

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les liens et échanges entre le Bauhaus et l'Union soviétique (1919-1933)

Auteur : Raphaël Chauffoureaux

Promoteur(s) : Joël Roucloux

Année académique 2022-2023

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en Iconologie et études des cultures visuelles

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont rendu la rédaction de ce mémoire possible.

Tout d'abord, je remercie mon promoteur, Monsieur Joël Roucloux, pour son accompagnement dans l'élaboration de ce travail, ses conseils, et sa patience.

Je remercie également mes lecteurs pour le temps et l'attention qu'ils consacreront à la lecture de ce mémoire.

Je souhaite également adresser mes remerciements à l'ensemble de mes professeurs pour leurs enseignements, et plus particulièrement à Madame Marie-Émilie Ricker pour son soutien.

Je tiens en outre à exprimer ma gratitude envers mes amis, en particulier Quinton, Alex et Jeremi pour leur aide dans les traductions de l'allemand, du russe et du polonais, ainsi que Clara pour sa présence et son amitié qui m'ont été d'une grande aide.

Enfin, je remercie mes parents ainsi que Marie et Victor pour leur soutien sans lequel ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

Table des matières

Introduction	3
Le Bauhaus et les Vkhoutemas/Vkhoutein	8
<i>Comparaison générale</i>	<i>8</i>
Contexte d'émergence des deux écoles	8
La structure et les programmes d'enseignement.....	14
Témoignages contemporains.....	21
<i>Les échanges : expositions et mouvements de professeurs et d'étudiants.....</i>	<i>23</i>
<i>L'importance des revues et des magazines.....</i>	<i>26</i>
De l'Union soviétique au Bauhaus	32
<i>Vassily Kandinsky (1866 – 1944).....</i>	<i>33</i>
Arrivée au Bauhaus.....	33
L'enseignement de Kandinsky.....	34
Les idées de Kandinsky et les idées du Bauhaus	38
<i>Kazimir Malévitch (1879 – 1935).....</i>	<i>42</i>
La réception de Malévitch en Allemagne avant 1927.....	43
La visite de Malévitch au Bauhaus	45
Malévitch, professeur au Bauhaus ?	46
Die gegenstandslose Welt	50
Malévitch, Mies van der Rohe et l'architecture.....	52
<i>El Lissitzky (1890 – 1941)</i>	<i>56</i>
Lissitzky et le Bauhaus	56
Le constructivisme de Lissitzky.....	58
<i>Naum Gabo (1890 – 1977).....</i>	<i>60</i>
Gabo et le Bauhaus	60
<i>Le rôle des artistes hongrois dans la diffusion de l'avant-garde soviétique.....</i>	<i>62</i>

L'immigration hongroise	63
Lajos Kassák, Moholy-Nagy et la revue MA	63
Précisions au sujet du constructivisme	65
Du Bauhaus à l'Union soviétique	67
<i>Lena Bergner (1906 – 1981)</i>	<i>69</i>
Le tissage au Bauhaus et en Union soviétique dans les années 20	69
Le travail de Bergner en Union soviétique	71
Metro (1932)	72
<i>Hinnerk Scheper (1897 – 1957) et Lou Scheper-Berkenkamp (1901 – 1976).....</i>	<i>73</i>
Architecture et couleur (1930)	74
Le bâtiment du Narkomfin (1928-1932)	76
<i>Hannes Meyer (1889 – 1954)</i>	<i>77</i>
Les dimensions politiques du départ de Meyer pour l'Union soviétique	79
La Brigade Rouge du Bauhaus.....	81
L'exposition de 1931	83
Conclusion.....	87
Bibliographie.....	91
Illustrations	97
Table et source des illustrations	137

Introduction

Ce présent mémoire a pour objectif d'étudier les relations entretenues par l'école allemande du Bauhaus et l'Union soviétique, tant au niveau des échanges officiels entre institutions, des contacts interpersonnels et de la transmission d'idées et concepts.

Les échanges avec l'étranger sont un point marquant de l'histoire du Bauhaus, qui tout au long de son existence s'est trouvé traversé par des artistes, institutions et mouvements artistiques originaires de pays divers (nous pouvons par exemple citer le mouvement De Stijl, dont l'un des principaux représentants, Théo van Doesburg, a donné plusieurs cours et conférences au Bauhaus). Au cours de la décennie 1920, Berlin occupe en Europe la place de centre principal de diffusion des idées artistiques (en raison notamment des phénomènes d'émigrations depuis la Russie et la Hongrie), et le Bauhaus profite directement de cette situation, attirant lui-même nombre d'étudiants venus de l'étranger. Ainsi, en 1929, le journal du Bauhaus recense parmi ses 169 étudiants 43 étrangers, soit environ un quart de la population étudiante. Le corps professoral compte lui aussi plusieurs membres d'origine étrangère au cours de l'histoire de l'école.

Le choix a été fait de se centrer sur l'Union soviétique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, si une étude englobant l'Europe orientale fut envisagée, il est rapidement apparu que c'est avec l'URSS que les échanges ont été les plus nombreux et les plus impactant pour les deux partis en termes d'influences mutuelles ; l'Union soviétique aurait occupé une place proportionnellement trop importante par rapport aux pays environnants, pour lesquels les échanges se résument principalement à quelques trajectoires isolées d'artistes (pour la plupart des étudiants tels que le slovène Avgust Černigoj et le polonais Mose Mirkin), dont l'étude aurait, au vu du peu d'attention que l'historiographie leur a consacré jusqu'à présent, représenté une tâche trop importante au vu de la matière déjà à traiter pour l'Union soviétique seule¹. En outre, ces pays appartenant à des zones

¹ Pour la Pologne, nous pouvons par exemple citer le cas de l'Académie nationale des Arts et Métiers de Wrocław, qui accueille d'anciens professeurs du Bauhaus tels que Oskar Schlemmer et Georg Muche et que l'historiographie, en raison de son organisation en ateliers et de son enseignement conjuguant beaux-arts et arts appliqués, a plusieurs fois comparé au Bauhaus. La ville appartenant cependant à cette période à la République de Weimar, il serait plus pertinent d'aborder ce sujet dans le cadre d'une étude des différents pôles d'enseignements en rupture avec les structures traditionnelles qui se développent à la fin des années 1910 en Allemagne. Voir D. ASCHER BARNSTONE, *Beyond the Bauhaus: Cultural Modernity in Breslau, 1918-33*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016 (Social History, Popular Culture, And Politics In Germany). La Pologne semble également davantage intéressante à étudier en tant que lieu d'échange et de transmission entre Est et Ouest en ne se limitant pas qu'au Bauhaus.

géographiques différentes, il semble davantage pertinent de se concentrer sur un bloc distinct et non effectuer un assemblage arbitraire de deux aires géographiques indépendantes, à savoir l'Europe centrale et l'Europe orientale, assimilable à cette période à l'Union soviétique qui englobe à cette période des pays tels que l'Ukraine ou la Biélorussie.

Les deux pôles « Bauhaus » et « Union soviétique » constituent de plus deux centres majeurs de l'avant-garde à la même période, les rendant attractifs que ce soit l'un pour l'autre ou pour les artistes d'autres milieux. De ce fait, les exemples d'interactions entre ces deux pôles ne manquent pas, et l'on peut observer différents types et niveaux d'interactions permettant de dresser une étude abordant la question de ces échanges sous plusieurs angles : les échanges au niveau institutionnel entre organes « officiels », souvent à travers des artistes individuels, la mouvance d'artistes évoluant hors d'un contexte de voyages « officiels », et l'influence que des courants artistiques ont pu avoir en traversant les frontières.

Ce travail se veut être un recensement et une étude des exemples connus de ces interactions, afin d'en fournir un aperçu le plus complet possible, les différents sujets évoqués ayant principalement été traités de façon individuelle par la recherche à travers des études spécifiques. Nous pouvons par exemple citer les multiples ouvrages et articles consacrés à Hannes Meyer et à sa volonté de faire connaître le Bauhaus en Union soviétique, sujet qui semble jusqu'à présent le plus traité par l'historiographie. La récente célébration du centième anniversaire de la fondation du Bauhaus a provoqué une résurgence de la recherche à propos de celui-ci, y compris concernant les liens avec l'étranger. Le projet international *bauhaus imaginista*, consistant en expositions, publications et événements, réalisé à l'occasion du centenaire de l'école a par exemple donné une place importante à l'étude de la façon dont le Bauhaus a nourri l'art et l'architecture d'autres pays tant durant son existence que dans les décennies qui suivirent. Le sujet des échanges et parallèles entre le Bauhaus et les Vkhoutemas soviétiques (écoles supérieures techniques), traité dans le premier chapitre de ce mémoire, a suscité un intérêt particulier pour les chercheurs ces dernières années, avec, outre la publication d'études, l'organisation d'expositions et de conférences. En 2006, la directrice de la Bauhaus-Archiv, Annemarie Jaeggi, s'exprima en outre sur l'opportunité que les archives de l'école offrent pour la recherche au niveau des échanges entre le Bauhaus et l'Union soviétique et sur son intention de développer cette recherche au sein de l'institution².

² A. JAEGGI, « Relations between the Bauhaus and the Russian Avant-garde as Documented in the Collection of the Bauhaus Archive Berlin », dans *The Soviet Heritage and Europe Modernism*, 2006, (Heritage at Risk), p. 157.

Il est également important dans le cadre de l'état de la question de relever que l'ouverture en 1991 des fonds d'archives de l'Union soviétique après la disparition de celle-ci eut une incidence importante sur les opportunités de recherche.

Le sujet de ces échanges n'apparaît que très peu dans les publications francophones, que ce soient des textes originaux ou des traductions. Les sources utilisées sont principalement anglophones et germanophones, ainsi que russophones. Un travail de traduction a également été effectué sur des sources primaires (articles, archives) pour lesquelles aucune traduction française n'était disponible. De ce fait, toutes les traductions de ce mémoire seront, sauf mention contraire, originales.

Cette étude sera structurée en trois chapitres. Le premier sujet traité sera celui des échanges et liens entre le Bauhaus et les Vkhoutemas. Le choix de consacrer à ce sujet un chapitre particulier est justifié par plusieurs raisons. Tout d'abord, étant donné le fait que les échanges effectués dans ce cadre sont réciproques et non unidirectionnels, ce qui place ce contexte particulier hors de l'approche unidirectionnelle utilisée pour les deux chapitres suivants. De plus, les recherches récentes permettent d'établir un aperçu le plus large possible de ces échanges tout en ayant une approche détaillée et analytique. La première partie du chapitre sera consacrée à une comparaison des deux institutions, en analysant leurs contextes d'apparition et leurs programmes d'enseignement afin d'en étudier les ressemblances et divergences. Ensuite seront abordés les échanges en tant que tels, qui prennent la forme de voyages de professeurs et étudiants se rendant d'une école à l'autre dans des buts d'enseignement ou d'observation. Enfin, une dernière section sera consacrée aux publications de cette époque ayant contribué à tisser des liens entre le Bauhaus et les Vkhoutemas en diffusant des informations les concernant et en servant de sites d'expression pour les membres des deux institutions. Dans ce chapitre, comme dans la suite du travail, une attention particulière sera donnée aux écrits et témoignages contemporains de la période étudiée.

Le deuxième chapitre sera principalement consacré aux artistes soviétiques qui, en entrant en contact avec le Bauhaus, ont eu des échanges ayant enrichi l'école allemande. Les artistes étudiés seront Vassily Kandinsky, Kazimir Malévitch, El Lissitzky et Naum Gabo. L'étude de leurs parcours respectifs permettront d'explorer différents types de trajectoires et de façons dont les échanges qui sont le sujet de ce travail ont eu lieu. L'intérêt de Kandinsky réside dans son immigration en Allemagne et sa prise de poste en tant que maître au Bauhaus, trajectoire à travers laquelle nous pouvons étudier la façon dont une

pratique artistique et enseignante développées en URSS peut avoir une incidence sur l'enseignement au sein de l'école. La section consacrée à Malévitch traitera principalement de sa visite réalisée au Bauhaus en 1927, étudiant celle-ci le plus précisément possible afin d'en analyser tous les aspects et conséquences. Une sous-section sera consacrée à la publication d'un de ses textes dans la collection des *Bauhausbücher*, qui permet de montrer la façon dont le Bauhaus fait lui-même office de vecteur du travail d'artistes soviétiques et de leurs idées. L'influence de la conception de l'architecture de Malévitch sur le travail de Ludwig Mies van der Rohe, dernier directeur de l'école, sera également abordée. Le troisième artiste étudié, Lissitzky, témoigne de la volonté du Bauhaus à donner au sein de son enseignement une place aux artistes étrangers à travers l'organisation de cours et conférences données par celui-ci. Il nous permet également d'aborder le rôle de Lissitzky dans la diffusion du constructivisme, et plus particulièrement la façon dont il a pu contribuer à l'évolution des pratiques du Bauhaus. Enfin, le cas de Naum Gabo, qui a également donné des conférences à l'école et a entretenu par le biais de sa revue des débats idéologiques. La dernière section de ce chapitre traitera du rôle joué par l'avant-garde hongroise, qui entretint des liens significatifs avec le Bauhaus notamment par le biais de László Moholy-Nagy, notamment dans la circulation du constructivisme soviétique.

Le troisième et dernier chapitre sera le pendant du précédant et traitera des membres du Bauhaus ayant travaillé ou émigré en Union soviétique, et de la façon dont ceux-ci ont à travers leur travail exporté les pratiques et l'enseignement du Bauhaus. Le premier cas abordé sera celui de Lena Bergner, étudiante de l'atelier de tissage, qui s'installe à Moscou au début des années 1930, qui nous permet d'aborder une discipline autre que l'architecture qui fut jusqu'ici le sujet principalement traité. Une autre discipline peu traitée précédemment dans ce mémoire sera ensuite étudiée à travers le cas de Hinner Scheper et Lou Scheper-Berkenkamp, qui sont engagés en URSS pour diriger un centre de recherche sur la peinture murale. Une attention particulière sera donnée à leur texte *Architecture et couleur*, publié en 1930 et jusqu'à récemment négligé par la recherche, qui témoigne de l'intégration des pratiques du Bauhaus à la vision soviétique de la technique de la peinture murale. La dernière section de ce chapitre sera consacrée à Hannes Meyer, qui après son renvoi du poste de directeur du Bauhaus en 1930 se rend à Moscou accompagné de 7 étudiants, formant une « Brigade rouge du Bauhaus ». Le cas de Meyer, contrairement à celui des autres artistes étudiés, étant profondément marqué par des dynamiques politiques, nous permettra d'aborder

un aspect qui jusqu'ici n'apparaissait pas dans les cas traités. L'exposition consacrée à ses années passées au Bauhaus qu'il organisa en 1931 conclura ce dernier chapitre.

Le Bauhaus et les Vkhoutemas/Vkhoutein

La question du développement de nouvelles méthodes pédagogiques et de nouveaux systèmes d'enseignement artistique dans l'entre-deux-guerres n'est pas limitée à la république allemande. La Russie soviétique, dès le lendemain de la révolution de 1917, voit elle aussi émerger de nouvelles institutions d'enseignement se succédant les unes aux autres. Parmi celles-ci, l'exemple le plus notable (étant donné son importance au moment de son existence et dans l'historiographie) est celui des Vkhoutemas (ou VKhOUTEMAS, abréviation de Высшие Художественно-Технические Мастерские, *Vyschie Khoudojestvenno-Tekhnitcheskie Masterskie* : Ateliers supérieurs d'art et de technique). Souvent comparées l'une à l'autre, l'historiographie contemporaine (principalement anglophone et russe) se penche ces dernières années plus attentivement sur les contacts, relations et influences directes et indirectes des deux écoles³.

Comparaison générale

Contexte d'émergence des deux écoles

Les Vkhoutemas sont créés sur base d'un décret gouvernemental daté du 29 novembre 1920 en tant qu' « institution spécialisée pour la formation artistique et technique avancée, créée afin de former des maîtres-artisans hautement qualifiés pour l'industrie ainsi que des instructeurs et directeurs pour l'éducation professionnelle et technique »⁴. Établissement d'enseignement supérieur artistique et technique, les Vkhoutemas sont les successeurs des SVOMAS, les Ateliers Libres d'État (Свободные Государственные художественные мастерские, *Svobodnye Gosoudarstvennye khoudojestvennye masterskie*). Au nombre de deux, ils ont été créés en septembre 1918⁵ afin de remplacer l'Académie d'art et d'industrie

³ Nous pouvons ainsi citer, outre les articles et ouvrages exploités ici, l'exposition *BAUHAUS↔VKhUTEMAS. Intersecting Parallels* présentée au MoMA (New York) entre le 25 septembre et le 9 novembre 2018 et le colloque *Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Bauhaus and the artschool of the avant-garde epoch*, qui s'est tenu à Moscou entre le 17 et le 19 avril 2019 et lors duquel les liens entre Bauhaus et Vkhoutemas ont été abordés à plusieurs reprises (les actes du colloque, publiés, seront exploités dans le cadre de ce chapitre ; voir référence suivante).

⁴ C. LODDER, « VKHUTEMAS and Bauhaus. ВХУТЕМАС и Баухауз », dans A. N. LAVRENTIEV, V. R. ARONOV et G. V. ESAULOV (eds.), *Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Bauhaus and the artschool of the avant-garde epoch*, actes de la Conférence scientifique Internationale, Moscou, 17-19 avril 2019, Moscou, Académie d'État Stroganov, 2019, p. 22. Traduction personnelle.

⁵ A. БОКОВ, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », dans I. WEIZMAN (ed.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig, Spector Books, 2019, p. 250.

Stroganov et l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou⁶, en réponse à l'introduction en février 1918 d'une réforme massive du système éducatif⁷.

La révolution bolchevique a été accompagnée, dès 1917, d'une refonte complète des institutions politiques, éducatives, culturelles et artistiques. En novembre 1917 est fondé le Narkompros, le Commissariat du peuple à l'éducation (Народный комиссариат просвещения, *Narodnyi komissariat prosvechtchenia*), dirigé par Anatoli Lounatcharski, un intellectuel à qui Lénine confie la responsabilité de l'enseignement et de la culture⁸. En janvier 1918 est créé au sein du Narkompros l'IZO, le Département des arts visuels (Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, *Otdel izobrazitelnykh iskousstv Narkomprosa*) dirigé par le peintre David Chtérenberg⁹, organe politique de la culture et de l'art. Les institutions et organes culturels sont progressivement rattachés au Narkompros, et le 6 mars 1920 est créé sous son autorité l'Inkhok (parfois orthographié Inkhuk, Inchuk ou Inhuk), l'Institut de la culture artistique (Институт Художественной Культуры, *Institout Khoudojectvennoi Koultoury*)¹⁰, un institut de recherche dirigé jusqu'en 1921 par Kandinsky. Les membres de l'Inkhok participent entre autres au développement des Vkhoutemas, qui sont sous son autorité. En 1927, les Ateliers supérieurs d'art et de technique sont réorganisés, et prennent désormais le nom de Vkhoutein, Instituts supérieurs d'art et de technique (Высший художественно-технический институт, *Vyschii khoudojestvenno-tekhniticheskii institout*). L'école est fermée en 1930, et ses différentes facultés sont réparties en sections et instituts distincts¹¹.

