêché l'émergence d'autres orientations, notamment en architecture.

Conclusion : Controverses, crises et confrontations idéologiques externes

On voit ainsi qu'en dépit du principe apolitique qui devait organiser l'école, elle a été confrontée aux tourments politiques de la République de Weimar[59].

Ouvrant ses portes dans une Allemagne qui vient de perdre une guerre mondiale, elle se confronte dès 1919 à une situation proche d'une guerre civile, qui s'exprime d'abord par le soulèvement des spartakistes à Berlin et les anarchistes lors de la République des conseils à Munich. L'instabilité perdure tout au long de la République de Weimar, avec des grèves générales, des révoltes communistes, des soulèvements et des changements incessants de gouvernements et de coalitions. Des gouvernements régionaux communistes et ouvriers sont écrasés par l'armée, ce qui favorise la montée des nationaux-socialistes[60]. Cette période violente perdure tout au long de l'existence du Bauhaus.

À côté de l'opposition permanente de la droite et l'extrême droite, notamment à l'architecture[61], les artistes et les intellectuels, s'inscrivant dans la gauche allemande, se heurtent également à certains modèles du Bauhaus. Ainsi l'architecte Adolf Loos et l'architecte, sociologue et journaliste Siegfried Kracauer, mais également le philosophe Theodor Adorno et le dramaturge Bertolt Brecht critiquent ouvertement les orientations de l'école. Leurs réprobations se centrent fréquemment sur les logements et les solutions apportées par le Bauhaus[62].

Rappelons d'abord le contexte économique. L'inflation galopante, surtout au début des années 20, renforcée par une crise financière mondiale en 1929 ont provoqué une pauvreté et une malnutrition qui étaient chose commune, « [...] dans les écoles, 15 à 40 % des élèves présentaient divers symptômes de malnutrition[63] ». La situation financière et, en conséquence, le logement des ouvriers sont difficiles, ils vivent fréquemment dans des appartements insalubres, chers et petits, notamment à Berlin, densément peuplé. Loger dans une *Mietskasernen* (location ressemblant à des casernes) à Berlin signifie fréquemment que onze personnes ne disposent que d'une seule chambre et d'une cuisine. C'est pourquoi le Bauhaus annonce que « L'humain a besoin de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

nouvelles maisons » (*Der Mensch braucht neue Häuser*) et vise clairement à développer un modèle architectural en réponse à une crise sociale. À partir de ce constat, Walter Gropius, mais aussi Hannes Meyer, construisent des logements, comme déjà mentionnés, pour les ouvriers à Dessau. Mais Bertolt Brecht, Theodor Adorno et Ernst Bloch réfutent la rationalisation et l'uniformisation des constructions. Brecht explique que l'architecture moderne ne plait pas aux ouvriers qui la considèrent comme des casernes. Pour l'ouvrier, sa maison ne doit pas être seulement fonctionnelle. Plus encore, la construction uniquement rationalisée ne sert qu'à économiser du temps de travail pour les ouvriers et permet d'augmenter la plus-value. C'est pourquoi la production mécanique est pour Brecht appréciée par les possédants, par les capitalistes. Les ouvriers refusent ces machines qui les exploitent[64]. Pour Michael Müller, il s'agit bien d'un paradoxe de la posture des avant-gardes, et notamment du Bauhaus à relier l'art et la vie, avec la promesse d'instaurer une égalité culturelle, toutefois l'égalité économique a, d'après lui, échoué[65]. Walter Benjamin représente une exception dans les avis critiques des intellectuels de gauche. Il défend cette nouvelle architecture, soulignant que l'art et l'architecture ne sont pas des expressions autonomes, voire spirituelles, mais reliées aux besoins urgents du moment. En dépit de ces oppositions, le logement, notamment social, basé sur une construction rationnelle et industrielle, s'impose pourtant comme modèle à partir de 1945, lors de la reconstruction allemande, et très rapidement partout autour du globe. Dès lors, la rationalisation de la construction architecturale devient un modèle pratiquement universel. Il reste valable jusqu'à aujourd'hui, même si des formes peuvent varier, le principe, la matrice est encore largement appliquée.

L'hypothèse que les modèles du Bauhaus sont fortement articulés aux controverses et crises sociales, économiques et politiques explique aussi la difficulté de reproduire une école qui pourrait lui ressembler, et ceci en dépit de nombreuses tentatives. Ses modèles de conception, mais aussi pédagogiques, les deux sont, dans le cas du Bauhaus, comme nous l'avons vu, étroitement liés, ne peuvent pas faire l'impasse sur les postures des acteurs, impliqués dans la société[66]. Après sa fermeture, le contexte change, il est donc impossible de reproduire le même mécanisme qui a permis la production de ces modèles, matrices et ses prototypes.

S'il s'avère impossible de reproduire aujourd'hui le Bauhaus, cette fabrique tout à fait particulière de modèles ; ceux-ci restent pourtant d'actualité. Paradoxalement, l'impact du contexte pourrait aussi expliquer l'origine de la vivacité actuelle de ses modèles. Ils ont été élaborés en réponse à leur contexte social, intégrant ainsi des questionnements plus génériques, des enjeux et des controverses autour de questionnements constants, comme l'égalité et le bien-être. Tout en émergeant d'un contexte politique, économique et social spécifique, ils le dépassent, rendant ainsi certains de ces modèles pérennes.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

Bibliographie

ANDERSON Richard, « Ein ausgesprochener Kollektivist : von Co-op zur UdSSR », Bauhaus Ausgage 7, Kollectiv, Fondation Bauhaus Dessau, décembre 2015, p. 80.

Bauhaus 1919-1969, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne de la ville de Paris, 2 avril-22 juin 1969.

BENTON Tim, « L'aventure du mobilier », dans URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, Toulouse, Ensa Toulouse, 2022, p. 36-52.

BILLÉ Raphaèle, « Textile », dans *L'Esprit du Bauhaus L'Esprit du Bauhaus*, exposition Musée des arts décoratifs, Paris, octobre 2016-février 2017.

BREUER Gerda, « Dieser Sessel ist ein Kunstwerk, Zick Zack Kurs der Bauhausmöbel. Auf dem Weg zur Berühmtheit", dans Oswalt Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 270- 288.

BLUME Torsten, HILLER Christian, MÜLLER Stephan (dir.), *Human – Space – Machine. Stage Experiments at the Bauhaus*, catalogue d'exposition, Fondation Bauhaus Dessau, 6 décembre 2013 au 16 avril 2014, Leipzig, Spector Books.

DROSTE Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, 1993.

DROSTE Magdalena, « Enterbung des Nachfolgers, Der Konflikt zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius », dans Oswalt Philipp, *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit*.

L'Esprit du Bauhaus, exposition Musée des arts décoratifs, Paris, octobre 2016-février 2017.

FÉTRO Sophie, URLBERGER Andrea « L'enseignement des arts du Bauhaus au Black Mountain College : divergences constructives », dans DEHAIS Dominique (dir.) *Déplacer. Transmission des arts,* Rouen, ENSA Rouen, 2022, p. 55- 63.

FLIERL Thomas, OSWALT Philipp (dir.), *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Leipzig Spector Books 2018.

FLOCON Albert, *Scénographies au Bauhaus : Dessau 1927-1930 : hommage à Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux,* Paris, Klincksieck, 2013.

FOX WEBER Nicholas, *La Bande du Bauhaus*, Paris, Fayard, 2015.

HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie : Philosophie du Bauhaus*, Paris, Circé, 2015.

HUYGHE Pierre-Damien, « Une certaine idée de laboratoire », dans URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, Toulouse, Ensa Toulouse, 2022, p. 31-35.

ITTEN Johannes, *L'art de la couleur*, Tours, Lethielleux, 1996.

JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model*, Bauhaus-Archiv, Éditeur scientifique, Ostildern, Hatje Cantz, 2009.

KOSS Juilet, « Some Human Dolls », in Blume Torsten, Hiller Christian, Müller Stephan (dir.) *Human – Space – Machine. Stage Experiments at the Bauhaus,* catalogue d'exposition, Fondation Bauhaus Dessau, 6 décembre 2013 au 16 avril 2014, Leipzig, Spector Books.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

LANGENSTRAß-UHLIG Magda, BERGMANN-MICHEL Ella, *Frauen im Bauhaus*, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, 2020.

LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

MASURE Anthony, *Design sous artifice, la création au risque du machine Learning*, Geneve, Head Publishing, 2023.

MOHOLY-NAGY Laszlo, *Du matériau à l'architecture,* Paris, Éditions de La Villette, 2015.

MÖLLER Werner (éd.), *Das Prinzip COOP – Hannes Meyer und die Idee einer kollektiven Gestaltung,* cat. exposition, Leipzig, Spector Books, 2015.