La transformation des SVOMAS en Vkhoutemas a pu avoir été influencée par le modèle du Bauhaus, alors ouvert depuis plus d'un an. En effet, l'organisation des SVOMAS, basée sur des principes de liberté artistique totale et de gouvernance étudiante¹² (pas d'examens d'entrée, cursus sans structure définie, professeurs élus par les étudiants, ...), manquait pour certains de cohérence et d'unité synthétique. Cette opinion est partagée par Kandinsky, qui enseigne aux SVOMAS entre l'automne 1918 et le printemps 1920 et constate

⁶ A. LAVRENTIEV, « Vkhoutemas – Vkhoutein, 1920-1930 », dans Nicolas LIUCCI-GOUTNIKOV (dir.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 20 mars – 1^{er} juillet 2019, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019, p. 78.

⁷ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 250.

⁸ J.M. PALMIER, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris, Payot, 1975, p. 505.

⁹ A. SUMPFF, N. MILOVZOROVA et M. PODZOROVA, « Chronologie politique et culturelle », dans N. LIUCCI-GOUTNIKOV, *op.cit.*, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ A. LAVRENTIEV, *art.cit.*, p. 78.

¹² A. BOKOV, *art.cit.*, p. 250.

que le modèle du Bauhaus est meilleur car il poursuit une unité non seulement technique mais également organique. Le modèle du Bauhaus, au sein duquel les étudiants sont obligés d'étudier architecture, peinture et sculpture, est d'après lui mieux adapté pour le développement systématique de la nouvelle culture artistique. Le modèle synthétique du Bauhaus influence aussi Kandinsky dans l'organisation de l'Inkhovk au moment de sa fondation¹³.

L'émergence rapide d'institutions artistiques et culturelles officielles dans les années suivant la révolution n'est pas anodine ; l'État soviétique avait pour ambition l'instruction à large échelle de la population, et voyait dans l'art un véhicule idéal pour cette entreprise¹⁴, ce qui coïncidait avec les idées partagées par les artistes d'avant-garde qui avaient développé une vision sociale de l'art¹⁵. Les Vkhoutemas font partie intégrante du système mis en place par le pouvoir afin de créer et diffuser une nouvelle culture, et, comme pour les autres institutions mentionnées, offraient à l'avant-garde un laboratoire et une plateforme où développer et diffuser à grande échelle leurs idées et recherches¹⁶.

Le Bauhaus, quant à lui, est fondé en 1919 ; son premier directeur, Walter Gropius, est nommé le 12 avril¹⁷. Portant initialement le nom de *Staatliches Bauhaus in Weimar*, l'école est le fruit de la fusion de l'Académie des Beaux-Arts et de l'École des arts décoratifs fondée par Henry Van de Velde. Cette fusion est le fait de Gropius lui-même, qui fait dès 1914 partie des successeurs pressentis à la direction de l'École des arts décoratifs lorsque Van de Velde quitte son poste¹⁸. En janvier 1916, il avait déjà rédigé depuis le front ses « Propositions pour fonder une école comme bureau de consultation artistique pour l'industrie et l'artisanat », envoyées au ministère d'État du duché de Saxe et dans lesquelles il demande la création d'une « communauté de travail » entre commerçants, techniciens et artistes, qui ont à l'époque été refusées¹⁹.

Contrairement à celle des Vkhoutemas, la création du Bauhaus ne dépend donc pas directement de l'État, bien que l'accord du gouvernement de l'État libre de Saxe-Weimar-

¹³ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴ En témoignent par exemple le Décret pour la propagande monumentale d'avril 1918 et la production à grande échelle d'affiches de propagande, auxquels participent un grand nombre d'artistes.

¹⁵ Pour un aperçu des liens entre les théories de l'avant-garde soviétique et l'idéologie totalitaire naissante, voir I. GOLOMSTOCK, *L'art totalitaire. Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*, traduit de l'anglais par M. Levy-Bram, Paris, Éditions Carré, 1991, pp. 31-39.

¹⁶ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 245.

¹⁷ M. DROSTE, *Bauhaus. 1919-1933*, Köln/Berlin, Taschen/Bauhaus-Archiv, 2019, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*

Eisenach ait été nécessaire à sa fondation²⁰. Le Bauhaus bénéficie à Weimar et Dessau du soutien des gouvernements locaux, mais cela est loin d'être comparable à la situation des Vkhoutemas, nés de la politique éducative et artistique officielle de l'Union soviétique²¹. Plus qu'une ambition artistique, c'est donc une ambition politique et idéologique que sert l'école moscovite. L'historiographie compare souvent le contexte politique d'émergence des deux écoles, établissant des parallèles entre les deux révolutions que connaissent Allemagne et Russie en 1917 et 1918²²; si l'Allemagne connaît en effet des mouvements de révolte socialistes et communistes en 1918 et 1919²³, ceux-ci sont réprimés, parfois dans le sang, et la République dont la constitution est adoptée en juillet 1919 n'est pas comparable au régime communiste de l'Union soviétique. L'enthousiasme des mouvements révolutionnaires allemand a toutefois un impact non négligeable sur les artistes et l'on voit apparaître dans le courant du mois de novembre 1918 une série de groupes tels que l'Arbeitsrat für Kunst, le Novembergruppe ou encore le mouvement dada qui témoignent d'une volonté de la part des artistes de participation aux changements politiques et culturels, dynamique qui rappelle ce que l'on observe à ce moment en Russie. Dans cette optique, certains de ces groupes souhaitent travailler en collaboration avec le pouvoir politique (c'est par exemple le cas de l'Arbeitsrat für Kunst)²⁴, mais ces collaborations n'auront pas lieu. Le contexte politique allemand est donc en fin de compte nettement différent de la situation soviétique, où l'avant-garde artistique fait l'objet d'une véritable institutionnalisation et participe à la politique culturelle officielle de l'État.

L'historiographie récente a souligné la possible influence soviétique dans la création en Allemagne d'un établissement artistique de genre nouveau. Les Vkhoutemas sont apparus après la création du Bauhaus, mais les réflexions sur l'enseignement de l'art préoccupaient déjà les artistes et théoriciens soviétiques, en témoigne l'ouverture des SVOMAS dès 1918. On observe à ce moment en Allemagne un certain intérêt pour les expériences russes²⁵, renforcé par les échanges entre les deux pays qui se mettent en place à cette époque. En décembre 1918, le peintre russe Ludwig Bähr se rend en Allemagne dans le cadre d'une mission confiée par Kandinsky et l'IZO afin de tisser des liens avec les artistes allemands et

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 254.

²² *Ibid.*, p. 248.

²³ Voir I. ROSSI-SCHRIMPF, « Chronologie », dans I. ROSSI-SCHRIMPF (dir.), *The New Berlin. 1912-1932*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 5 octobre 2018 – 27 janvier 2019, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Éditions Racine, 2018, p. 9.

²⁴ J. NENTWIG, « Révolution !? Dada, l'Arbeitsrat für Kunst et le Novembergruppe », dans I. ROSSI-SCHRIMPF (dir.), *op.cit.*, p. 56.

²⁵ C. LODDER, *art.cit.*, p. 23.

de diffuser les idées soviétiques²⁶. En janvier 1919, Gropius, accompagné de l'architecte Bruno Taut et du peintre Max Pechstein, envoient au nom de groupes artistiques allemands (le Novembergruppe et l'Arbeitsrat für Kunst) à l'IZO une réponse dans laquelle ils expriment leur enthousiasme quant au programme de l'institution soviétique, et leur volonté de travailler en collaboration avec celle-ci ainsi qu'avec les artistes d'autres nations²⁷. Il est donc attesté que Gropius avait connaissance des programmes et projets russes, et qu'il en partageait un certain nombre d'idées ; l'idée que ces programmes aient pu l'influencer au moment de la création du Bauhaus est donc vraisemblable. On retrouve ainsi dans le programme de l'Arbeitsrat für Kunst, le Conseil des travailleurs pour l'art, association de gauche fondée en novembre 1918 et dont Gropius fut président²⁸, certaines similitudes avec les idées du Narkompros : l'Arbeitsrat promeut l'union de l'art et du peuple, et la responsabilité de l'artiste dans la création du monde nouveau, avec une connexion de tous les arts sous l'architecture²⁹.

La littérature récente concernant les échanges d'influence entre Bauhaus et Vkhoutemas tend à donner à l'influence soviétique un rôle important dans la conception du Bauhaus en tant qu'école novatrice, et semble à mon sens minimiser voire passer sous silence l'importance des développements dans le paysage éducatif et artistique allemand qui ont contribué aux réflexions de Gropius. La période d'avant-guerre en Allemagne est en effet déjà marquée par le développement de mouvements entendant réformer l'art et l'éducation. Une recherche de nouvelles formes de pédagogie se met en place, avec entre autres une demande pour des écoles et un enseignement actif³⁰. On remarque également dans les milieux bourgeois l'apparition de diverses communautés et coopératives, avec une envie de revenir à un mode de vie plus communautaire³¹. Certains textes du siècle passé connaissent un regain de popularité : c'est notamment le cas de l'ouvrage *Gemeinschaft und Gesellschaft*, initialement publié par le philosophe et sociologue Ferdinand Tönnies en 1887, qui voit sa réédition en 1912 s'accompagner un intérêt nouveau. Tönnies propose une analyse des rapports humains, distinguant *communauté* (Gemeinschaft) et *société* (Gesellschaft). La communauté est une association organique, décrite par Tönnies comme « tout type de

²⁶ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Liège, Mardaga, 1989, (Architecture + documents), p. 44.

²⁷ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 249.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 260.

³⁰ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 12.

³¹ *Ibid.*

coexistence sociale se manifestant comme vie commune familière, intime et exclusive »³², qui est ressentie et durable, tandis que la société est une construction mécanique, « une simple juxtaposition de personnes indépendantes »³³, souvent éphémère. La popularité des idées de Tönnies jusque dans la période de Weimar (et au-delà³⁴) montre l'intérêt que rencontre le concept de communauté à ce moment, intérêt qui touche également les artistes et architectes rêvant d'une organisation sociale nouvelle. Au niveau artistique, 1907 voit la fondation à Munich du Werkbund, une des plus importantes associations artistico-économiques de l'avant-guerre, dont Gropius devient membre en 1912 et qui promeut « l'épure du travail professionnel avec le concours de l'art, de l'industrie et de l'artisanat par l'éducation, la propagande et la prise de position concise à propos de questions correspondantes »³⁵.

Nous pouvons donc remarquer que certaines caractéristiques centrales du Bauhaus sont déjà présentes dans le paysage intellectuel et culturel allemand avant même la Première Guerre mondiale. Si le Bauhaus est la première école d'art réformée à avoir ouvert après la guerre, d'autres écoles sont passées par un processus de réforme établissant des systèmes de formation pluridisciplinaire (au sein desquels les élèves doivent suivre une formation de dessinateur, d'artisan et de scientifique) comparables dans les années précédant celle-ci³⁶. Parmi les textes théoriques sur l'enseignement artistique qui apparaissent dans la seconde moitié des années 1910, ceux de Bruno Taut et Otto Bartning (« Un programme d'architecture » en co-rédaction, et « Programme d'enseignement pour l'architecture et les arts décoratifs sur la base de l'artisanat » publié par Bartning en janvier 1919) ont un impact décisif sur Gropius. Le programme de Taut est en effet le premier à demander la collaboration de tous les arts sur le chantier architectural, et Bartning traite entre autres de l'importance d'un système hiérarchique apprenti-compagnon-maître dans l'éducation, caractéristiques qui à nouveau ne sont pas sans rappeler les idées promues par le Bauhaus.

L'inspiration médiévale qui transparaît dans ces éléments ainsi que dans le premier manifeste du Bauhaus (illustré par une cathédrale) évoque une possible influence des idées de Tönnies, chez qui transparaît une certaine nostalgie pour les communautés du passé et pour

³² F. TÖNNIES, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, trad. de l'allemand par S. Mesure et N. Bond, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 (Le Lien social), p. 5.

³³ *Ibid.*, p. 6.

³⁴ Le concept de communauté sera ainsi repris, dans une vision nationaliste héritée de la Première Guerre mondiale, par le national-socialisme, ce qui ternira dans les décennies suivantes l'image de Tönnies (bien qu'il s'oppose à cette récupération). N. BOND et S. MESURE, *Présentation*, dans F. TÖNNIES, *op.cit.*, p. XXI.

³⁵ H. WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, Iéna, Gustav Fischer, 1909, cité dans M. DROSTE, *op.cit.*, p. 12.

³⁶ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 24.

qui les villes se développaient par le passé suivant un système de croissance organique³⁷. Il est donc important de prendre en compte le contexte local³⁸, et de ne pas négliger celui-ci lors de l'étude des influences extérieures, bien que la question de ces influences soit souvent complexe. Il ne faut ainsi pas non plus être réducteur et nier toute influence étrangère dans l'élaboration de la pensée de Gropius : si les nombreux points évoqués pointent vers des idées développées en Allemagne, nous pouvons retrouver des thèmes similaires du côté russe. Par exemple, les idées de communauté et l'idéalisation des systèmes de coopération médiévaux ne sont pas sans rappeler les idées de Pierre Kropotkine, dont les idées, au même titre que celles de Tönnies, ont pu influencer Gropius ainsi que d'autres architectes tels que Taut (voir le sous-chapitre consacré à Kandinsky)³⁹.

La structure et les programmes d'enseignement

Le Bauhaus et les Vkhoutemas fonctionnent selon des principes comparables d'ouverture : chacun et chacune (les deux institutions sont ouvertes aux femmes) peut s'y inscrire peu importe son niveau artistique. L'idée d'ouverture est néanmoins davantage présente dans les Vkhoutemas, pour lesquels l'inscription est gratuite (l'inscription d'étudiants issus de milieux moins aisés est encouragée, et plusieurs types d'aides sont mises en place, notamment des aides au logement et alimentaires), ce qui n'est pas le cas pour le Bauhaus qui impose des frais d'inscriptions et cherche à faire du profit, notamment à travers la vente des produits conçus pour l'industrie⁴⁰. Les deux écoles fonctionnent de plus à des échelles différentes : les Vkhoutemas comptent pour l'année académique 1924-1925 1445 étudiants inscrits (à l'ouverture environ 2000 étudiants sont recensés⁴¹) contre 127 pour le Bauhaus⁴². L'aspect communautaire semble important pour les deux institutions ; les Vkhoutemas sont ainsi conçus comme des lieux d'étude, de travail et de vie collective, dans un fonctionnement

³⁷ A. KOSCHORKE, « Guerre et réforme urbaine au début du XXe siècle. Un désir de pureté », trad. de l'allemand par F. Martinet, dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n°91, 2001, p. 15.

³⁸ Pour une analyse détaillée du contexte politique, idéologique et artistique qui précède l'émergence du Bauhaus, voir J. V. MACIUIKA, *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*, New York, Cambridge University Press, 2005.

³⁹ Voir K. KOEHLER, « Kandinsky's "Kleine Welten" and Utopian City Plans », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n°4, décembre 1998, p. 439.

⁴⁰ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 254.

⁴¹ C. SCHÄDLICH, « Die Moskauer Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten und das Bauhaus », dans *WZHBW*, 5/6, 1976, p. 473.

⁴² A. BOKOV, *art.cit.*, p. 254.

parfois comparé à une commune⁴³, faisant écho au concept de « condensateurs sociaux » développés par l'architecture constructiviste (voir plus loin)⁴⁴.

Au niveau de la structure, les Vkhoutemas voient, comme le Bauhaus, se succéder trois directeurs au cours de leur histoire : le sculpteur Efim Ravdel entre 1920 et 1923, le graphiste Vladimir Favorski entre 1923 et 1926 et enfin le sociologue Pavel Novitski entre 1927 et 1930⁴⁵. Le terme d'*Ateliers*, réminiscence des SVOMAS, ne concerne pas le fonctionnement de l'école en lui-même, qui se rapproche en fin de compte de celle d'un établissement supérieur technique⁴⁶, mais vise à exprimer l'idée d'une pratique artistique dont la base est l'artisanat et la production industrielle⁴⁷. On retrouve cette idée au Bauhaus, dont l'enseignement se base sur un système d'ateliers supervisés par des maîtres d'ateliers et des maîtres de la forme (une des institutions précédant le Bauhaus, l'École des arts décoratifs de Van de Velde, fonctionnait déjà selon un modèle d'ateliers ; l'idée n'est donc pas complètement neuve)⁴⁸.

L'enseignement aux Vkhoutemas est construit sur base d'un système de formation à deux niveaux, composé d'un cours de base obligatoire suivi par une spécialisation au sein de l'un des départements, qui sont initialement au nombre de huit et divisés en deux catégories : 5 départements de production (graphisme, textiles, céramique, menuiserie et métal) et 3

⁴³ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁴ Cet aspect communautaire semble toutefois reposer sur des bases différentes : les idées communautaires du Bauhaus, comme nous l'avons vu, puisent dans la nostalgie des communautés du passé, tandis que la communauté des Vkhoutemas fait écho au contexte idéologique et politique communiste de l'Union soviétique. Un parallèle pourrait être établi avec les idées de communauté de Tönnies, critiquées dans les années 20 par le philosophe et sociologue Helmuth Plessner, qui propose dans son ouvrage *Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924) une division du concept de communauté en deux types distincts : la communauté « du sang » (*Blutsgemeinschaft*), terme déjà présent chez Tönnies renvoyant à la base, l'essence même de la communauté qui chez Plessner définit désormais une communauté basée sur un lien émotionnel, et la communauté « des faits » (*Sachgemeinschaft*, traduction personnelle), plus rationnelle, basée sur un partenariat dans une valeur unique. Selon Volker Welker, le Bauhaus, à ses débuts, évoque à travers son manifeste le concept de communauté du sang (en raison de la référence à une « nouvelle foi » dans le manifeste) ; au vu de l'idéologie productiviste et communiste présente aux Vkhoutemas, nous pourrions en suivant la distinction faite par Plessner avancer l'idée qu'ils tiennent davantage de la communauté des faits, étant donné le lien avec le monde du prolétariat et de la production industrielle. Voir H. PLESSNER, *The Limits of Community. A Critique of Social Radicalism*, trad. de l'allemand par A. Wallace, New York, Humanity Books, 1999, pp. 83-100 et V. M. WELTER, « The Limits of Community – The Possibilities of Society : On Modern Architecture in Weimar Germany », dans *Oxford Art Journal*, vol. 33, n°1, 2010, pp. 71-72. Il convient cependant d'utiliser le terme de *Blutsgemeinschaft* avec une certaine prudence étant donné la nuance raciste et antisémite que ce terme a pu avoir au cours des 19^e et 20^e siècles, et son utilisation par l'idéologie nazie. Pour un aperçu de l'utilisation national-socialiste de ce terme, voir C. SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin, De Gruyter, 2007, pp. 122-124.

⁴⁵ A. LAVRENTIEV, *art.cit.*, p. 78. Les dates précises des différents mandats changent selon les sources ; ici, la source la plus récente a été privilégiée.

⁴⁶ C. SCHÄDLICH, *art.cit.*, p. 473.

⁴⁷ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 250.

⁴⁸ *Ibid.*

départements des beaux-arts (architecture, peinture et sculpture). Le nombre et les dénominations de ces départements ont évolué au cours des années ; par exemple, les départements du travail du bois et du métal ont été fusionnés en un atelier en 1926⁴⁹. La durée de la formation est, au cours des premières années d'existence de l'école, fixée à 4 ans : un an pour le cours de base, 3 ans pour la spécialisation. En 1923, le cours de base est étendu à 2 ans avant d'être à nouveau réduit à un an en 1926 et, en 1929, à un semestre. Malgré les changements au niveau de la durée du cours préparatoire, la formation conserve une longueur de 5 ans après 1923. Les 6 derniers mois sont consacrés à la réalisation d'un projet final permettant l'obtention du diplôme⁵⁰, qui confère aux étudiants issus de la faculté de bois et métal le titre d'« artiste-ingénieur » et à ceux provenant des autres départements celui d'« artiste-technologue »⁵¹. Le corps enseignant est majoritairement composé de partisans du constructivisme et du rationalisme : Alexandre Vesnine, Moïsseï Ginzbourg, Ilya Golosov, Nikolaï Ladovski, Vladimir Krinsky, Konstantin Melnikov et Ivan Leonidov pour l'architecture, Rodtchenko, El Lissitzky, Tatline, Gustav Klucis et Anton Lavinski dans les facultés de menuiserie et de métallurgie, Varvara Stepanova, Lioubov Popova, Nadejda Oudaltsova et Alexandre Kouprine pour la faculté du textile et Alexeï Filippov à la faculté de céramique, entre autres⁵².

Le mode de formation des Vkhoutemas est similaire à celui du Bauhaus, qui fonctionne également avec un système à deux niveaux composé d'un cours de base (le cours préliminaire ou *Vorkurs*, qui dure d'abord 6 mois avant d'être fixé à un an à partir de 1923⁵³) suivi d'une spécialisation en atelier (fig. 1 et 2). Le système de cours préliminaire des Vkhoutemas, développé sous la guidance de l'Inkhok de Kandinsky, a vraisemblablement été influencé par l'exemple du Bauhaus apparu plus tôt⁵⁴. Si les objectifs des cours préliminaires des deux écoles, à savoir fournir un enseignement de base essentiel aux étudiants, sont similaires, leurs programmes possèdent des différences qui découlent des orientations différentes des deux établissements. Les deux programmes possèdent cependant également des points communs, principalement la présence, en plus des cours artistiques, de cours correspondant à un enseignement plus général, à savoir les mathématiques, la physique et la chimie pour les deux institutions, auxquelles s'ajoutent l'histoire de l'art, la géométrie et

⁴⁹ C. SCHÄDLICH, *art.cit.*, p. 473.

⁵⁰ C. LODDER, *art.cit.*, pp. 22-23.

⁵¹ A. LAVRENTIEV, *art.cit.*, p. 78.

⁵² *Ibid.*

⁵³ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 91.

⁵⁴ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 252.

une langue étrangère pour les Vkhoutemas⁵⁵. Le cours préliminaire du Bauhaus est consacré à l'étude de la théorie de la forme et des matériaux, et trouve son origine dans l'idée de synthèse entre les arts sous l'hégémonie de l'architecture promue par Gropius⁵⁶. Le programme du cours de base des Vkhoutemas, quant à lui, a été développé au sein de l'Inkhout par les membres du Groupe d'Analyse Objective mené par Rodtchenko (parmi les membres du groupe, nous pouvons citer Stepanova, Popova et Alexander Vesnine) et est aujourd'hui reconnu comme l'accomplissement pédagogique le plus significatif de l'école⁵⁷. Il est divisé en quatre unités thématiques : espace, volume, couleur et art graphique⁵⁸, basées, contrairement au Bauhaus, sur des éléments formels abstraits tels que la ligne ou la forme⁵⁹.

L'enjeu principal du développement d'une nouvelle méthode d'enseignement au sein des Vkhoutemas est la solution de la tension entre science et créativité, centrale dans la culture soviétique⁶⁰. Le système éducatif mis en place, basé sur la méthode objective, se veut être un « pont entre art et science »⁶¹. La science permet de rattacher l'enseignement à la technologie et, au-delà, à l'industrie, comme en témoigne le programme de l'école mentionné plus haut : l'objectif des Vkhoutemas est de former des artistes capables de servir la société dans son entièreté, à travers les nouvelles technologies et la collaboration avec l'industrie. Cette idée de collaboration avec l'industrie, présente d'emblée aux Vkhoutemas, apparaît également dans le programme du Bauhaus, mais de façon plus tardive. En effet, en 1919, c'est d'abord l'union de l'art et de l'artisanat que souhaite Gropius ; ce n'est qu'en 1922 que la nouvelle devise « l'art et la technique, une nouvelle unité » apparaît⁶², marquant un tournant majeur dans l'orientation de l'école allemande, dont l'objectif sera désormais la « création de formes nouvelles, propres à l'industrie »⁶³. Ce tournant est le fruit de plusieurs influences, notamment celle du constructivisme soviétique, dont les idées marqueront fortement certains domaines d'enseignement du Bauhaus. Le lien avec l'artisanat, qu'on ne retrouve donc qu'au Bauhaus, nous renvoie au programme établi par Gropius, dont la dimension « individualiste » a souvent été soulignée (l'école aurait pour objectif de former un artisan qui serait d'abord un *individu* créateur). Cela s'oppose à l'idéologie des Vkhoutemas, qui ont été fondés dans le but

⁵⁵ C. LODDER, *art.cit.*, p. 22.

⁵⁶ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 256.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 256-258.

⁵⁸ A. LAVRENTIEV, *art.cit.*, p. 78.

⁵⁹ A. BOKOV, « Rationalizing Intuition : Vkhutemas and the Pedagogy of Space », dans *Rationalistic or Intuitive Way to Architecture*, vol.2, Cracovie, Cracow University of Technology, 2018, p. 25.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶² M. DROSTE, *op.cit.*, p. 82.

⁶³ *Ibid.*, p. 88.

de remplir un objectif politique d'éducation de masse et de créer des artistes-ingénieurs œuvrant pour la société dans une dimension communautaire, collective⁶⁴.

Cette opposition, déjà relevée par Alfred H. Barr Jr lors de sa visite aux Vkhoutemas en 1928 (voir plus loin), apparaît également dans la littérature récente⁶⁵, mais elle mérite selon moi d'être nuancée. D'une part, comme le précise Bokov dans son article cité précédemment, le fait que le Bauhaus ait l'ambition de développer un individu créateur est surtout valable pour sa première « période », c'est-à-dire celle de Weimar. Dès 1922, on voit en effet apparaître, d'abord dans le paysage artistique général de l'avant-garde allemande et ensuite au sein même du Bauhaus, des débats concernant l'individualisme dans l'art et le rejet ou non de celui-ci initiés en majeure partie par les Constructivistes et Theo Van Doesburg. Kandinsky, alors professeur au Bauhaus, est partisan d'un art tourné vers l'individu (voir chapitre 2) ; Gropius, lui, tente, au fur et à mesure du glissement de l'école vers l'industrie, de conserver une position intermédiaire préservant l'importance de l'individu. D'autres, comme Moholy-Nagy, sont pleinement tournés vers l'industrie⁶⁶. D'autre part, il apparaît réducteur de faire des Vkhoutemas un lieu où l'individualité est réprimée au profit de la communauté et du travail pour l'industrie. Certains professeurs, notamment Nikolai Ladovski, qui a contribué à la conception de la partie « espace » du cours de base, entendent développer le potentiel créatif des étudiants et développer à travers leurs cours et exercices l'intuition créative individuelle⁶⁷. Un parallèle pourrait également être tracé entre les désaccords existant au sein des Vkhoutemas entre les Rationalistes, groupe auquel appartient Ladovski⁶⁸, et les Constructivistes menés par Rodtchenko (les Constructivistes critiquant l'approche rationaliste jugée trop intuitive et les Rationalistes désapprouvant l'orientation trop mécanique et utilitaire des Constructivistes) d'un côté, et entre les oppositions apparaissant au Bauhaus entre les approches intuitives et individualistes de professeurs tels que Itten et Kandinsky et les approches constructivistes et communautaires favorisées par exemple par Moholy-Nagy et Hannes Meyer.

Le dernier point de comparaison qui me paraît intéressant à aborder est la place de l'architecture au sein des deux écoles. Bien que l'idée de l'union des domaines artistiques et

⁶⁴ A. BOKOV, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », *loc.cit.*, p. 255.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 255

⁶⁶ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 213.

⁶⁷ A. BOKOV, « Rationalizing Intuition : Vkhutemas and the Pedagogy of Space », *loc.cit.*, p. 25.

⁶⁸ Le terme de « rationalisme » fait ici référence à un courant particulier de l'architecture moderne soviétique, aussi appelé « ratio-architecture » (ratsio-arkhitektoura), dont Ladovski est une des figures de proue. La notion de rationalisme architectural se base sur des principes d'économie de l'énergie psychique, et combine donc principes techniques et psychiques. *Ibid.*, p. 21.

formels sous l'hégémonie soit retrouvée dans l'idéologie des deux institutions⁶⁹, un certain nombre de différences en termes de vision sont néanmoins observables. L'union des arts sous les auspices de l'architecture est une idée qui est d'abord présente chez Gropius (dans sa réponse de 1919 au programme artistique soviétique mentionné plus haut, il remarque ainsi que c'est sur ce point que ses idées et celles des Russes diffèrent⁷⁰) qui ouvre le manifeste du Bauhaus, publié en avril 1919 (fig. 4), par une exclamation : « Le but final de toute activité créatrice est la construction ! »⁷¹. La frontière entre architecture et construction est fine dans l'idéologie du Bauhaus, en témoigne l'utilisation du mot *Bau*, construction, plutôt qu'*Architektur*. Plutôt qu'une discipline autonome, Gropius perçoit l'architecture comme la somme de toutes les disciplines, le projet et la synthèse finale de chaque forme d'art visuel et spatial (en témoigne la présence du Bau au centre du diagramme expliquant le programme de l'école représenté fig. 1)⁷². Si l'on observe les activités architecturales des premières années du Bauhaus, on remarque que le *Bau* semble rester un objectif distant, peut-être plus symbolique que concret (l'illustration du manifeste par une xylogravure de Lyonel Feininger représentant une cathédrale (fig. 4), illustre cette dimension symbolique). La mise en place d'un département d'architecture fut laborieuse ; il n'y eut jamais de formation architecturale systématique dans les premières années d'existence de l'école⁷³, ce qui n'empêcha cependant pas Gropius de nourrir certains projets, notamment celui de la construction d'une cité qui serait un « lieu de vie et de travail idéal d'une communauté »⁷⁴ mais qui ne put être réalisé, et celui de la Villa Sommerfeld (1920/1921, fig. 5), commande privée qui permit à Gropius de réaliser une première œuvre communautaire rassemblant professeurs et étudiants des différents ateliers⁷⁵. Ce n'est qu'avec le successeur de Gropius au poste de directeur, Hannes Meyer, qu'un programme officiel d'architecture est initié et finalement mis en place à partir de 1928⁷⁶.

Si l'architecture fait figure de thème central implicite durant les premières années du Bauhaus, aux Vkhoutemas elle prend d'emblée une place importante en faisant partie, dès le départ, des domaines d'enseignement et devient dans la seconde moitié des années 1920 la

⁶⁹ C. SCHÄDLICH, *art.cit.*, p. 474.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 475.

⁷¹ W. GROPIUS, *Manifeste du Bauhaus*, cité dans M. DROSTE, *op.cit.*, p. 24 (traduction de M. Droste)

⁷² A. BOKOV, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », *loc.cit.*, p. 260.

⁷³ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁶ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 262.

discipline dominante⁷⁷, particulièrement après la réorganisation de l'école en Vkhoutein sous le directorat de Pavel Novitski, qui porte une grande attention aux départements d'architecture et de production⁷⁸. L'architecture n'est alors plus perçue comme discipline artistique mais comme une science devant être mise au service de l'industrialisation du pays. Novitski dit d'ailleurs que « tous les autres arts visuels doivent la servir ou mourir » et que l'architecture « changera le visage de la Terre, reconstruira le quotidien, réorganisera et transformera notre vie sociale et notre travail »⁷⁹. La vision est donc différente de celle du Bauhaus des débuts.

L'importance de l'architecture au sein des Vkhoutemas est directement liée au programme politique soviétique, qui souhaite voir se développer une nouvelle architecture collectiviste⁸⁰. Ces nouveaux programmes architecturaux sont théorisés par Ginzbourg, enseignant aux Vkhoutemas, qui développe le concept de « condensateurs sociaux », qui « représentent le but véritable du constructivisme en architecture »⁸¹. Comme dit plus haut, les Vkhoutemas sont conçus comme une adaptation au domaine éducatif du concept de condensateur social, avec une grande importance donnée aux aspects communautaires.

Compte tenu de cet aspect, il me paraît intéressant de relier ces idées d'un habitat « total » à la conception de l'architecture au Bauhaus sous le directorat de Gropius. Bien que, comme nous l'avons vu précédemment, la conception de l'architecture au Bauhaus de Weimar soit différente de celle des Vkhoutemas, nettement orientée vers une approche scientifique dès les débuts de l'institution, certaines idées semblent se rejoindre. Le projet de Gropius de construire à proximité du Bauhaus de Weimar une cité, évoqué plus haut, témoigne déjà d'une volonté semblable à celle observée en soviétique, celle de « s'attaquer à la totalité de la vie »⁸², dans une vision somme toute assez utopique. Si ce projet, pour lequel l'étudiant Walter Determann avait dressé plans et coupes (fig. 6), n'a pu être mené à bien en raison d'une impossibilité de construire sur le terrain prévu, cela n'a pas empêché Gropius de retenir l'expérience en encourageant la création d'une « coopérative d'habitation du Bauhaus », comprenant maîtres et élèves, dans le but de fonder une « cité rurale devant offrir

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ A. LAVRENTIEV, *art.cit.*, p. 78.

⁷⁹ P. NOVITSKI, « On the Architectural Construction of the Epoch », dans *Arkitektura Vkhutemas*, 1927, cité dans A. BOKOV, *art.cit.*, p. 263.

⁸⁰ J.-L. COHEN, « L'architecture des "condensateurs sociaux" », dans N. LIUCCI-GOUTNIKOV, *op.cit.*, p. 93.

⁸¹ M. GINZBOURG, « Itogi i perspektivy », dans *Sovremennaja Arkhitektura*, 4-5, 1927, pp. 112-118, cité en français dans *Ibid.*, p. 93.

⁸² M. DROSTE, *op.cit.*, p. 60.

des conditions de vie plus favorables au membres du Bauhaus »⁸³. Ce projet ne put lui aussi être mené à bien, mais trahit bien la volonté du directeur de développer un habitat communautaire au sein de l'école. En dernier exemple, la construction du bâtiment du Bauhaus à Dessau en 1925-1926 témoigne également de cette vision de l'architecture comme un tout permettant de réunir tous les aspects de la vie : le bâtiment réunit en effet des espaces consacrés au travail, au logis, aux repas, au sport et au divertissement (salles de fête et de théâtre)⁸⁴.

Nous pouvons voir dans cette importance de l'aspect communautaire un héritage de l'intérêt, évoqué plus haut, de certaines parties de la population allemande d'avant-guerre pour les coopératives rurales et autres initiatives communautaires ; cette tendance a également influencé la Russie, qui jusqu'à sa théorisation plus poussée des habitats communautaires (qui émerge en parallèle du premier plan quinquennal) s'inspire des modèles développés en Europe occidentale, principalement en Allemagne et en Autriche⁸⁵. Cela laisse donc penser que la conception de l'architecture des Vkhoutemas et du Bauhaus des débuts n'est peut-être pas si opposée que l'on pourrait le penser.

Témoignages contemporains

La comparaison du Bauhaus et des Vkhoutemas n'est pas apparue avec les recherches récentes : durant les années d'existence des deux écoles, certains ont déjà établi entre elles des parallèles ou ont, au contraire, soulevé leurs différences.

L'exemple le plus marquant est celui d'Alfred H. Barr Jr., premier directeur du Museum of Modern Art de New York, qui quitta en 1927 les États-Unis pour effectuer un voyage de plusieurs mois en Europe. Alors professeur d'histoire de l'art au Wellesley College, il voyage avec son ami et collègue Jere Abbott, rattaché à l'université d'Harvard. Les deux hommes ont relaté leurs expériences dans leurs journaux, qui offrent donc un témoignage intéressant sur les deux écoles. Barr visite le Bauhaus à Dessau et y rencontre Gropius, Klee et Moholy-Nagy ; fin 1927, il décide de se rendre en Russie afin d'y rencontrer les artistes d'avant-garde et de visiter les Vkhoutemas, à l'époque souvent désignés à l'étranger comme le « Bauhaus soviétique ». Barr s'intéresse particulièrement aux activités pédagogiques de l'école, dont il espère pouvoir s'inspirer pour son propre enseignement de

⁸³ *Ibid.*, p. 180.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁸⁵ J.-L. COHEN, *art.cit.*, p. 94.

l'art aux États-Unis. Dans le courant du mois de janvier 1928, il visite trois fois les Vkhoutemas, rencontrant entre autres El Lissitzky et Rodtchenko. Barr et Abbott ont tous les deux, dans leurs journaux, le réflexe de comparer les Vkhoutemas au Bauhaus. Barr remarque un intérêt des Russes pour l'école allemande, et estime qu'ils s'en sont beaucoup inspiré. Il voit par exemple dans les travaux de Lissitzky, rencontré le 3 janvier, qu'il compare à ceux de Moholy-Nagy, une influence du Bauhaus⁸⁶. Dans sa comparaison des deux institutions, Barr cite Chtérenberg, tête de l'IZO et professeur aux Vkhoutemas : le Bauhaus « vise à développer l'individu, tandis que les ateliers moscovites se focalisent sur le développement des masses »⁸⁷. L'avis de Chtérenberg semble toutefois un peu superficiel pour Barr, qui souligne que le Bauhaus a lui aussi un caractère social⁸⁸. Au fur et à mesure de son voyage, il développera un avis plus nuancé sur les Vkhoutemas, qu'il n'observait au départ que sous l'angle de la comparaison avec le Bauhaus. Au cours de son voyage, Barr tente de rassembler le plus de documents possible en lien avec les Vkhoutemas, dont les informations sont à l'époque nettement moins diffusées que celles du Bauhaus, entreprise utile car les recherches actuelles sur l'école soviétique sont souvent freinées par le manque de documents existant. Néanmoins, malgré l'intérêt manifeste de Barr pour les Vkhoutemas, ceux-ci n'apparaîtront pas sur le célèbre diagramme représentant l'évolution de l'art abstrait (fig. 7) réalisé à l'occasion de l'exposition *Cubism and Abstract Art* (1936) qui fit date dans l'historiographie de l'art moderne, au contraire du Bauhaus qui y figure notamment en tant qu'héritier du constructivisme.

Barr n'est pas le seul Américain à visiter les Vkhoutemas et à les comparer avec le Bauhaus : Louis Lozowick, artiste et auteur de la monographie *Modern Russian Art* publiée en 1925 (et dont Barr avait emporté un exemplaire lors de son voyage dans le but de l'annoter avec ses propres expériences⁸⁹), a profité d'un voyage à Moscou en 1922 pour visiter les Ateliers. Dans son autobiographie non publiée, il raconte avoir comparé à haute voix des projets d'élèves des Vkhoutemas à ce qui se faisait au Bauhaus, ce qui suscita une vague de protestations parmi les étudiants présents : « ce que nous faisons est quelque chose de complètement différent. À l'Ouest, ils cherchent de nouvelles formes et cherchent à les justifier sur des bases esthétiques. Ils tentent encore de créer de l'art. Nous n'avons pas été

⁸⁶ E. KOTSIORIS, « Unpacking Barr's Library : The Paper Trail from the Bauhaus to VKhUTEMAS », dans *post: notes on art in a global context (The Museum of Modern Art, New York)*, 17 octobre 2018, article en ligne, [<https://post.moma.org/unpacking-barrs-library-the-paper-trail-from-the-bauhaus-to-vkhutemas/>], (24/06/2021).