MÜLLER Michael, « Diktat der Kälte, Kritik von links 1919- 1933 », dans Oswalt Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 50-68.

OSWALT Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009,

OSWALT Philipp (dir.), *Hannes Meyer's New Bauhaus Pedagogy: From Dessau to Mexico*, Leipzig, Spector Books, 2021.

RICHARD Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette Littérature, 2000.

RICHARD Lionel, *Comprendre le Bauhaus : un enseignement d'avant-garde sous la République de Weimar*, Gollion, Infolio, 2009.

RÖSSLER Patrick, *Bauhaus Mädels, A tribute to Pioneering Women Artists,* Taschen, 2019.

SCHNAIDT Claude, *Hannes Meyer Projekte, Bauten und Schriften*, Teufen, A. Niggli, 1965.

THÖHNER Wolfgang, MARKGRAF, Monika, *Die Meisterhäuser in Dessau*, Leipzig, Spector Books, Dessau, Bauhaus Taschenbuch, n°10, 2014.

ULBRICHT Justus H., « Undeutsche Umtriebe, Attacken von Rechts 1919-1933 », in Oswalt Philipp, *Bauhausstreit 1919-2009*, *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, pp. p.14-34.

URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, Toulouse, Ensa Toulouse, 2022.

YANEVA Albena, *Mapping Controversies in Architecture*, Farnham, Ashgate, Publishing, 2012.

ZINSMEISTER Annett, *Update!: 90 Years of the Bauhaus – What Now? / 90 Jahre Bauhaus – und nun?*, JOVIS Verlag, 2010.

Sitographie

https://bauhaus-dessau.de/an-die-substanz-auftakt/, consulté 15 novembre 2025.

https://bauhauskooperation.de/, consulté 15 novembre 2025.

https://www.baufritz.com/de/haeuser/baustile/bauhaus, consulté 15 novembre 2025.

https://www.laubenganghaeuser.de/hannes-meyer.html, consulté 15 novembre 2025.

https://www.monopol-magazin.de/afd-bauhaus-kommentar-der-grundton-ist-gesetzt, consulté

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

15 novembre 2025.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

1. MASURE Anthony, *Design sous artifice, la création au risque du machine Learning*, Genève, Head Publishing, 2023, p. 62.
2. BREUER Gerda, « Dieser Sessel ist ein Kunstwerk, Zick Zack Kurs der Bauhausmöbel. Auf dem Weg zur Berühmtheit", dans Oswalt, Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 270- 288.
3. Voir les fêtes, les recherches financées, une suite au niveau de l'Union européenne, l'initiative du *New European Bauhaus*, la construction de plusieurs musées et les très nombreuses publications autour de son 100e anniversaire en 2019.
4. https://bauhaus-dessau.de/an-die-substanz-auftakt/
5. https://bauhauskooperation.de/
6. ZINSMEISTER Annett, *Update!: 90 Years of the Bauhaus - What Now? / 90 Jahre Bauhaus - und nun ?*, JOVIS Verlag, 2010.
7. RICHARD Lionel, *Comprendre le Bauhaus : un enseignement d'avant-garde sous la République de Weimar*, Gollion, Infolio, 2009.
8. https://www.baufritz.com/de/haeuser/baustile/bauhaus
9. THÖHNER Wolfgang, MARKGRAF Monika, *Die Meisterhäuser in Dessau*, Leipzig, Spector Books, Dessau, Bauhaus Taschenbuch, n° 10, 2014.
10. Par exemple, une chaîne importante de grande surface de bricolage s'appelle « Bauhaus ».
11. L'atelier qui accompagne la construction des cathédrales de la Bauhütte au Bauhaus, GAILLEMIN Jean-Louis, « L'Ésotérisme au Bauhaus », dans *L'Esprit du Bauhaus*, exposition Musée des arts décoratifs, Paris, octobre 2016-février 2017, p. 23.
12. BENTON Tim, « L'aventure du mobilier », dans URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, Toulouse, Ensa Toulouse, 2022, p. 36-52.
13. « Le problème se retrouve, aujourd'hui encore, dans la manière dont nous parlons des œuvres et des produits. Nous disposons, pour les unes et pour les autres, de lexiques distincts. Des œuvres nous disons qu'elles s'exposent. Du produit, en revanche, nous pensons qu'il sort. » HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie : Philosophie du Bauhaus*, Paris, Circé, 2015, p. 9.
14. « as an ideal, prototype, and model, exemplar and image, measure and standard, guideline and reference object, [but also as] a concretizing circumstances, relationships and structure (whether verbal or visual), hence rendering them comprehensible. Underlying all model is the capacity to function regularly and to provide definitions. » JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model*, Bauhaus-Archiv, Éditeur scientifique, Ostildern, Hatje Cantz, 2009, p. 13.
15. DROSTE Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, 1993.
16. « Die moderne Architektur, das Neue Bauen, ist zuerst von den Innenräumen herentwickelt worden», THÖHNER Wolfgang, MARKGRAF Monika, *Die Meisterhäuser in Dessau*, *op. cit.*
17. « Principes de production du Bauhaus », traduction Dominique Petit dans GROPIUS Walter, *Architecture et société*, Paris Éditions de Linteau, 1995, cité par HUYGHE Pierre-Damien, « Une certaine idée de laboratoire », dans URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, Toulouse, Ensa Toulouse, 2022, p. 31-35.
18. *Ibid.* p. 34.
19. « the early prototypes – which were developed at Weimar, but could only be produced in larger numbers beginning, with the Dessau period [...] are today regarded as design icons,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