⁸⁷ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 255.

⁸⁸ E. KOTSIORIS, *art.cit.*

⁸⁹ *Ibid.*

infectés par la contagion esthétique, nous sommes contre l'art. Nous sommes les étudiants du constructivisme, nous étudions les relations d'espace entre les objets, le caractère et les propriétés de nombreux matériaux, toujours tournés vers leur utilisation ultime »⁹⁰. Cela prouve que les membres des Vkhoutemas connaissaient les créations du Bauhaus, ou du moins en avaient une idée, et qu'ils avaient la conviction de travailler selon des principes artistiques et idéologiques opposés à ceux de l'école allemande.

Hubert Hoffmann, étudiant au Bauhaus entre 1926 et 1930, se souvient avoir eu l'occasion d'assister aux conférences de professeurs des Vkhoutemas Rodtchenko, El Lissitzky et Naum Gabo⁹¹ à Dessau (voir plus loin). Il a également rencontré des étudiants des Vkhoutemas invités au Bauhaus sous le directorat de Hannes Meyer, et observe au cours des discussions que les Russes se dirigent déjà vers une architecture revenant à un certain classicisme, qualifié de formalisme par les étudiants du Bauhaus, tandis que le même terme est employé par les Russes pour évoquer les réalisations constructivistes appréciée par les *Bauhäusler*⁹². Cela constitue un témoignage intéressant de l'évolution artistique en Russie, qui amorce un retour à des formes plus classiques qui culminera dans la théorisation, dans les années 30, du réalisme socialiste sous Staline.

Les échanges : expositions et mouvements de professeurs et d'étudiants

Bien que le sujet, par manque de sources, soit encore relativement méconnu, il est attesté que le Bauhaus et les Vkhoutemas ont eu des échanges au cours de leurs existences respectives. Cela ne surprend guère : comme nous l'avons vu, les deux écoles fonctionnent suivant des régimes en fin de compte relativement similaires, se sont influencées mutuellement et connaissaient leurs pratiques respectives. Les interactions entre les deux institutions ont principalement eu lieu à travers trois canaux : correspondances, expositions et voyages (échanges d'élèves, conférences de professeurs, ...). Ce sont principalement les expositions et voyages qui nous intéresseront ici, la correspondance étant moins abordée par la recherche⁹³.

⁹⁰ L. LOZOWICK, *Survivor from a Dead Age* (autobiographie non-publiée), 1969-1973, chapitre 11, pp. 18-19, cité dans C. LODDER, *art.cit.*, p. 23.

⁹¹ En raison de sa trajectoire particulière, le cas de Naum Gabo sera abordé de façon détaillée dans la section le concernant (voir p. 90).

⁹² H. Hoffmann, « The Dessau and the Moscow Bauhaus (VKhUTEMAS) », dans M. DROSTE et B. FRIEDEWALD (eds.), *Our Bauhaus. Memories of Bauhaus People*, Munich / Londres / New York, Prestel, 2019, p. 151.

⁹³ Nous pouvons néanmoins citer la correspondance existante entre Walter Gropius et El Lissitzky. La relation entre El Lissitzky et le Bauhaus sera abordée plus loin.

Les expositions sont, dans les années 1920, un outil important dans la diffusion des œuvres et idées entre les différents pays. Au niveau des contacts entre Allemagne et Russie, nous pouvons par exemple citer la *Première Exposition d'art russe* qui eut lieu à Berlin en 1922 et qui introduisit le public allemand aux œuvres d'artistes tels que Malévitch, Tatline et Naum Gabo⁹⁴. C'est cependant dans le sens inverse que les expositions permettent un contact entre le Bauhaus et les Vkhoutemas : en effet, l'institution russe n'est pas présente dans les expositions du Bauhaus (lorsque Walter Gropius organise l'exposition *Internationale Architektur* au Bauhaus en 1923, il ne présente aucune réalisation ni participant soviétique⁹⁵). Elle connaît cependant un rayonnement international au cours de l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925, au cours de laquelle des projets d'étudiants des Vkhoutemas sont présentés, leur offrant une audience internationale (qui a probablement eu des répercussions sur le public allemand)⁹⁶.

Les productions du Bauhaus, elles, voyagent à plusieurs reprises en Union soviétique. En 1927 est organisée dans les bâtiments des Vkhoutemas la *Première exposition d'architecture contemporaine*, à l'initiative de l'OSA (Объединение современных архитекторов, *Obedinie covremennykh arkhitektorov*), l'Association des architectes contemporains, et du Narkompros. Pavel Novitski, recteur des Vkhoutemas (et responsable de la prise d'importance de l'architecture au sein de l'école) en est le commissaire, et l'on retrouve dans le comité d'organisation plusieurs professeurs tels que Ginzbourg ou les frères Vesnine. L'exposition a pour but de présenter les nouveaux projets architecturaux de l'Union soviétique et de plusieurs pays européens (Allemagne, Pays-Bas, Tchécoslovaquie, France et Suisse). Dans l'introduction du catalogue, rédigé en russe et en allemand (ce qui témoigne probablement d'une volonté de diffusion), Novitski soulève la nécessité d'intéresser les masses à l'architecture moderne et à ses objectifs, et voit l'exposition comme l'occasion de « résumer le travail effectué par les architectes modernes, le vérifier, et en prendre en compte les erreurs »⁹⁷. L'exposition est divisée en plusieurs sections thématiques, consacrées, et l'une d'entre elle est entièrement consacrée aux réalisations du Bauhaus (fig. 8). Les autres sections traitent de l'architecture contemporaine soviétique et étrangère, des travaux des étudiants des

⁹⁴ Voir E. NEUMANN, « Russia's "Leftist Art" in Berlin, 1922 », dans *Art Journal*, vol.27, n°1, automne 1967, pp. 20-23.

⁹⁵ A. JAEGGI, *art. cit.*, p. 154.

⁹⁶ J.-L. COHEN, « La participation de l'URSS à l'Exposition des arts décoratifs de Paris, 1925 », dans N. LIUCCI-GOUTNIKOV, *op.cit.*, p. 106.

⁹⁷ P. NOVITSKI, cité dans L.I. IVANOVA-VEEN, « Баухауз-Дессау на Первой Выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.) » (Baukhauz-Dessau na Pervoi Bystavke SA vo VKhOUTEMASe (1927 g.)), dans A. N. LAVRENTIEV, V. R. ARONOV et G. V. ESAULOV (eds.), *op.cit.*, p. 183.

écoles d'architecture Le catalogue recense 22 œuvres exposées dans la section : un dessin de perspective du magasin Ullstein par Joseph Albers, un prospectus de l'école par Herbert Bayer, une lampe-boule et une casserole de Marianne Brandt, un réflecteur de Marianne Brandt et Hans Przyrembel, un projet de maison, un fauteuil en tubes d'acier et des meubles pour un orphelinat de Marcel Breuer, plusieurs photographies et plans de projets de Walter Gropius (pour la cité de Dessau-Törten et le bâtiment du Bauhaus à Dessau), un service à thé de Max Krajewski et Wolfgang Tümpel, plusieurs photographies et plans de projets architecturaux de Hannes Meyer pour le complexe Freidorf, des projets de maisons de Georg Muche et Richard Paulick, et une tapisserie et coiffeuse de Ruth Hollos⁹⁸. Il est intéressant de remarquer la variété d'objets et projets présentés par l'école allemande, qui ne se limitent pas à l'architecture comme pourrait l'attendre le thème de l'exposition.

Les contacts officiels entre le Bauhaus et l'Union soviétique ont été, à l'image de la *Première exposition d'architecture*, principalement initiés par le côté russe à partir de 1927⁹⁹. Plusieurs professeurs aux Vkhoutemas se rendent ainsi au Bauhaus pour visiter l'école et donner des conférences, comme nous l'avons évoqué dans le cadre du témoignage de Hubert Hoffmann traité plus haut. Rodtchenko donne par exemple une conférence sur ses efforts pour ouvrir un atelier de métal aux Vkhoutemas (Moholy-Nagy l'avait déjà contacté en 1923 afin de l'inviter à contribuer à une série de brochures, ce qui montre que les contacts entre les deux écoles existaient déjà avant 1927¹⁰⁰). El Lissitzky, lui aussi professeur aux Vkhoutemas, est également en contact avec le Bauhaus depuis le début de la décennie. Il y donne quelques cours et organise le 1^{er} octobre 1928 une « Discussion informelle sur les questions de l'architecture et de l'artisanat modernes avec une référence particulière au Bauhaus et à l'Institut "Vkhoutein" de Moscou »¹⁰¹.

Kandinsky, dont le parcours sera abordé davantage dans le chapitre suivant, a été professeur dans les deux écoles¹⁰². Bien qu'il se soit, comme nous l'avons évoqué plus haut, probablement inspiré du modèle du Bauhaus lors de la création des Vkhoutemas, Kandinsky n'a semble-t-il jamais tenté d'établir des liens entre les deux institutions. Il apportera néanmoins au Bauhaus son expérience de l'enseignement ; Hoffmann, dans son témoignage,

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ A. JAEGGI, *art.cit.*, p. 154.

¹⁰⁰ C. LODDER, *art.cit.*, p. 26.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 539.

¹⁰² Selon certains chercheurs, il n'a cependant pas été très actif en tant qu'enseignant au sein des Vkhoutemas malgré sa présence sur les listes du personnel. Voir N. PODZEMSKAIA, « Vasilij Kandinskij et la Section IZO (1918-1920) », dans *Revue des études slaves*, XC 1-2, 2019, p. 216.

déclare ainsi qu'en suivant ses cours au Bauhaus, lui et ses camarades ont pu faire « l'expérience des premiers jours des Vkhoutemas »¹⁰³.

Outre les professeurs, des élèves russes envoyés par le gouvernement soviétique se rendent également à Dessau en 1927 et 1928 afin d'étudier les techniques de construction et d'échanger avec leurs homologues allemands¹⁰⁴, comme le relate Hoffmann dans son témoignage. Peu de choses sont malheureusement connues sur ces échanges.

Les visites d'étudiants et professeurs du Bauhaus aux Vkhoutemas sont elles aussi encore largement méconnues. En 1928 Gunta Stölz, ancienne étudiante et tête du département du textile s'est rendue à Moscou en compagnie de Peer Bücking et Arie Sharon, deux étudiants du Bauhaus, afin de rencontrer les étudiants russes et de prendre part à un congrès international sur l'architecture¹⁰⁵. L'année suivante Hinnerk Scheper (maître de l'atelier de peinture murale) et Lou Scheper-Berkenkamp (étudiante de l'atelier de peinture murale puis de théâtre) se rendent à Moscou, où Scheper collabore entre autre avec Ginzbourg, professeur aux Vkhoutemas, sur la conception du complexe architectural du Narkomfin. Ce projet, s'il réunit des figures des deux écoles, n'est pas développé dans le cadre de celles-ci ; les séjours du couple Scheper en Russie seront donc abordés avec davantage de détails dans les chapitres suivants.

L'importance des revues et des magazines

Les revues, journaux et magazines jouent, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, un rôle majeur dans la diffusion des idées artistiques à une échelle transnationale dans le monde de l'entre-deux-guerres. Outre les contacts et échanges directs, les revues occupent donc une place importante dans les échanges entre le Bauhaus, et le monde occidental en général, et les Vkhoutemas ; d'autant plus que ces derniers n'ont produits que peu de documentation imprimée, comme s'en plaignait Alfred Barr¹⁰⁶. C'est dans une revue que parait la première description publiée de l'objectif des Ateliers¹⁰⁷ : dans l'article sur les expositions russes rédigé par El Lissitzky pour le premier numéro de sa revue *Veschch/Gegenstand/Objet*, (fig. 9) nous pouvons ainsi lire : « Tout ce qui est réalisé ici se perpétue dans la nouvelle école supérieure d'art russe. C'est ici que se trouve l'arène du

¹⁰³ H. HOFFMANN, *art.cit.*, p. 151.

¹⁰⁴ A. JAEGLI, *art.cit.*, p. 155.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ E. KOTSIORIS, *art.cit.*

¹⁰⁷ C. LODDER, *art.cit.*, p. 25.

combat des slogans "l'art dans la vie" (et non en dehors) et "l'art ne fait qu'un avec la production". Dans l'ancienne académie russe a eu lieu l'une des révolutions les plus glorieuses »¹⁰⁸. *Veschch*, co-éditée par Lissitzky et Ilya Ehrenbourg et publiée à Berlin en trois langues (russe, allemand et français, comme en témoigne le nom de la revue), joue aux côtés d'autres publications un rôle majeur dans la circulation en Europe des idées constructivistes¹⁰⁹.

Contrairement aux Vkhoutemas, le Bauhaus a produit un nombre important de contenus imprimés destinés à la diffusion, allant des prospectus à la réalisation d'une série de livres, les *Bauhausbücher*, conçus par Gropius et Moholy-Nagy. En 1926, à l'occasion de l'inauguration du bâtiment de Dessau, l'école lance une revue trimestrielle portant le nom de *bauhaus* (fig. 10), plus tard *bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*) qui a pour but de diffuser des informations au sujet de l'école, de ses projets et produits, et qui publie également des contributions d'auteurs invités¹¹⁰.

Grâce à ses publications, le Bauhaus fait connaître son travail au-delà des frontières allemandes. Ainsi, lorsque ouvre la Première exposition d'architecture contemporaine, la plupart des objets présentés dans la section consacrée au Bauhaus sont déjà connus des visiteurs comme en témoignent certains commentateurs¹¹¹. L'exposition est présentée dans la revue SA (Современная архитектура, *Sovremennaïa arkhitektoura*, Architecture contemporaine, dirigée par l'architecte constructiviste Alexeï Gan), avec plusieurs articles et photographies des salles d'exposition. SA traite à d'autres reprises du Bauhaus, faisant des rapports sur les développements et évolutions que connaît l'école. Ainsi, dans le premier numéro paraît un article sur le déménagement de l'école à Dessau¹¹². Dans le 6^e numéro de l'année 1927 (qui présente l'exposition), un article de Ginzbourg sur le constructivisme¹¹³ est abondamment illustré par des plans du bâtiment du Bauhaus de Dessau et des photographies de Lucia Moholy (fig. 11). La présence du Bauhaus dans les pages de SA démontre une

¹⁰⁸ ULEN (El LISSITZKY), « Die Ausstellungen in Russland », dans *Veschch/Gegenstand/Objet*, n°1-2, mars-avril 1922, p. 19. Lissitzky fait au début de la citation référence aux expériences formelles menées par les artistes constructivistes et suprématistes.

¹⁰⁹ M. FORBES, « Magazines As Sites of Intersection : A New Look at the Bauhaus and VKhUTEMAS », dans *post. notes on art in a global context*, 26/09/2018, [<https://post.moma.org/magazines-as-sites-of-intersection-a-new-look-at-the-bauhaus-and-vkhutemas/>], (24/06/2021).

¹¹⁰ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 217.

¹¹¹ N. MARKOVNIKOV, « О выставке современной архитектуры » (O vystavke sovremennoï arkhitektoury), dans *Izvestia*, 8 juillet 1927, cité dans M. FORBES, *art.cit.*

¹¹² M.FORBES, *art.cit.*

¹¹³ M. GINZBOURG, « Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы » (Konstruktivizm kak metod laboratornoï i pedagogičeskoï raboty), dans *СА. Современная Архитектура* (SA. Sovremennaïa Arkhitektoura), n°6, 1927, pp. 160-166.

certaine appréciation des constructivistes de l'OSA pour l'école allemande, ainsi qu'une volonté de s'engager dans un dialogue avec elle : nous sommes en effet au moment où les échanges de professeurs et d'étudiants commencent.

Un lieu notable d'interaction entre le Bauhaus et les Vkhoutemas est la revue suisse *ABC : Beiträge zum Bauen* (Contributions sur la construction). Publiée entre 1924 et 1928 à l'initiative de l'architecte Mart Stam (qui a donné des cours au Bauhaus entre 1928 et 1929, sous la direction de Hannes Meyer) et à laquelle contribue El Lissitzky, *ABC* fait partie des périodiques ayant joué un rôle majeur dans la diffusion en Europe des idées constructivistes russes, aux côtés d'autres revues telles que *Veschch*¹¹⁴. En 1926 est publié un numéro spécial de la revue dirigé par Hannes Meyer (qui n'est à ce moment pas encore professeur au Bauhaus), qui entend présenter une vue globale et internationale des courants constructivistes des années 20¹¹⁵. Parmi les articles publiés se trouve un extrait d'un texte du typographe Jan Tschichold, publié initialement en 1925 dans la revue *Typographische Mitteilungen* et intitulé *Die neue Gestaltung* (« La nouvelle conception »)¹¹⁶, raccourci par Meyer. Le texte traverse l'histoire de l'art depuis la seconde moitié du 19^e siècle à travers les artistes et courants majeurs (l'impressionnisme, le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le suprématisme, le néoplasticisme, les *Proun* de Lissitzky et le constructivisme) et se termine par une description du Bauhaus et des Vkhoutemas : « Le mouvement allemand parallèle [au constructivisme], d'ailleurs indépendant, trouve dans la fondation du Bauhaus de Weimar par Walter Gropius son expression. En Russie se trouve également un « Bauhaus », l'école VKHOUTEMAS (abréviation de l'expression russe pour « Ateliers supérieurs d'art de l'état ») fondée en 1918 à Moscou¹¹⁷. Fondées presque au même moment indépendamment et sans connaissance l'une de l'autre, elles ont toutes les deux poussé leur travail cohérent sur la même voie : l'intégration de l'ensemble de la création artistique au sein de la construction, dans laquelle la création prend tout son sens »¹¹⁸. Le choix de Meyer de couper le texte de Tschichold à cet endroit précis n'est probablement pas une coïncidence (l'article original se conclut en effet par une discussion sur la photographie et le film) : nous pouvons supposer qu'il a de cette manière choisi de présenter ces deux écoles comme l'étape finale du développement artistique du début du 20^e siècle¹¹⁹. Il est également intéressant de noter que,

¹¹⁴ S. INGBERMAN, *ABC. International Constructivist Architecture, 1922-1939*, Cambridge, MIT Press, 1994, xi.

¹¹⁵ M. FORBES, *art.cit.*

¹¹⁶ J. TSCHICHOLD, « Die neue Gestaltung », dans *ABC : Beiträge zum Bauen*, n°2, 1926, pp. 1-3.

¹¹⁷ Cette date correspond en fait à la fondation des SVOMAS.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁹ M. FORBES, *art.cit.*

contrairement à un certain nombre de contemporains, Tschichold n'évoque aucune influence potentielle entre les deux écoles mais insiste au contraire sur leur caractère autonome et indépendantes l'une de l'autre. L'article est illustré par des œuvres de Lissitzky, Naum Gabo et Malévitch ; plus loin est publié un texte de Moholy-Nagy, alors professeur au Bauhaus¹²⁰.