although there were produced only with a significant amount of manual work, which made them correspondingly expensive", JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model*, *op. cit.* p. 16.

20. MÖLLER Werner (éd.), *Das Prinzip COOP – Hannes Meyer und die Idee einer kollektiven Gestaltung,* cat. exposition, Leipzig, Spector Books, 2015.
21. *Ibid*. p. 16.
22. ANDERSON Richard, « Ein ausgesprochener Kollektivist : von Co-op zur UdSSR », Bauhaus Ausgage 7, Kollectiv, Fondation Bauhaus Dessau, décembre 2015, p. 80.
23. https://www.laubenganghaeuser.de/hannes-meyer.html
24. « Under Mies, it was no longer the concret building projet that stood at the center of concern, but instead the assignment of abstrac tasks, most of them related to the single family home. In the context, it was his own architecture that served as a model for students". [...] a shift from the exemplary character of a "program for education individuals" under Gropius, or the social demands raised by Meyer, in favor a "model of architecture" », JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model*, *op. cit.* p. 19.
25. « Model and reality are never congruent. Moreover, the Bauhaus claimed the right to pursue detours and to accumulate valuable experience in the form of unsuccessful attempts in order to derive course corrections from these. », *ibidem.*
26. *Ibid.*
27. MOHOLY-NAGY Laszlo, *Du matériau à l'architecture,* Paris, Éditions de La Villette, 2015.
28. BLUME Torsten, HILLER Christian, MÜLLER Stephan (dir.), *Human – Space – Machine. Stage Experiments at the Bauhaus*, catalogue d'exposition, Fondation Bauhaus Dessau, 6 décembre 2013 au 16 avril 2014, Leipzig, Spector Books.
29. FLOCON Albert, *Scénographies au Bauhaus : Dessau 1927-1930 : hommage à Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux,* Paris, Klincksieck, 2013.
30. « proved to be an art form that unified all others», Koss Juilet, « Some Human Dolls », dans BLUME Torsten, HILLER Christian, MÜLLER Stephan (dir.), *Human – Space – Machine. Stage Experiments at the Bauhaus*, *op. cit.* p. 19.
31. Les enseignants et les élèves, ce néologisme ne distingue pas entre les deux.
32. JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model*, *op. cit.* p. 13.
33. FOX WEBER Nicholas, *La Bande du Bauhaus*, Paris, Fayard, 2015.
34. *Ibid.*
35. JAEGGI Annemarie (dir.), *Bauhaus, a conceptual model, op. cit.* p. 19.
36. OSWALT Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit.*
37. Bruno Latour a développé dans de nombreux ouvrages la ANT, entre autres, LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
38. YANEVA Albena, *Mapping Controversies in Architecture*, Farnham, Ashgate, Publishing, 2012.
39. *L'Esprit du Bauhaus*, *op. cit.* p. 67.
40. OSWALT Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit.*
41. HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie : Philosophie du Bauhaus*, *op. cit.* p. 118.
42. BILLÉ Raphaèle, « Textile », dans *L'Esprit du Bauhaus*, *op. cit.* p. 107.
43. LANGENSTRAß-UHLIG Magda, BERGMANN-MICHEL Ella, *Frauen im Bauhaus*, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, 2020.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

44. RÖSSLER Patrick, *Bauhaus Mädels, A tribute to Pioneering Women Artists,* Taschen, 2019.

45. GAILLEMIN Jean-Louis « L'Ésotérisme au Bauhaus », dans *L'Esprit du Bauhaus*, *op. cit.* p. 22-33.

46. ITTEN Johannes, *L'art de la couleur*, Tours, Lethielleux, 1996.

47. « Mazdaznan, qui mêle christianisme, zoroastrisme et tantrisme avec quelques textes théosophiques, va jouer un rôle prépondérant dans sa [Itten] vision du monde », GAILLEMIN Jean-Louis « L'Ésotérisme au Bauhaus », dans *L'Esprit du Bauhaus*, *op. cit*, p. 27.