Le dernier exemple d'échange à travers les revues que j'évoquerai est la *Lettre ouverte aux étudiants des Vkhoutein* publiée en janvier 1930 par Hinnerk et Lou Scheper dans le périodique hebdomadaire *Moskauer Rundschau*. Ayant suivi son mari à Moscou en 1929, Lou Scheper-Berkenkamp devient en septembre correspondante pour *Moskauer Rundschau* (« Panorama moscovite »), revue informant le public allemand sur les actualités soviétiques, dans laquelle elle publie régulièrement des articles sur l'art et la culture. Dans leur *Lettre ouverte (Offener Brief an die Schüler des « WCHUTEIN »)*, Hinnerk et Lou Scheper critiquent le retour des traditions artistiques bourgeoises au sein de l'école soviétique :

« Les membres du Bauhaus à Dessau ont l'habitude de vous voir travailler dans le même objectif (bien que dans un contexte différent). Ils connaissent votre nom : Institut artistique-technique – et sa signification : « École supérieure technique-industrielle avec un côté artistique qui forme des maîtres artistes hautement qualifiés pour l'industrie ». Ils connaissent votre point de vue : « l'art qui a atteint un niveau élevé doit avant tout servir l'industrie, c'est-à-dire la production mécanique massive d'objets nécessaires à la société ». Vous connaissez par vos professeurs Ginzbourg et Lissitzky [...] le travail avec les moyens d'aujourd'hui sur les problèmes d'aujourd'hui et de demain. Les Bauhäusler de Moscou se rendent donc avec une agréable impatience à l'une de vos expositions [...]. Au-dessus de la porte, le nom de votre institut est écrit en majolique. On se dit : quel drôle de contraste, des carreaux fleuris et la technologie d'aujourd'hui ! [...] On sent avec étonnement dans vos couloirs l'odeur typique de la poussière de plâtre, l'atmosphère d'atelier des académies de peinture. [...] On entre dans vos salles d'exposition et on se voit soudain entouré de fardes de soie verte, de têtes à la craie – un arsenal de vieille formation - et imaginaire – académique. On n'y croit pas, on ne vous croit pas, on continue, et réalise : non, ce n'est pas un hasard si [votre nom] est écrit en majolique. Ce n'est pas un hasard si vous sentez les vieilleries. Vous qui voulez travailler pour aujourd'hui et pour demain, êtes coincés, apparemment sans le savoir, dans les formes d'hier et d'avant-hier, perdant votre temps dans les restes d'une peinture qui s'est épanouie et fanée dans un passé bourgeois à rassembler des formes d'expression pour votre lien

¹²⁰ L. MOHOLY-NAGY, « Ismus oder Kunst ? », dans *ABC : Beiträge zum Bauen*, n°2, 1926, pp. 6-8.

avec le présent. Vous parlez d'art socialiste. Considérez-vous sérieusement qu'il s'agit de quelque chose de socialiste et d'artistique si, en lieu et place des Dames à la Coiffeuse que l'on peut admirer dans la galerie Trétiakov, vous peignez désormais des Komsomoliens¹²¹ à la table de réunion avec un zèle diligent et une technique académique ? Non : les nouveaux sujets ne créent pas de nouvel art. Mais de nouvelles nécessités créeront un nouvel art. Votre connexion simple et directe avec les faits, avec les tâches directes de la journées, est le terreau naturel pour une nouvelle création de formes. [...] De quoi votre structure a-t-elle besoin : des architectes, des peintres muraux, des fabricants de meubles, des tisserands, c'est-à-dire des constructeurs, des concepteurs de matériaux, des concepteurs de formes, des fabricants d'objets, des acteurs de la forme [...]. Puisque vous reconnaissez l'art comme racine de votre travail, vous ne devez pas confondre une de ses formes d'expression passée [...], c'est-à-dire un terme partiel, avec son terme entier. [...] Votre apprentissage formel doit se faire selon de nouvelles méthodes qui vous donneront les éléments de votre travail ; familiarisez-vous avec les matériaux, les fonctions, les lois de la couleur et de la forme. [...] Vous ne pouvez pas créer les objets nécessaires à la société à partir de l'atmosphère sacrée de l'atelier¹²² [d'artiste]. Travaillez dans des ateliers (*Werkstätten*) ; apprenez la structure du travail manuel et mécanique et trouvez, à l'aide des conditions de la technologie, non affectée par l'ancienne fabrication artisanale individuelle, le nouvel objet. [...] Au lieu de cela, on constate avec horreur que des détails techniques d'importance fonctionnelle sont en passe de devenir les éléments stylistiques d'un nouveau genre d'ornementation, par exemple : roue dentée au lieu de feuille d'acanthé [...]. L'art ne s'apprend pas, seuls les prérequis techniques doivent être transmis, la discipline de travail, préalable à toute réalisation, doit devenir une habitude scolaire. Vous apprenez la peinture académique, mais la peinture académique est morte – jetez ses restes hors de la maison ! Rien de réellement vivant ne peut émerger de l'air vicié – débarrassez-le de la poussière de l'atelier ! ». ¹²³

Cette lettre ouverte est intéressante à plus d'un titre. Premièrement, il semble étrange que les Scheper choisissent un périodique allemand pour la publication de leur lettre adressée à un public russe ; cela pourrait s'expliquer par le fait qu'ils ne maîtrisent peut-être pas le russe, ou en tout cas pas assez bien que pour pouvoir rédiger un tel document. Ce texte montre néanmoins que les *Bauhäusler* connaissent leurs homologues russes et leur travail, et s'en font

¹²¹ Komsomol : Union communiste léniniste de la jeunesse.

¹²² *Das Atelier* : se réfère à l'atelier traditionnel des artistes, par opposition à *die Werkstatt*, qui désigne un atelier de fabrication tel qu'on en trouve dans les industries ou chez les techniciens.

¹²³ H. SCHEPER et L. SCHEPER-BERKENKAMP, « Offener Brief an die Schüler des "WCHUTEIN" », dans *Moskauer Rundschau*, 2, n°4, 26 janvier 1930.

une idée particulière. Il est intéressant de remarquer que les Vkhoutemas – Vkhoutein semblent suivre une évolution inverse à celle du Bauhaus : l'école allemande, dans ses premières années, restait proche de l'artisanat et a, au cours des ans, opéré un tournant de plus en plus marqué vers l'industrie et une pratique orientée vers le fonctionnalisme, tandis que l'école russe, haut lieu du constructivisme, se laisse influencer, si l'on en croit la critique des Scheper par les traditions artistiques bourgeoises qu'elle refuse de quitter.

La *Lettre ouverte* semble être le dernier exemple marquant d'échange entre les deux écoles. Au printemps 1930, les Vkhoutein, dont l'idéologie constructiviste est désormais éloignée de la culture artistique plébiscitée par le nouveau régime (on les accuse de perpétuer un héritage trotskiste) sont fermés par les autorités soviétiques¹²⁴, et les différentes sections sont réparties en différents instituts distincts. L'arrivée progressive d'anciens *Bauhäusler* en URSS (avec, en tête de file, l'ancien directeur Hannes Meyer) contribuera néanmoins à perpétuer pendant quelques années les idées partagées par les deux écoles, avant que l'uniformisation de l'art et de l'architecture sous le réalisme socialiste et la répression des artistes d'avant-garde ne sonnent le glas des expérimentations qui révolutionnèrent le paysage artistique européen et, dans une moindre mesure, mondial.

¹²⁴ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 267.

De l'Union soviétique au Bauhaus

Les contacts entre le Bauhaus et les Vkhoutemas/Vkhoutein ne sont pas les seules occurrences d'échanges et relations entre le Bauhaus et la Russie soviétique. Outre les visites à titre institutionnel de professeurs (Naum Gabo, Rodtchenko) et d'étudiants, d'autres artistes russes se sont également rendus au Bauhaus dans le cadre de visites et de conférences personnelles ou, comme c'est le cas pour Kandinsky, pour enseigner. Quatre personnalités nous intéresseront plus particulièrement ici : Kandinsky, Malévitch, El Lissitzky et Naum Gabo, qui nous permettent d'aborder plusieurs types d'itinéraires différents. Ce ne sont évidemment pas les seuls artistes russes à s'être intéressés au Bauhaus, mais leurs parcours font partie des plus documentés et renvoient à des enjeux artistiques plus larges. Parmi les autres figures russes qui se sont intéressées au Bauhaus, nous pouvons également citer le critique Ossip Brik, l'un des théoriciens du constructivisme, qui, en voyage à Berlin à l'occasion de la Première exposition d'art russe en 1922, donne deux conférences sur le Bauhaus dans le cadre de soirées littéraires auxquelles il participe avec le poète Vladimir Maïakovski, qui séjourne lui aussi à Berlin pour l'exposition¹²⁵. Il est intéressant de situer ces échanges dans le contexte de l'intérêt que suscite l'Allemagne auprès des habitants de l'Union soviétique, qui y émigrent de façon massive dans les années d'après-guerre (on compte ainsi à Berlin plusieurs centaines de milliers d'émigrés russe au début des années 1920)¹²⁶, formant des communautés russophones dans les grands centres urbains. Le rôle des artistes issus de l'immigration hongroise dans la diffusion du constructivisme et le lien qu'ils tissent entre l'Allemagne et l'Union soviétique sera également abordé.

¹²⁵ B. JANGFELDT, *La vie en jeu. Une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010, p. 215. Peu de choses semblent être connues sur ces conférences ; Jangfeld est, parmi les sources utilisées pour ce mémoire, le seul à en faire mention, ce qui explique la présence de sa biographie de Vladimir Maïakovski dans notre bibliographie.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 208. Voir également K. SCHLÖGEL, « Investigating Russian Berlin in Weimar Germany. Culture and Displacement in the Age of War and Revolution », dans *Baltic Worlds*, 22 septembre 2011, [<http://balticworlds.com/culture-and-displacement-in-the-age-of-war-and-revolution/>], (20/10/2021) et K. SCHLÖGEL, *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

Vassily Kandinsky (1866 – 1944)

Comme nous l'avons vu précédemment, Kandinsky est une personnalité importante dans le cadre des échanges entre l'Allemagne et l'Union soviétique. C'est en effet lui qui confie à Ludwig Bähr la mission de se rendre en Allemagne afin de tisser des liens avec les artistes locaux et, lorsqu'il rédige pour la presse russe un rapport sur la réponse allemande à cet appel et cite la « nouvelle académie à Weimar », il est responsable de ce qui est probablement la première mention du Bauhaus dans la presse soviétique¹²⁷. Avant de rejoindre l'école allemande, Kandinsky aura donc contribué à la diffusion de ses idées dans le monde russe, notamment, comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, en s'inspirant de son modèle dans ses réflexions sur l'organisation de l'enseignement et des institutions artistiques russes.

Arrivée au Bauhaus

À l'automne 1921, Kandinsky, vivant alors en Russie depuis 1914, est convoqué au Kremlin par Karl Berngardovitch Radek, secrétaire au Komintern¹²⁸, à l'occasion d'une invitation officielle adressée par le Bauhaus¹²⁹ : la RAKhN, l'Académie russe des sciences artistiques, fondée par Kandinsky et dont il est le vice-président¹³⁰, y voit l'opportunité d'établir des contacts durables en Allemagne. Kandinsky, accompagné de sa femme Nina en tant que secrétaire¹³¹, est donc envoyé en mission à Berlin pour une durée de six mois avec pour objectif d'y développer un département de la RAKhN¹³² et de collecter des informations¹³³. Sensé rester en Allemagne jusqu'en juin, il quitte l'URSS en décembre 1921 mais ne regagnera jamais son pays natal. Kandinsky restera cependant en contact avec la RAKhN, malgré la perte de son poste de vice-président fin 1922, et n'en sera exclu qu'en 1929 du fait de son statut d'émigré¹³⁴ (il reçoit en effet en 1928 la nationalité allemande¹³⁵).

¹²⁷ C. LODDER, *art.cit.*, p.24.

¹²⁸ *Internationale communiste*, structure institutionnelle du mouvement communiste international.

¹²⁹ B. HERMANN, *Kandinsky. Sa vie*, Paris, Hazan, 2009 (Bibliothèque Hazan), p. 335.

¹³⁰ N'étant pas membre du Parti communiste, il ne peut assurer la fonction de président, qui revient à Peter Kogan. *Ibid.*, p.331.

¹³¹ *Ibid.*, p. 336.

¹³² M. PODZOROVA, *Vers l'Internationale « communiste » des arts : Circulations des arts plastiques et des artistes entre l'URSS et l'Occident (Allemagne, États-Unis, France, Italie) dans l'entre-deux-guerres (1918-1936)*, thèse de doctorat présentée à l'Université Sorbonne Paris Cité, 2019, p. 135.

¹³³ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 336.

¹³⁴ M. PODZOROVA, *op.cit.*, p.136.

¹³⁵ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 252.

En mars 1922, Kandinsky reçoit la visite de Walter Gropius, qui lui remet une invitation officielle à rejoindre le Bauhaus en tant qu'enseignant¹³⁶. Après avoir visité l'école en mai, Kandinsky commence en juin à y enseigner au sein du cours du préparatoire et de l'atelier de peinture murale¹³⁷, et y retrouve certaines connaissances telles que Paul Klee, qui fut son voisin de rue à Munich en 1910¹³⁸ et commença à enseigner au Bauhaus en janvier 1921¹³⁹ (les deux hommes partageront d'ailleurs à Dessau une maison double). Dans les premières années de l'école, Gropius s'attache à engager des artistes possédant déjà une certaine réputation : « Le plus important pour tous », dit-il, « demeure naturellement la contribution de fortes personnalités vivantes. Nous ne devons pas commencer par la médiocrité, nous avons le devoir de mettre à contribution des personnalités universellement connues là où l'occasion se présente, même si nous ne les comprenons pas encore intérieurement »¹⁴⁰. À ce moment, Kandinsky est considéré comme l'un des plus grands peintres abstraits¹⁴¹, et ses écrits théoriques en font un véritable « philosophe de l'abstraction »¹⁴². La présence de Kandinsky, tout comme celle d'autres artistes connus, contribue à attirer les étudiants au Bauhaus : le graphiste Herbert Bayer, par exemple, rejoindra ainsi l'école grâce aux écrits de Kandinsky¹⁴³. Ses textes ont également nourrit l'enseignement de certains de ses collègues : Paul Klee, qui donne comme Kandinsky des cours sur les éléments de base que sont la forme et la couleur, connaissait l'ouvrage *Über das Geistige in der Kunst* (Du spirituel dans l'art) publié en 1912 et s'en est probablement inspiré dans l'élaboration de ses propres théories de la couleur¹⁴⁴.

L'enseignement de Kandinsky

Lorsqu'il est engagé au Bauhaus, Kandinsky a déjà derrière lui plusieurs expériences dans l'enseignement artistique, ce qui a probablement contribué à sa sélection par Gropius. En 1901, Kandinsky, résidant alors à Munich, fonde aux côtés d'autres artistes (Ernst Stern,

¹³⁶ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 340.

¹³⁷ A. HOBERG, « Biographie », trad. de l'allemand par Jean-Léon Muller, dans C. DEROUET (dir.), *Kandinsky*, catalogue d'exposition, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, 25 octobre 2008 – 8 mars 2009, Centre Pompidou, Paris, 8 avril – 10 août 2009, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18 septembre 2009 – 31 janvier 2010, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 34.

¹³⁸ B. HERMANN, *op.cit.*, p.231-232.

¹³⁹ M. DROSTE, *op.cit.*, p.28.

¹⁴⁰ W. GROPIUS, *Lettre à Ernst Hardt*, 14 avril 1919, cité dans M. DROSTE, *op.cit.*, p. 26.

¹⁴¹ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 28.

¹⁴² L. DICKERMAN, « Bauhaus Fundaments », dans B. BERGDOLL et L. DICKERMAN (dir.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 23.

¹⁴³ H. FOSTER, « Herbert Bayer, Advertising Structures. 1924-25 », dans B. BERGDOLL et L. DICKERMAN (dir.), *op.cit.*, p. 174.

¹⁴⁴ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 96.

Alexander von Salzmann, Waldemar Hecker et Wilhelm Hüsgen) l'association *Phalanx* (Phalange), dont il sera élu par la suite président, d'abord centrée sur la mise en place d'expositions. Au début de l'année 1902, l'association ouvre une école de peinture dans le quartier de Schwabing (Munich), où Kandinsky enseigne la peinture et le dessin¹⁴⁵. Cette première expérience d'enseignement est, par rapport à celles qui suivront, assez académique et traditionnelle, avec un apprentissage composé entre autres de séances de dessin d'après modèle vivant et d'études de natures mortes¹⁴⁶, mais marquera durablement les idées de Kandinsky en matière d'enseignement artistique. Il entend en effet, à travers l'étude des bases, encourager chaque élève à trouver sa propre voie, en développant ses propres particularités¹⁴⁷. La période Phalanx ne durera cependant pas : Kandinsky part en 1904 pour un long voyage (en compagnie de Gabriele Münter, qui fut son élève au sein de l'école) et l'association est dissoute la même année¹⁴⁸.

L'expérience acquise avec Phalanx inspirera Kandinsky lorsqu'il obtiendra un poste de professeur au sein du second SVOMAS à Moscou à partir de l'automne 1918 jusqu'au printemps 1920¹⁴⁹. Fruits de la réforme de l'enseignement artistique lancée par le Narkompros en 1918, les SVOMAS sont basés sur des principes de liberté et de gouvernance étudiante ; chaque atelier possède donc une liberté et une autonomie quasi complètes, laissant aux professeurs l'occasion de concevoir des programmes personnels. En tant que représentant de l'IZO, Kandinsky joue un rôle fondamental dans la création d'un nouveau modèle d'éducation artistique aux SVOMAS¹⁵⁰. Les résumés de cours de Kandinsky pour cette période, rassemblés sous le titre de « Thèses d'enseignement », indiquent que l'artiste a pour objectif de « contribuer au développement de la liberté de l'étudiant »¹⁵¹. Pour lui, l'objectif de l'école est d'accompagner l'étudiant dans la découverte de sa voie propre, en lui fournissant les connaissances de bases nécessaires (étude des techniques et matériaux, des lois et des règles de l'art en général et des différentes disciplines, etc.)¹⁵². Ces idées de liberté, héritées des années Phalanx, étaient au début de la période des SVOMAS partagées par un certain nombre d'acteurs de la réforme de l'instruction artistique tels que Tatline ou Ilya Machkov, chargé de

¹⁴⁵ A. HOBERG, *art.cit.*, p. 23.

¹⁴⁶ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 296.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁸ A. HOBERG, *art.cit.*, p. 24.

¹⁴⁹ A. BOKOV, *art.cit.*, p. 252.

¹⁵⁰ A. BOKOV, « " Творить огнем " : Кандинский как педагог во Вторых СГХМ (Свомасе) и в Баухаузе » (« Tvorit' ognem » : Kandinskiy kak pedagog vo Vtorykh SGKhM (Svomase) i v Baukhauze), dans A. N. LAVRENTIEV, V. R. ARONOV et G. V. ESAULOV (eds.), *op.cit.*, p. 232.

¹⁵¹ N. PODZEMSKAIA, *art.cit.*, p. 225.

¹⁵² *Ibid.*

l'organisation des seconds SVOMAS où enseigne Kandinsky¹⁵³, mais le manque d'organisation et l'anarchie régnant dans les ateliers mena dès 1920 à la réforme qui donna naissance aux Vkhoutemas¹⁵⁴ dans lesquels elle entendait introduire une « méthode objective unique »¹⁵⁵, orientation qui contraste avec les idées de liberté guidant les SVOMAS. Si Kandinsky ne semble pas avoir été pleinement actif en tant que professeur aux Vkhoutemas, il en a tout de même influencé le programme à travers la mise en place du cours de base, inspiré par le Bauhaus (voir chapitre précédent).

En plus de ses expériences en tant que professeur, la pratique de l'enseignement de Kandinsky a également été marquée par son travail de recherche au sein des institutions moscovites dont il est membre, à savoir l'Inkhok et la RAKhN, lui-même nourri par ses réflexions sur l'art menées dès le début des années 1910. Cette influence se manifeste au niveau théorique (voir section suivante), mais également au niveau pratique, dans les cours mêmes que Kandinsky donne au Bauhaus. Ainsi, en 1923, il soumet à ses élèves de l'atelier de peinture murale un questionnaire dans lequel ils doivent associer à différentes formes (cercle, carré et triangle) les trois couleurs primaires, et justifier si possible leur réponse (fig. 12)¹⁵⁶. Ce questionnaire, qui illustre les réflexions sur les liens entre formes et couleurs introduites par Kandinsky dès les années 1910¹⁵⁷, est tiré d'une série de questionnaires développés par Kandinsky au sein de l'Inkhok en 1920, qu'il a fait remplir par les artistes membres de l'institution¹⁵⁸. Parmi les autres questions adressées par Kandinsky à ses collègues de l'Inkhok, certaines sont plus objectives, tandis que d'autres s'adressent directement aux émotions (« Quelles sont les émotions ou les associations d'idées suscitées chez l'homme par le dessin le plus simple ? »¹⁵⁹), ce qui créera des dissensions avec les membres de l'Inkhok qui rejettent l'importance que Kandinsky accorde à l'intuition (voir section suivante). Avec ces questionnaires, il tente d'étudier le fonctionnement psychologique de l'art pour en tirer des lois générales, ce qui s'inscrit dans le programme de l'Inkhok qui vise à investiguer « les éléments analytiques et synthétiques de base des arts individuels et de l'art en général »¹⁶⁰. Cette dimension théorique et analytique est donc particulièrement

¹⁵³ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁴ Les cours de Kandinsky étaient de plus jugés par certains comme trop libres et peu actuels, avec une vision trop ouverte de l'héritage artistique du passé ; les programmes d'artistes comme Malévitch, plus structurés, étaient plus appréciés des étudiants (voir sous-chapitre suivant). *Ibid.*, p. 226.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 229.

¹⁵⁶ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 148.

¹⁵⁷ C. DEROUET, « Le Bauhaus : Weimar, Dessau, Berlin. 1922 – 1933 », dans C. DEROUET (dir.), *op.cit.*, p. 141.

¹⁵⁸ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 319-320.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.319.

¹⁶⁰ C. LODDER, *art.cit.*, p. 25.

importante pour Kandinsky, qui continue, comme le montre l'utilisation du questionnaire, ses recherches au Bauhaus, y amenant ses idées développées à Moscou.

Lorsque Kandinsky commence à enseigner au Bauhaus en 1922, il remplace Oskar Schlemmer en tant que maître des formes de l'atelier de peinture murale¹⁶¹ et prend également en charge des cours de théorie des couleurs et de dessin analytique. L'enseignement de Kandinsky repose sur une base analytique, presque scientifique ; la synthèse et l'analyse sont pour lui la base de l'enseignement et du travail artistique¹⁶². Son approche aura une certaine influence sur les élèves qui suivent ses cours, notamment au sein de l'atelier de peinture murale : l'aspect psychologique de la couleur inspirera ainsi Hinnerk Scheper¹⁶³, qui devient maître de l'atelier en 1925, et Herbert Bayer, qui réalise en 1923 un projet de peintures murales pour l'escalier du bâtiment du Bauhaus inspiré par les théories de Kandinsky sur la correspondance entre formes et couleurs (fig. 13)¹⁶⁴. À l'occasion de réformes du programme accompagnant le déménagement du Bauhaus à Dessau entre 1925 et 1927, Kandinsky (ainsi que Klee) est déchargé de son poste de maître de la forme dans l'atelier de peinture murale¹⁶⁵ tandis que ses cours de théorie de la forme et des couleurs continuent à prendre une place importante dans la formation obligatoire des étudiants¹⁶⁶. À partir de 1927, Kandinsky et Klee prennent en charge des cours de peinture dans le cadre d'un « séminaire de création plastique et picturale libre », qui prend sous le directorat de Hannes Meyer le nom de « classes de peinture libre »¹⁶⁷. À ce moment, l'enseignement de Kandinsky, de Klee mais également de Schlemmer et de Josef Albers est conçu par Meyer comme le « pôle artistique » de la formation proposée par le Bauhaus¹⁶⁸ ; avec le tournant productiviste opéré sous Meyer, Kandinsky sera de plus en plus critiqué (lorsque Moholy-Nagy quitte le Bauhaus en 1928, il dit au sujet de Kandinsky et Klee qu'ils « n'étaient plus là que pour créer de l'ambiance »¹⁶⁹), ce qui ne l'empêchera cependant pas de rester en poste jusqu'à la fermeture de l'école en 1933, ce qui fera de lui le professeur ayant eu la tenue de poste la plus longue dans l'histoire du Bauhaus.

¹⁶¹ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 139.

¹⁶² *Ibid.*, p. 99.

¹⁶³ M. DE MICHELIS, « Color Plans for Architecture. 1925-26 », dans B. BERGDOLL et L. DICKERMAN (dir.), *op.cit.*, p. 186.

¹⁶⁴ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 143.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 215-216.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 254.

Les idées de Kandinsky et les idées du Bauhaus

C'est d'abord par affinité avec les idées de Gropius et du programme du Bauhaus que Kandinsky accepte de rejoindre l'école. Il voit en effet tout d'abord une opportunité de continuer ses recherches sur les éléments de base de l'art menées en URSS, comme nous l'avons vu dans la section précédente. Président de la section d'art monumental de l'Inkhoul, Kandinsky développe pendant ses années russes le concept d'art monumental, qui combinerait différentes disciplines telles que la musique, la peinture, la danse et la sculpture dans un tout synthétique¹⁷⁰. Inspiré de l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) tirée de Wagner, l'art monumental est envisagé comme une « expérience intermédiaire complètement abstraite touchant au monde intérieur des effets psychiques et corporels »¹⁷¹. Cette importance de l'aspect psychique, qui entraînera à l'Inkhoul le rejet des théories de Kandinsky de la part de ses collègues constructivistes¹⁷², est mieux accueilli au Bauhaus, qui dans ses premières années compte diverses théories ésotériques parmi ses idées porteuses (par exemple au sein de l'enseignement de Johannes Itten, en charge du cours préliminaire)¹⁷³. L'idée de synthèse de tous les arts de Kandinsky rappelle évidemment celle de Gropius, quoique Kandinsky n'ait pas pour objectif de subordonner cette synthèse à l'architecture comme Gropius l'exprime dans le manifeste du Bauhaus.

Kandinsky n'ignore cependant pas complètement l'architecture : lorsque Kandinsky réalise le programme de l'Inkhoul en mai 1920, il soutient que « la recherche sur les formes abstraites et spatiales renouvellera l'architecture », renforcera son partenariat avec l'art et la peinture et mènera à la création d'une construction dédiée à la « grande utopie »¹⁷⁴. Cette Grande Utopie, Kandinsky l'envisage comme une « maison universelle des arts », conçue par des artistes de tous les pays, qui serait le « siège mondial de l'utopie »¹⁷⁵. Si Kandinsky s'est toujours tenu à l'écart des questions politiques (lorsque Tatline l'invite en 1918 à rejoindre l'IZO, il accepte « tout en soulignant expressément qu'il ne voulait avoir aucun contact avec la politique »¹⁷⁶), l'importance du thème de l'utopie dans sa réflexion et sa pratique artistique indique cependant un intérêt pour les questions de société.

¹⁷⁰ A. BOKOV, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », *loc.cit.*, p. 260.

¹⁷¹ L. DICKERMAN, *art.cit.*, p. 28.

¹⁷² E. VITALE, *op.cit.*, p. 213.

¹⁷³ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 62.

¹⁷⁴ C. LODDER, *art.cit.*, p. 24.

¹⁷⁵ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 315.

¹⁷⁶ N. KANDINSKY, *Kandinsky et moi*, Paris, Flammarion, 1978, p. 92.

À l'automne 1922, il publie sa série d'estampes *Kleine Welten* (Petits mondes) (fig. 14 à 25), qui représentent des microcosmes abstraits. Pendant sa période d'enseignement au Bauhaus, Kandinsky expérimente dans ses œuvres différentes méthodes pour créer sur des surfaces planes une « infinité cosmique »¹⁷⁷. Dans son article intitulé *Kandinsky's « Kleine Welten » and Utopian City Plans*¹⁷⁸, Karen Koehler, professeure d'histoire de l'art au Hampshire College (USA) met en évidence l'influence qu'ont eue l'avant-garde soviétique, les projets architecturaux pour le développement de Moscou et les théories utopistes sur le développement des utopies picturales de Kandinsky. Certaines estampes (c'est par exemple le cas de *Kleine Welten X*, fig. 23) ne sont ainsi pas sans évoquer la structure des plans élaborés par Ivan Joltovski et Boris Sakoutine (fig. 26 et 27) pour le projet de redéveloppement de Moscou lancé en 1918 par le Narkompros¹⁷⁹, qui proposent la construction de villes satellites concentriques autour de Moscou afin de désengorger celle-ci. Certains motifs tels que les lignes parallèles, parfois hachurées et convergeant vers le centre, présentes dans plusieurs estampes (*Kleine Welten* III [fig. 16], V [fig. 18], VII [fig. 20], VIII [fig. 21], IX [fig. 22], X [fig. 23], XI [fig. 24] et XII [fig. 25]) pourraient évoquer des chemins de fer, dont le développement en Russie a été crucial dans le succès des plans de construction de petites villes satellites autour des grands centres urbains¹⁸⁰. Cette interprétation est corroborée par le fait que Kandinsky avait probablement connaissance de ces plans, étant donné qu'il connaissait personnellement Joltovski pour avoir collaboré avec lui au sein du Narkompros, notamment dans le cadre de la rédaction d'une encyclopédie des beaux-arts¹⁸¹.

Ces plans, qui sont utopistes en eux-mêmes, témoignent de l'intérêt soviétique pour les concepts de cités-jardins et de l'idéalisation des communautés villageoises¹⁸² (qui n'est pas sans rappeler le phénomène observé en Allemagne à la même époque, qui comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux Vkhoutemas a nourri le Bauhaus des débuts). Cette idéologie anti-urbaine a été en partie inspirée par les théories de Pierre Kropotkine (1842 – 1921), qui développe une théorie du communisme libertaire basé sur un concept de communauté idéale reposant sur la nature coopérative des êtres humains¹⁸³. Kandinsky, chez qui l'on retrouve des tendances anarchistes, connaissait le travail de Kropotkine, et sa conception de l'utopie a donc pu être influencée par ses théories, qui ont également joué un

¹⁷⁷ K. KOEHLER, *art.cit.*, p. 437.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 436.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 435.

¹⁸² *Ibid.*, p. 437.

¹⁸³ *Ibid.*

rôle important auprès d'architectes allemands tels que Bruno Taut, qui publie en 1920 un traité intitulé *Die Auflösung der Städte* (La dissolution des villes)¹⁸⁴, dans lequel il cite (entre autres) Kropotkine et développe sa propre vision de la communauté idéale, marquée par des idées de décentralisation et de coopération. Taut s'intéressait en outre aux développements soviétique en matière de planification urbaine : en 1922, il publie un compte-rendu des plans de Joltovski dans *Frühlicht*, une revue dont il est rédacteur¹⁸⁵. Tout comme Kandinsky et Taut, Walter Gropius a lui aussi probablement été influencé par les thèses de Kropotkine, qui dans son ouvrage *L'Entraide* (1902) érige en modèle suprême les guildes d'artisans médiévales, les *Bauhütte*, célébrant leur organisation coopérative de la même manière que Gropius le fera avec le Bauhaus¹⁸⁶. Lorsque Kandinsky publie ses *Kleine Welten*, le Bauhaus lui-même fonctionne encore comme une sorte de petit monde : en 1922, Gropius tente, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre sur les Vkhoutemas, de créer un habitat communautaire coopératif pour les membres de l'école. Avec les *Kleine Welten*, Kandinsky apporte donc une sorte de synthèse entre son art (possédant sa grammaire formelle propre), les conceptions utopiques de la planification urbaine soviétique de la fin des années 1910 et les idées anarcho-communistes qui nourrissent cette même planification (et la pensée de Kandinsky en elle-même), synthèse qui à ce moment correspond en grande partie aux idées véhiculées par le Bauhaus.

La même année, Kandinsky réalise pour la *Juryfreie Kuntschau*¹⁸⁷ à Berlin une série de fresques dont il produit les maquettes (fig. 28 à 32) qui sont ensuite traduites sur des toiles collées à des panneaux de bois par les élèves de l'atelier de peinture murale du Bauhaus, où il enseigne (ces panneaux n'ont pas été conservés). Constitué au total de 8 panneaux, l'ensemble est destiné à décorer l'entrée octogonale d'un musée d'art moderne (qui ne sera jamais construit)¹⁸⁸. Cette œuvre s'inscrit dans la recherche de Kandinsky d'une synthèse des arts mentionnée plus haut, qui marque son travail au sein de l'atelier de peinture murale. Comme avec les *Kleine Welten*, il entend créer un univers pictural à part entière, ici sous forme d'un espace illusionniste où le spectateur sera pleinement immergé, ce qui n'est pas sans rappeler le *Prounenraum* présenté par El Lissitzky à la *Grosse Berliner Kunstausstellung* en 1923 (fig. 32). L'objectif des deux œuvres est cependant différent : Kandinsky souhaite dépasser les

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 439.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 441.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 438-439.

¹⁸⁷ Exposition d'art sans jury.

¹⁸⁸ C. MEHRING, « Vassily Kandinsky, Designs for Wall Paintings. 1922 », dans B. BERGDOLL et L. DICKERMAN (dir.), *op.cit.*, p. 122.

limites du monde matériel, oublier celui-ci¹⁸⁹. Les fresques de la *Juryfreie Kunstschau* inaugurent également un nouveau style de Kandinsky, marqué par un traitement plus géométrique et systématique des éléments formels¹⁹⁰. Cette œuvre est significative, car elle illustre la tentative de Kandinsky de se rapprocher des arts appliqués, desquels il était devenu méfiant en raison de leur effet selon lui négatif sur le potentiel spirituel de son travail en étant trop liés au monde matériel¹⁹¹. Il entretient l'espoir que la peinture, en s'associant à l'architecture et au design, puisse les sublimer et en dépasser les contraintes fonctionnelles dans « une pénétration profonde, libérée de tout but extérieur, dans l'esprit humain »¹⁹². Cette prise de position n'est pas anodine, car elle apparaît au moment où le Bauhaus entame un tournant vers le constructivisme et le fonctionnalisme, auxquels Kandinsky s'oppose : pour lui, « l'individu [...] est porteur d'avenir et [...] le collectif appartient au passé »¹⁹³. Il fera ainsi partie de la tête de l'opposition à Hannes Meyer lorsque celui devient directeur de l'école et lui fait prendre un tournant productiviste, position renforcée par la méfiance de Kandinsky à l'égard de toute position communiste¹⁹⁴.

Kandinsky est souvent représenté comme un adversaire du constructivisme en raison des dissensions qui le poussèrent à quitter l'Inkhok en février 1921. S'il y a effectivement eu des dissensions, notamment en raison des positions jugées trop « subjectives » de Kandinsky (comme nous l'avons vu plus haut au sujet des questionnaires), Kandinsky n'est pas totalement opposé au constructivisme. Il évoque ainsi dans son ouvrage *Punkt und Linie zu Fläche* (Point et ligne sur plan) publié dans la collection des *Bauhausbücher* en 1926 les œuvres constructivistes, qu'il considère comme de l'art pur et dont il souligne le caractère frappant de par « l'utilisation énergique » qu'ils font de la ligne et du point¹⁹⁵. Il y insère également une photographie de la seconde exposition de l'Obmokhou (Общество Молодых Художников, *Obchestvo Molodykh Khoudojnikov*, Association des jeunes artistes), groupe constructiviste, qui s'est tenue à Moscou en 1921.

C'est principalement l'opposition de Kandinsky face à Rodtchenko que l'historiographie retient, mais les deux artistes travaillaient initialement sur des bases similaires, partageant certaines préoccupations théoriques et picturales, notamment l'intérêt

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹² V. KANDINSKY, *lettre à Will Grohmann*, 5 octobre 1924, cité dans C. MEHRING, *art.cit.*, p. 127.

¹⁹³ V. KANDINSKY, *discours au Conseil des Maîtres du Bauhaus*, 3 octobre 1922, cité dans E. VITALE, *op.cit.*, p. 213.

¹⁹⁴ M. DROSTE, *op.cit.*, p. 320.

¹⁹⁵ V. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, Verlag Albert Langen, 1926 (*Bauhausbücher* 9), p. 97.

pour le rôle des éléments graphiques¹⁹⁶ et la recherche d'une grammaire formelle. Avant l'automne 1920, les discussions au sein de la section d'art monumental de l'Inkhok dirigée par Kandinsky et à laquelle Rodtchenko prend part ne montrent pas de divergences profondes et semblent reposer sur des bases relativement communes¹⁹⁷ ; les dissensions apparaîtront plus nettement lorsque Rodtchenko organisera au sein de l'Inkhok le Groupe d'analyse objective (qui jouera un rôle important dans la construction du programme des Vkhoutemas comme cela a été dit dans le chapitre qui leur sont consacré) en novembre 1920¹⁹⁸. Il convient donc d'être nuancé lorsque l'on évoque l'opposition de Kandinsky face au constructivisme et au productivisme tant en Russie qu'au Bauhaus : plus que ces courants eux-mêmes, c'est surtout contre le rejet de la subjectivité et de l'importance de l'individu créateur que semble se dresser Kandinsky.

Kazimir Malévitch (1879 – 1935)

Le fondateur du suprématisme visite le Bauhaus de Dessau en avril 1927, dans le cadre de son voyage en Allemagne à l'occasion de son exposition personnelle à la *Grosse Berliner Kunstausstellung* qui se tint à Berlin entre le 7 mai et le 30 septembre de la même année¹⁹⁹. Cette exposition et son séjour représentent pour lui une opportunité de diffuser son art et ses idées en Europe occidentale, à un moment où il rencontre des difficultés grandissantes en Russie. À l'instar de son compatriote Kandinsky, Malévitch se heurte en effet au cours des années 20 à une opposition de plus en plus marquée de la part des constructivistes, qui jugent son approche trop formaliste²⁰⁰, et il doit également faire face, comme Kandinsky au début de la décennie²⁰¹, à des conditions matérielles difficiles²⁰². Son voyage, qui sera son seul séjour hors de l'Union soviétique, lui permettra de tisser des liens avec différents artistes de l'avant-garde allemande (y compris des membres du Bauhaus) et, comme espéré, de diffuser plus largement sa théorie du suprématisme hors du monde russe, notamment à travers la publication par le Bauhaus de son ouvrage *Die gegenstandslose Welt* (Le monde sans objet)²⁰³.

¹⁹⁶ N. PODZEMSKAIA, *art.cit.*, p. 228.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 229.

¹⁹⁹ A. NAKOV, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volume 4, Paris, Thalia, 2007, p. 112.

²⁰⁰ A. NAKOV, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volume 3, Paris, Thalia, 2007, p. 72.