48. FÉTRO Sophie, Urlberger Andrea « L'enseignement des arts du Bauhaus au Black Mountain College : divergences constructives », dans DEHAIS Dominique (dir.) *Déplacer. Transmission des arts,* Rouen, ENSA Rouen, 2022, p. 55- 63.

49. Voir l'exposition itinérante organisée par Walter Gropius en 1969 qui arrête l'histoire du Bauhaus en 1928 et exclut ainsi à la fois le travail de Hannes Meyer, mais aussi de Mies van der Rohe. *Bauhaus 1919- 1969*, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne de la ville de Paris, 2 avril-22 juin 1969.

50. SCHNAIDT Claude, *Hannes Meyer Projekte, Bauten und Schriften*, Teufen, A. Niggli, 1965.

51. OSWALT Philipp (dir.), *Hannes Meyer's New Bauhaus Pedagogy: From Dessau to Mexico*, Leipzig, Spector Books, 2021.

52. MÖLLER Werner, *Das Prinzip coop – Hannes Meyer und die Idee einer kollectiven Gestaltung*, catalogue d'exposition, Leipzig, Spector Books, 2015.

53. Ce que l'on peut traduire par : « Plutôt satisfaire les besoins du peuple que satisfaire la demande d'objets de luxe », DROSTE Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, 1993, *op. cit.* p. 165.

54. FLIERL Thomas, Oswalt Philipp (dir.), *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Leipzig Spector Books 2018.

55. DROSTE Magdalena, « Enterbung des Nachfolgers, Der Konflikt zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius », dans Oswalt Philipp, *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit.* p. 71.

56. La première exposition du Bauhaus de cette envergure en France : *Bauhaus : 1919-1969*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

57. DROSTE Magdalena, dans Oswalt Philipp, *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit.* p. 83.

58. OSWALT Philipp (dir.), *Hannes Meyer's New Bauhaus Pedagogy: From Dessau to Mexico,* Leipzig Spector Books 2021.

59. RICHARD Lionel, *Comprendre le Bauhaus*, Gollion, Infolio*, 2009*.

60. RICHARD Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette Littérature, 2000, p. 9.

61. Par exemple le toit plat ne serait pas « allemand ». ULBRICHT, Justus H., « Undeutsche Umtriebe, Attacken von Rechts 1919-1933 », in Oswalt Philipp, *Bauhausstreit 1919-2009*, 2009, *op. cit.* p.14-34. Une controverse resurgit en 2024. Le parti d'extrême droite allemande, AFD, explique que le Bauhaus représente « l'erreur de la modernité » https://www.monopol-magazin.de/afd-bauhaus-kommentar-der-grundton-ist-gesetzt.

62. MÜLLER Michael, « Diktat der Kälte, Kritik von links 1919- 1933 », dans Oswalt Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, p. 50-68.

63. RICHARD Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, *op. cit.* p.9.

64. MÜLLER Michael, « Diktat der Kälte, Kritik von links 1919- 1933 », dans Oswalt Philipp (dir.), *Bauhausstreit 1919-2009*, *op. cit.,* p. 50.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170

65. À propos de la place de l'économie, voir l'article de Pierre-Damien Huyghe qui s'y intéresse de prototypes dans divers ateliers. D'après Pierre-Damien Huyghe, dans ces ateliers que Gropius nomme laboratoires, l'économie est exclue. L'idée du laboratoire signifie : explorer toutes les possibilités. Ainsi le Bauhaus a su créer de nouveaux rapports à la technique, HUYGHE Pierre-Damien, « Une certaine idée de laboratoire », dans URLBERGER Andrea (dir.) *Enseigner en temps de crise, Les leçons du Bauhaus*, *op. cit.* p. 29- 35.

66. *Ibid.* p. 31-35.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-01-10 01:11:35, depuis le 216.73.216.170