²⁰¹ B. HERMANN, *op.cit.*, p. 298.

²⁰² A. NAKOV, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volume 3, Paris, Thalia, 2007, p. 215.

²⁰³ K. MALÉVITCH, *Die gegenstandslose Welt*, Munich, Albert Langen, 1927 (Bauhausbücher 11).

La réception de Malévitch en Allemagne avant 1927

Lorsqu'il arrive à Berlin le 29 mars 1927, Malévitch n'y est pas inconnu. En 1920, le journaliste russe Konstantin Umanskij diffuse pour la première fois des informations sur le suprématisme en Allemagne grâce à son livre *Neue Kunst in Russland*²⁰⁴, qui stimule l'intérêt pour l'art non-objectif russe des cercles d'avant-garde d'Allemagne et d'autres pays²⁰⁵. Le public berlinois a pour la première fois l'occasion de voir des œuvres de Malévitch lors de la Première exposition d'art russe organisée à la galerie Van Diemen en 1922, où sont exposées six œuvres de l'artiste, parmi lesquelles un *Blanc sur blanc* de 1918 (fig. 34)²⁰⁶, qui aura un fort impact sur le futur professeur du Bauhaus László Moholy-Nagy, qui le comparera plus tard à un écran de cinéma²⁰⁷.

S'il est, comme nous le verrons dans le chapitre qui lui est dédié, plus proche du constructivisme, Moholy-Nagy est également influencé dans les années 1922-1923 par le vocabulaire formel du suprématisme, entre autres suite à l'exposition de la galerie Van Diemen et également grâce à ses contacts avec El Lissitzky, qui tient à ce moment le rôle de représentant du mouvement en Europe occidentale²⁰⁸ et à qui l'on doit la première reproduction du *Carré noir* hors de Russie²⁰⁹. On retrouve souvent dans ses compositions de cette période le motif de la croix, qu'il partage avec Malévitch. Selon l'historien de l'art Andréi Nakov, il est possible que Moholy-Nagy ait à son tour influencé Malévitch, qui a pu s'inspirer de la série *Composition Em (Emaille)* de 1922-1923 (fig. 35) dans sa *Croix suprématiste* (milieu des années 20) (fig. 36)²¹⁰. On retrouve en effet dans cette œuvre, dont la composition fait figure d'exception par rapport au reste des toiles de Malévitch présentant des motifs cruciformes, une croix qui évoque celle des tableaux de Moholy-Nagy (représentée dans une composition néanmoins différente). Selon Nakov, il pourrait s'agir d'une ouverture par Malévitch d'un dialogue avec le monde artistique occidental au moment où les artistes et institutions de son propre pays commencent à lui tourner le dos²¹¹. Il est intéressant de

²⁰⁴ K. UMANSKIJ, *Neue Kunst in Russland. 1914-1919*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1920.

²⁰⁵ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 189.

²⁰⁶ E. NEUMANN, *art.cit.*, p. 21.

²⁰⁷ L. MOHOLY-NAGY, *The New Vision, 1928 and Abstract of an Artist*, 1947, cité dans M. KOKKORI et A. BOURAS, « Metallic Fractures. László Moholy-Nagy and Kazimir Malevich », dans *Leonardo*, vol. 50, n° 3, 2017, p. 288.

²⁰⁸ A. NAKOV, *op.cit.*, p.188.

²⁰⁹ Dans *Veshch/Gegenstand/Objet*, n° 3, mai 1922, p.1. Voir *Ibid.*, p. 191.

²¹⁰ Deux œuvres de la série ont été exposées lors de la première grande exposition d'art allemand à Moscou et Saint-Petersbourg en 1924-1925 ; il est donc probable que Malévitch les ait vues. A. NAKOV, *Kazimir Malevich, Le peintre absolu*, volume 2, Paris, Thalia, 2007, p. 404.

²¹¹ *Ibid.*, p. 403.

souligner que la série de Moholy-Nagy porte également le titre de « peintures par téléphone » (*Telefonbilder*) : il avait en effet pour projet de pouvoir faire réaliser des œuvres par téléphone, en transmettant ses instructions au fabricant (ici, une usine spécialisée dans la porcelaine émaillée)²¹². En 1937, Kandinsky mentionne que Malévitch « avait comme idéal la possibilité de dicter sa nouvelle toile par téléphone au peintre de bâtiment – mesures exactes, couleurs numérotées »²¹³ : idée qui évoque le processus développé par Moholy-Nagy. Étant donné qu’il s’agit, semble-t-il, de la seule mention de tels projets de la part de Malévitch, il est compliqué de tirer des conclusions de la coexistence de ces deux idées : Kandinsky n’indique par exemple pas de date permettant de situer historiquement cette réflexion. Nous pourrions supposer que Malévitch a probablement développé cette idée lorsque Kandinsky était encore en Union soviétique et donc plus à même d’être en contact avec lui, c’est-à-dire avant 1922, ce qui ferait de Malévitch le précurseur du concept de tableau par téléphone, mais il est également possible que cette idée soit apparue après le départ de Kandinsky, qui a gardé pendant quelques années contact avec l’Union soviétique. Néanmoins, ni Moholy-Nagy ni la littérature scientifique n’évoquent cet aspect de l’art de Malévitch : peut-être Kandinsky a-t-il confondu les deux artistes. Il est donc difficile à l’heure actuelle de développer davantage cet aspect. Moholy-Nagy n’a pas découvert Malévitch avec l’exposition d’art russe : à Vienne, l’avant-garde hongroise s’intéresse déjà à l’artiste soviétique dont les œuvres sont reproduites dans les publications du groupe MA, dont est membre Moholy-Nagy²¹⁴.

Certaines figures du Bauhaus étaient ainsi déjà imprégnées de l’art de Malévitch au cours des premières années d’existence de l’école, ce qui a pu avoir une influence sur celle-ci. Ainsi, lorsque le critique Paul Westheim, après avoir visité la première exposition du Bauhaus qui se tint à Weimar au cours de l’été 1923, écrit dans le périodique *Das Kunstblatt* « Trois jours à Weimar et jusqu’à la fin de sa vie on ne peut plus voir des carrés »²¹⁵, certains, comme Nakov, y voient un signe de la popularité du vocabulaire formel suprématisiste (mais également

²¹² Dans son texte autobiographique de 1944 *Abstract of an Artist*, Moholy-Nagy raconte avoir effectivement commandé ces trois œuvres par téléphone. Cependant, lorsqu’il les présente en 1924 à la galerie Der Sturm à Berlin, il évoque seulement la *possibilité* de commander de telles œuvres par téléphone, sans indiquer qu’il ait utilisé ce processus. Voir B. DOHERTY, « László Moholy-Nagy, Constructions in enamel. 1923 », dans B. BERGDOLL et L. DICKERMAN (dir.), *op.cit.*, pp. 130-133.

²¹³ Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fond Vassily Kandinsky, VK 360, *Dezarrois, André : lettres, brouillon de lettre (1937-1939)*, 1937.

²¹⁴ A. NAKOV, *Kazimir Malewicz, Le peintre absolu*, volume 3, Paris, Thalia, 2007, p. 189.

²¹⁵ P. WESTHEIM, « Bemerkungen zur Quadratur des Bauhauses », dans *Das Kunstblatt*, 7/1923, p. 10, cité dans *Ibid.*, p. 190.

néoplastique, compte tenu de l'importance qu'à ce moment l'artiste néerlandais Theo Van Doesburg)²¹⁶.

La visite de Malévitch au Bauhaus

Au cours de son séjour allemand, Malévitch se rend à Dessau afin de visiter le Bauhaus les 6 et 7 avril 1927. Il est accompagné du poète polonais Tadeusz Peiper (fig. 37), qui joue pour lui le rôle d'interprète et dont le compte-rendu du séjour publié dans sa revue *Zwrotnica* (Aiguillage)²¹⁷ nous permet d'en connaître le programme. Arrivés à Dessau le soir, les deux hommes logent chez Walter Gropius, qui contacte dès leur arrivée les professeurs encore présents à Dessau (le séjour de Malévitch coïncidant avec le début des vacances de Pâques, de nombreux enseignants ont quitté les lieux), les invitant à le rejoindre afin de rencontrer Malévitch. Moholy-Nagy et Hannes Meyer sont les premiers arrivés. Peiper souligne dans son article l'intérêt que tous portent à l'auteur du *Carré noir*, et évoque le respect que son nom évoque au Bauhaus, où il est connu principalement grâce à Lissitzky²¹⁸. La réunion chez Gropius est l'occasion pour Malévitch de confronter ses idées au sujet de l'architecture à celles des enseignants du Bauhaus, mais les divergences d'opinions mettent fin à la discussion. Kandinsky (que Malévitch et Peiper avaient sans succès tenté de contacter dès leur arrivée à Dessau) rejoint ensuite le groupe, mais ne semble pas ouvert au dialogue avec son ancien collègue des SVOMAS. « Même l'espoir que Kandinsky puisse me remplacer pour un temps dans le fastidieux travail de traducteur fut vain », ajoute Peiper²¹⁹.

Le lendemain, Malévitch et Peiper, toujours accompagnés de Gropius, visitent le bâtiment du Bauhaus, dont Peiper souligne l'aspect « stupéfiant »²²⁰. Ils vont ensuite observer les *Meisterhäuser*, les maisons destinées aux maîtres conçues par Gropius. Peiper évoque dans son article la joie qu'il éprouve en découvrant la nouvelle architecture « non pas dans des illustrations, mais dans sa délicieuse existence matérielle »²²¹, et compare le rythme qu'il y voit au rythme de ses poèmes. Après avoir mangé chez Gropius, les deux hommes visitent la cité ouvrière de Dessau-Törten, en cours de construction, qui les retient plus longtemps que prévu tant elle les intéresse. Avant de quitter Dessau, ils font un rapide passage à l'atelier de Kandinsky, et Peiper visite à l'invitation de Nina Kandinsky leur demeure.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ T. PEIPER, « W Bauhausie », dans *Zwrotnica*, n°12, juin 1927, pp. 255-256.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 256.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

Malévitch, professeur au Bauhaus ?

Lorsqu'il visite le Bauhaus, Malévitch nourrit semble-t-il l'espoir d'y obtenir, comme Kandinsky, un poste de professeur²²². Comme nous l'avons vu plus haut, son voyage en Allemagne a lieu à un moment où sa situation devient de plus en plus difficile en Russie ; il ressent donc un certain optimisme face aux opportunités que peut lui offrir l'Europe occidentale. Quelques jours après son séjour à Dessau, il écrit à ses élèves en leur conseillant d'apprendre l'allemand : l'Allemagne, selon lui, est « un pays d'opportunités exceptionnelles »²²³. À l'instar de Kandinsky, Malévitch rencontre dès le début des années 1920 une hostilité grandissante de la part des constructivistes, qui prennent à ce moment, comme nous l'avons vu dans la section consacrée à Kandinsky, progressivement le contrôle des institutions artistiques soviétiques. C'est en partie face à cette opposition (et en raison de conditions de vie difficiles²²⁴) que, en novembre 1919, Malévitch quitte Moscou, où il enseigne aux SVOMAS, après avoir accepté un poste d'enseignant au sein de l'École populaire d'art de Vitebsk²²⁵. En juin 1922, il quitte Vitebsk pour Saint-Pétersbourg²²⁶, où il rejoint le Ginkhouk (Государственный институт художественной культуры, *Gosoudarstvennyi institout khudojestvennoï koulouryi*, Institut d'État de la culture artistique) afin de poursuivre ses activités de recherche²²⁷. Bien que Malévitch, comme nous le verrons, tente de développer une approche socio-économique du suprématisme afin de suivre les évolutions idéologiques des années 1920, cela ne suffit pas à lui éviter les attaques de la part des constructivistes. Ces attaques culminent à l'été 1926, lorsque la présentation par Malévitch d'une série d'*Architectones* au Ginkhouk provoque un scandale et menace l'existence même de l'institution. Il faut l'intervention d'Anatoli Lounatcharski pour que le calme revienne, mais Malévitch sait que les jours du Ginkhouk sont comptés²²⁸ (celui-ci sera effectivement fermé définitivement fin 1927²²⁹). C'est également grâce à Lounatcharski que Malévitch reçoit l'autorisation d'effectuer en 1927 un voyage européen (qui le mènera, avant

²²² M. PODZOROVA, *op.cit.*, p. 418. À noter qu'il s'agit de la seule source parmi celles consultées mentionnant cette information.

²²³ K. MALÉVITCH, *Lettre à Nikolai Souietine*, Berlin, 14 avril 1927, cité dans A. NAKOV, *op.cit.*, p. 220.

²²⁴ A. SHATSKIKH, « Enseigner, écrire, expérimenter : Malévitch à Vitebsk, 1919-1922 », traduit du russe par Marina Cheptitski, dans A. LAMPE (dir.), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 28 mars – 16 juillet 2018, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018, p. 117.

²²⁵ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 78.

²²⁶ Pour une question de clarté et d'uniformité, le nom de Saint-Pétersbourg sera systématiquement utilisé. Au moment où Malévitch s'y rend, la ville porte le nom de Petrograd. En 1924, elle sera renommée Leningrad.

²²⁷ S. GLUKHOVA et M. DANIEL, « Chronologie », dans A. LAMPE (dir.), *op.cit.*, p. 264.

²²⁸ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 215.

²²⁹ A. NAKOV, « Notice biographique », dans K. MALÉVITCH, *Écrits*, traduits du russe par A. Robel et présentés par A. Nakov, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ivrea, 1996, p. 142.

son séjour allemand, à Varsovie) en tant que « représentant du Ginkhouk de Leningrad »²³⁰. Il est probable que Malévitch ait pu imaginer faire de son séjour un voyage sans retour, comme Kandinsky l'a fait avant lui ; cependant, c'est probablement, selon Nakov, en raison du fait qu'il était redevable à Lounatcharski qu'il n'osa envisager de mettre cette idée en pratique²³¹. Compte tenu de la situation dans laquelle il se trouvait en URSS, il est probable que Malévitch, comme en témoigne sa correspondance de l'époque, ait vu dans le monde occidental une terre d'accueil potentielle pour son art. Il quitte donc l'Union soviétique avec, en plus des œuvres et diagrammes qu'il compte exposer, un nombre important de notes, manuscrits et archives, qu'il confiera avant son retour à la famille de l'artiste Alexander von Riesen, chez qui il loge à Berlin, et à l'architecte Hugo Häring avec une note autorisant, « en cas de mort ou d'emprisonnement définitif », les dépositaires à disposer de ces documents à leur guise²³².

Les espoirs d'un poste au Bauhaus qu'entretenait Malévitch n'aboutissent pas, probablement principalement, semble-t-il, pour des raisons de divergences théoriques trop profondes²³³. Les conversations entre l'artiste et les professeurs tournent souvent court lorsqu'elles dérivent vers le sujet des idées, comme le relate Peiper dans son article²³⁴. Étant donnée l'orientation constructiviste prise par le Bauhaus depuis plusieurs années au moment de cette rencontre (voir chapitre 3) et connaissant l'hostilité que manifestaient les constructivistes soviétiques à l'égard du suprématisme de Malévitch (voir plus haut), nous pouvons en effet supposer que les oppositions idéologiques entre l'artiste soviétique et l'école allemande devaient être considérables. Il est cependant possible de remarquer, en étudiant l'évolution du programme artistique de Malévitch depuis le début des années 1920, certains points de convergence avec les idées du Bauhaus.

Comme dit plus haut, Malévitch possède déjà une expérience de l'enseignement artistique, et a développé, d'abord au sein des SVOMAS, puis à Vitebsk, une méthode d'enseignement du suprématisme basée sur une progression par étapes (une première section d'introduction consacrée aux principes artistiques fondamentaux tels que la couleur et la forme, suivie par une section consacrée au cubisme, puis par un enseignement du futurisme,

²³⁰ *Ibid.*, p. 141.

²³¹ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 215.

²³² *Ibid.*, p. 216.

²³³ M. PODZOROVA, *op.cit.*, pp. 418-419.

²³⁴ T. PEIPER, *art.cit.*, p. 256.

pour enfin conclure par le suprématisme)²³⁵. Lorsqu'il se rend en Pologne et en Allemagne, il emporte avec lui des diagrammes destinés à l'enseignement, principalement dans une optique de sauvegarde (à l'instar des œuvres et écrits qu'il transporte également, comme nous l'avons vu plus haut, pour assurer leur conservation à l'étranger)²³⁶ ; peut-être avait-il également l'intention de trouver en Allemagne une utilité pratique à ces schémas, hypothèse corroborée par la publication de certains d'entre eux dans son ouvrage *Die gegenstandslose Welt* édité par le Bauhaus (fig. 38).

Au Bauhaus, et ce particulièrement suite au tournant constructiviste et productiviste pris par l'école, l'enseignement est orienté vers la réalisation concrète et la production ; le programme d'enseignement de Malévitch, lui, reste somme toute assez classique et destiné à introduire les élèves au suprématisme dans ses formes artistiques et philosophiques. Les critiques des constructivistes à l'égard de Malévitch concernent, comme nous l'avons vu, son approche jugée trop formaliste, voire spiritualiste ; cependant, son programme artistique et pédagogique n'est pas totalement dénué d'applications concrètes. Il a été évoqué plus haut que, au cours des années 1920, Malévitch a cherché à développer une approche socio-économique du suprématisme afin de ne pas se trouver en porte à faux total par rapport aux autres mouvements dominants tels que le constructivisme, et probablement de conserver de cette manière une certaine légitimité au niveau institutionnel, à une période où il se sentait de plus en plus menacé. À Vitebsk, Malévitch fonde l'Ounovis (Утвердители НОВОГО ИСКУССТВА, OUtverditeli NOVogo ISkousstva, *Affirmateurs du Nouveau en Art* ou *Champions du Nouvel Art*), groupe composé d'étudiants et de professeurs de l'École populaire d'art (d'autres Ounovis se créeront par la suite dans d'autres villes telles que Saint-Pétersbourg ou Smolensk)²³⁷. Au sein de l'Ounovis, Malévitch construit un programme d'application concrète du suprématisme, passant entre autres par l'aménagement de l'espace urbain (banderoles, décoration de tramways, décors de théâtre, ...) et la création d'objets utilitaires tels que des tissus (fig. 39) ou de la vaisselle (fig. 40 et 41)²³⁸. Dans une brochure publiée par l'Ounovis en 1920, Malévitch affirme que les ateliers du groupe « ne peignent

²³⁵ M. KOKKORI, « Les laboratoires artistiques de Vitebsk pour la reconstruction du monde », trad. de l'anglais par Jean-François Cornu, dans A. LAMPE (dir.), *op.cit.*, pp. 40-41.

²³⁶ A. NAKOV, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volume 3, Paris, Thalia Édition, 2007, p. 215.

²³⁷ *Ibid.*, p. 78.

²³⁸ T. GORIATCHEVA, « L'Ounovis : organisation et idéologie », traduit du russe par Marina Cheptitski, dans A. LAMPE (dir.), *op.cit.*, p. 135.

plus de tableaux », mais « bâtissent les formes de la vie »²³⁹, preuve de l'intention d'intégration du suprématisme à la société.

Nous retrouvons donc ici un trait commun avec le Bauhaus, bien que cela se limite à un niveau assez superficiel : bien que, dans le premier manifeste, Walter Gropius affirme une volonté de participer à la construction de l'avenir, les réalisations concrètes se limitent principalement à la production d'objets (et à quelques rares cas, comme nous l'avons évoqué, de constructions architecturales) et à l'établissement de liens avec les industries, tandis que Malévitch, lui, ne s'intéresse pas aux industries et développe son approche dans une idée de reconstruction totale du monde. C'est dans ce but qu'il se dirigera par la suite vers la conception de projets architecturaux (avec notamment les *Planites*, habitats suprématistes [fig. 42]) qui ont pour objectif d'inscrire dans l'univers quotidien la « dimension cosmique du suprématisme »²⁴⁰ (voir plus loin). Malévitch ne se détourne cependant pas du formalisme, et continue de soutenir que la forme « constitue le matériau spécifique du travail suprématiste »²⁴¹, en s'opposant à l'idéologie de l'objet populaire à l'époque et à la dimension décorative qui pour lui dévalue la création non-objective²⁴². Comme cela a été dit précédemment, c'est principalement pour disposer d'arguments dans les luttes idéologiques qui traversent la décennie 1920 qu'il développe une application pratique du suprématisme, ce qui s'inscrit également dans sa démarche de dépassement de la forme picturale amorcée dès la fin des années 1910²⁴³. Toutefois, en dépit de cette nuance, compte tenu de cette orientation concrète du suprématisme et de cet intérêt de Malévitch pour l'intégration du suprématisme (et donc de l'art) à la vie, parler de « divergences trop profondes » entre les idées de Malévitch et celles du Bauhaus semble donc quelque peu exagérer l'importance de ces divergences (d'autant plus que le travail de Malévitch suscite tout de même un certain intérêt auprès des membres de l'école allemande²⁴⁴), et l'on peut se poser la question des raisons précises de cet échec qui semblent encore être à étudier. Des divergences d'opinion existent au sein même du Bauhaus, comme nous l'avons vu dans la section consacrée à Kandinsky, qui est en opposition avec les professeurs favorables au constructivisme, ce qui ne l'empêche cependant pas de rester en poste jusqu'à la fermeture de l'école. D'autres éléments ont

²³⁹ K. MALÉVITCH, « Nous voulons », dans K. MALÉVITCH, *op.cit.*, p. 264.

²⁴⁰ A. NAKOV, « Notice biographique », dans *ibid.*, p. 139.

²⁴¹ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 78.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p.206.

probablement dû jouer dans l'impossibilité pour Malévitch d'enseigner au Bauhaus, comme la barrière de la langue ou les contraintes administratives.

Die gegenstandslose Welt

La visite de l'artiste soviétique au Bauhaus n'est cependant pas totalement infructueuse : elle donne en effet lieu à la publication par l'école d'un texte de Malévitch, *Die gegenstandslose Welt* (Le monde sans objet), onzième ouvrage de la collection des *Bauhausbücher*. Moholy-Nagy se charge du travail d'édition et de mise en page, tandis que la traduction est réalisée par Alexander von Riesen, hôte berlinois de Malévitch. Le processus d'édition est assez rapide : après son retour de Dessau, Malévitch reçoit à Berlin le 10 avril la visite de Moholy-Nagy, ce qui marque le début d'une période de discussions menant à la réalisation d'un contrat qui subit plusieurs révisions, Moholy-Nagy insistant par exemple sur la suppression d'une quinzaine de pages et d'exemples illustratifs qu'il juge « trop spécifiquement russes »²⁴⁵. Il est probable que la sensibilité constructiviste de Moholy-Nagy ait influencé la plupart de ses choix éditoriaux ; la préface du livre précise de plus que le texte « diverge » des positions du Bauhaus sur « plusieurs questions fondamentales »²⁴⁶. Le contrat d'édition définitif est signé le 28 mai 1927²⁴⁷, et l'ouvrage est publié au cours du mois de novembre.

Die gegenstandslose Welt est articulé en deux parties. La première consiste en une introduction à la théorie de l'élément ajouté en peinture, compilation de ses recherches en théorie de la peinture rédigée en 1926 mais qui ne pouvait être publiée en Union soviétique en raison du caractère dissident du texte par rapport à l'idéologie artistique dominante²⁴⁸. À travers cette théorie, Malévitch propose une méthode d'étude des mouvements artistiques à partir de Cézanne en se concentrant sur ce qui fait leur particularité, que Malévitch qualifie d'élément ajouté. La deuxième partie est consacrée au suprématisme, et a été écrite au cours de son séjour à Berlin sur base de ses écrits et traités antérieurs²⁴⁹. À ce titre, ce chapitre apparaît comme une maturation des idées suprématistes développées par Malévitch depuis plus d'une dizaine d'années, qu'il synthétise avec, comme l'observent certains chercheurs tels

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

²⁴⁶ W. GROPIUS et L. MOHOLY-NAGY, « Vorwort », dans K. MALÉVITCH, *Die gegenstandslose Welt*, Munich, Albert Langen, 1927 (Bauhausbücher 11).

²⁴⁷ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 227.

²⁴⁸ A. BÄHR, « About The Non-objective World », dans K. MALÉVITCH, *The Non-Objective World*, traduit de l'anglais par Howard Dearstyne, Zurich, Lars Müller Publishers, 2020, (brochure d'introduction).

²⁴⁹ *Ibid.*

que Nakov, un regard autocritique et un détachement impressionnant²⁵⁰. Cet ouvrage a pour lui une visée pédagogique importante, et de nombreuses illustrations (œuvres, diagrammes) accompagnent le texte, à la traduction duquel Malévitch tenta de participer autant que possible malgré sa faible connaissance de la langue allemande²⁵¹. Dans les deux parties du livre, Malévitch exprime une vision critique du fonctionnalisme ; malgré sa réorientation socio-économique du suprématisme que nous avons évoquée plus tôt, il n'évoque dans *Die gegenstandslose Welt* aucune portée sociale ou aspiration au progrès technique pour le suprématisme²⁵², ce qui a de quoi surprendre étant donné que nous nous trouvons dans un compte-rendu par Malévitch de l'évolution du suprématisme. Une explication pourrait être trouvée dans le fait que, comme dit plus haut, Malévitch cherche avec cet ouvrage avant tout à fournir une synthèse à visée pédagogique du suprématisme, détachée des enjeux et débats politiques et idéologiques. Il a été évoqué plus haut que la volonté de l'artiste d'inscrire le suprématisme dans la vie quotidienne à travers la conception d'objets et d'habitats était davantage une réponse au contexte culturel soviétique du début des années 1920 ; contrairement à d'autres courants contemporains tels que le constructivisme, l'implication concrète et matérielle dans la vie quotidienne ne faisait pas partie des fondements théoriques de base du suprématisme, et il n'est donc pas surprenant que cette dimension n'ait pas été jugée pertinente par Malévitch lors de la rédaction de la synthèse du suprématisme qu'est *Die gegenstandslose Welt* étant donné qu'elle correspondait à un contexte précis. A posteriori, nous pouvons cependant nous interroger sur cette décision, étant donné le souhait de Malévitch de se rapprocher du Bauhaus : une mention de la dimension sociale et matérielle du suprématisme aurait pu être pertinente dans ce contexte.

Die gegenstandslose Welt aura un impact important sur la réception de Malévitch et du suprématisme en Europe occidentale. Comme nous l'avons vu précédemment, bien que Malévitch soit connu en Allemagne dès le début de la décennie, la diffusion de ses textes théoriques y reste limitée²⁵³. Cet ouvrage restera, plusieurs années après son décès, le seul texte théorique de Malévitch (et la source d'informations principale sur le suprématisme) disponible en Europe occidentale²⁵⁴ ; impact d'autant plus important lorsque l'on met cela en

²⁵⁰ A. NAKOV, *op.cit.*, p. 226.

²⁵¹ *Ibid.*, p.227.

²⁵² A. BÄHR, *art.cit.*

²⁵³ Jusqu'à cette publication, la diffusion du suprématisme en Europe occidentale est principalement due à El Lissitzky.

²⁵⁴ A. NAKOV, *op.cit.*, p.225.

parallèle avec la censure qui sévit à la même époque dans l'Union soviétique de Staline²⁵⁵. Cela démontre l'importance du Bauhaus comme vecteur de diffusion des courants et théories artistiques contemporains en Allemagne et, au-delà, en Europe occidentale : les contacts de l'école avec les artistes soviétiques dépassent les limites de celle-ci et nourrissent la culture artistique européenne.

Malévitch, Mies van der Rohe et l'architecture

Outre l'exposition berlinoise et la visite du Bauhaus, un autre temps fort du séjour allemand de Malévitch est sa rencontre avec l'architecte (et futur directeur du Bauhaus) Ludwig Mies van der Rohe, dont il visite l'atelier en avril 1927, avant son voyage à Dessau²⁵⁶. L'entretien est brièvement abordé dans le compte-rendu de Tadeusz Peiper, qui évoque les opinions divergentes des deux hommes au sujet de l'architecture. Pour Malévitch, l'architecture se développe « uniquement sous l'influence des idées esthétiques », sans influence de facteurs historiques ou socio-économiques²⁵⁷ ; si les idées artistiques ne changent pas, les formes (y compris hors du domaine purement artistique : Malévitch utilise les meubles comme exemple) ne changent pas non plus²⁵⁸. Pour Mies van der Rohe les formes doivent, au contraire, évoluer pour s'adapter à l'Homme. Lorsque Malévitch évoque ses constructions architectoniques²⁵⁹ réalisées selon le « système gothique », il répond que de telles constructions n'ont plus aucune utilité au 20^e siècle²⁶⁰. L'intérêt de cette rencontre réside, outre dans l'analyse des différentes visions de la pratique architecturale coexistant à cette période, dans l'impact qu'elle a pu avoir sur les deux hommes, et plus particulièrement sur le travail de Mies van der Rohe.

La visite de Malévitch à Dessau coïncide avec la création, en avril 1927, d'une section d'architecture au sein du Bauhaus par Hannes Meyer, qui deviendra directeur de l'école en 1928²⁶¹. L'ouverture de cette section répond à une demande des étudiants qui estiment une formation architecturale nécessaire à la complétion de leur parcours, car elle permettrait de concrétiser pleinement la pensée de l'école²⁶². Comme nous l'avons vu, le manifeste du

²⁵⁵ Au moment de la rédaction de l'ouvrage, la théorie de l'élément ajoutée développée par Malévitch était déjà interdite en URSS. *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁵⁷ T. PEIPER, *art. cit.*, p. 256.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Voir plus loin.

²⁶⁰ T. PEIPER, *art. cit.*, p. 256.

²⁶¹ Il faut cependant attendre 1928 pour que les programmes d'enseignement soient réorganisés. Voir M. DROSTE, *op. cit.*, p. 267.

²⁶² *Ibid.*, p. 254.

Bauhaus érige en effet le *Bau*, l'art de bâtir en activité suprême réunissant toutes les formes d'art²⁶³. Il apparaît par conséquent logique que l'école s'équipe d'un département d'architecture, décision s'inscrivant dans l'orientation fonctionnaliste et productiviste que prend le Bauhaus sous l'impulsion de Meyer.

Comme dit précédemment, il existe plusieurs divergences entre Malévitch (et, par extension, le suprématisme) et le Bauhaus (qui, rappelons-le, suit depuis 1923 une direction plutôt constructiviste). Il est intéressant de s'intéresser davantage à la position de Malévitch au sujet de l'architecture, compte tenu de la place de ce médium dans le paysage artistique européen de cette période et, surtout, de l'influence que sa pensée aura par la suite.

C'est au cours des années 20 que se développe chez Malévitch un intérêt pour la création architecturale. Cela s'inscrit dans sa démarche d'extension du champ d'action du suprématisme en réaction au contexte d'opposition au constructivisme évoqué plus haut, mais également dans la réflexion globale de Malévitch quant au suprématisme. Cette réflexion architecturale semble naître au cours de la période passée à Vitebsk, pendant laquelle Malévitch entreprend d'orienter le suprématisme vers tous les aspects de la vie ; mais elle se développe véritablement après qu'il ait rejoint le Ginkhouk de Saint-Pétersbourg en tant que professeur²⁶⁴. À partir de 1923, il commence à concevoir avec ses élèves des *Architectones* (fig. 43), des maquettes (toujours blanches) de structures qui pourraient être vues comme des versions tridimensionnelles des productions graphiques de Malévitch, et en 1924 un « laboratoire d'architecture suprématisiste » est installé au sein du Ginkhouk.

Il est intéressant d'observer qu'au terme d'*architecture* Malévitch préfère celui d'*architectonique* (terme à partir duquel il développe celui d'*architectonie* pour parler de sa pratique), qui renvoie à une dimension abstraite de l'architecture se concentrant sur la conception. L'aspect abstrait est pleinement revendiqué par Malévitch : il déclare ainsi en 1924 que selon lui « l'architecture, de par sa nature, est toujours [de nature] abstraite »²⁶⁵. Il résume en 1927 sa pensée dans un article où il distingue « architectonique absolue, sans aucune utilité matérielle » et « architecture utilisatrice, expression d'utilité matérielle »²⁶⁶. Cela rejoint l'opposition au fonctionnalisme caractéristique de Malévitch abordée plus haut. « [...] On peut constater que l'architecture est, dans ses éléments fondamentaux, une forme

²⁶³ Voir p. 18.

²⁶⁴ S. GLUKHOVA, « Kazimir Malévitch. Architectone. Gota », dans A. LAMPE, *op. cit.*, p. 204.

²⁶⁵ K. MALÉVITCH, « Note sur l'architecture », cité dans A. NAKOV, *op. cit.*, p. 63.

²⁶⁶ K. MALÉVITCH, « Suprématisme. Architecture » (« Suprematische Architektur », dans *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, n°10, 1927, pp. 412-414), cité dans K. MALÉVITCH, *op. cit.*, p. 307.

d'art pur (architectonique), que le divin ici-bas est dans cette pureté, et que cette forme n'est compréhensible à nos regards que si nous n'avons pas d'autres besoins, tout ce qui sert à nos utiles besoins ne pouvant pas relever du divin. », affirme-t-il²⁶⁷. La référence au divin fait écho à la dimension cosmique du suprématisme ; dimension cosmique que l'on retrouve dans ses recherches architectoniques, étant donné que l'espace est le lieu de circulation par excellence des énergies.

Cet anti-fonctionnalisme est visible dans les *Architectones* conçus par Malévitch, qui sont des réflexions sur la forme en tant que telle, de façon abstraite et idéale : ils ne possèdent aucun élément fonctionnel habituellement associé à l'architecture (portes, fenêtres, etc.). Ces structures ne sont pas ses seules expérimentations dans le domaine architectural : nous pouvons également citer les *Planites* (*Planity*, fig. 42), des « maisons spatiales » développées selon les principes suprématises. On y retrouve à nouveau cette dimension cosmique caractéristique du suprématisme, qui vise à s'étendre à l'univers entier. L'appellation et la nature de ces maisons spatiales pourrait laisser sous-entendre une approche davantage orientée vers la fonction ; cependant, Malévitch précise que ces projets sont développés sans aucun but mais qu'ils peuvent servir les propres buts des « Terriens »²⁶⁸. D'autres exemples incluent des séries de croquis de bâtiments ainsi que des croquis de vues aériennes de paysages suprématises (fig. 44).

L'intérêt de Malévitch pour le Bauhaus est principalement d'ordre architectural. Dans le contexte de ses recherches architectoniques, il y voit des potentiels liens avec son suprématisme : malgré son orientation constructiviste et fonctionnaliste, l'école reste, pour lui, éloignée de la rigide idéologie du constructivisme soviétique. Il n'hésite par ailleurs pas à qualifier les productions de Walter Gropius de « suprématisantes »²⁶⁹. Lorsqu'il envoie en 1928 une lettre ouverte au journal SA pour affirmer ses positions artistiques et se démarquer du constructivisme²⁷⁰, il joint à sa signature une photographie de sa visite au Bauhaus (fig. 45), comme pour suggérer un lien entre le suprématisme et l'école allemande.

Cet intérêt pour le Bauhaus, et pour l'architecture allemande de cette période en général ne semble cependant pas être accompagné de répercussions concrètes sur le travail

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 309.

²⁶⁸ Cité dans J.-C. MARCADÉ, *Malévitch*, Paris, Hazan, 2016, p. 240. On pourrait voir dans cette possibilité d'utilisation pratique des projets la même tendance évoquée plus haut à doter le suprématisme d'une dimension concrète, fonctionnelle dans le contexte de montée du fonctionnalisme dans les années 1920, mais elle est probablement davantage liée à l'intérêt pour le cosmos qui traverse la pensée russe du début du siècle. Voir *ibid.*

²⁶⁹ A. NAKOV, *op. cit.*, p. 106.

²⁷⁰ K. MALÉVITCH, « Дискуссионный отдел. Diskussionsblatt » dans *CA (SA)*, n°5, 1928, p. 156.

architectonique de Malévitch. En revanche, parler d'influence du suprématisme sur l'architecture allemande est davantage légitime, ce qui nous ramène à Mies van der Rohe, qui est au début de la décennie opposé à tout formalisme. « La forme n'est pas l'objectif de notre travail, mais son seul résultat. La forme en elle-même n'existe pas. La forme en tant qu'objectif est formalisme, et nous rejetons cela »²⁷¹, déclare-t-il en 1923. Pour lui, l'architecture doit être le résultat de son époque²⁷², et son objectif premier est de servir les intérêts de ses usagers²⁷³. Nous sommes donc aux antipodes du suprématisme de Malévitch, pour lequel la forme en tant que telle est le point de départ²⁷⁴.

Au cours des dernières années de la décennie, le travail de Mies van der Rohe évolue, se rapprochant d'un certain formalisme. Le *Pavillon de Barcelone* (fig. 46), réalisé en 1928 pour l'Exposition universelle, conçu comme un espace en soi, est ainsi dépourvu de toute fonction et n'existe qu'en tant que représentation d'un espace²⁷⁵. Selon certains historiens comme Andréi Nakov, cette évolution de Mies van der Rohe peut être en partie expliquée par l'influence que le travail de Malévitch a pu avoir sur lui à la suite de leur entrevue²⁷⁶. Les productions ultérieures de Mies van der Rohe sont également parfois reliées au suprématisme étant donné la simplification croissante opérée par l'architecte allemand²⁷⁷. Il amènera cette vision de l'architecture au Bauhaus, dont il devient le directeur le 5 août 1930. Avec lui, l'architecture devient la discipline centrale de l'école, ce qui poursuit la dynamique enclenchée par Hannes Meyer tout en s'en distançant en mettant l'accent sur la théorie et, au niveau des projets, sur les maisons individuelles plutôt que pour les logements collectifs²⁷⁸, ce qui éloigne légèrement l'école du fonctionnalisme qui régnait dans les années précédentes. Bien que le suprématisme ne puisse pas être considéré comme la cause unique de cette nouvelle direction que prend l'architecture allemande de la fin des années 1920, il est probable que sa diffusion grâce au voyage de Malévitch et à la publication d'articles et

²⁷¹ L. MIES VAN DER ROHE, « Bauen », dans *G*, n°2, 1923, p.1.

²⁷² M. CHARITONIDOU, « Mies van der Rohe's Zeitwille: Baukunst between Universality and Individuality », dans *Architecture and Culture*, Vol. 10, n°3, juin 2022, p. 244.

²⁷³ À noter que, si Mies van der Rohe s'oppose à ce moment au formalisme, il reste toutefois assez éloigné du fonctionnalisme prôné par les constructivistes : on retrouve en effet dans sa réflexion une dimension réflexive et spirituelle qui le différencie de ces derniers. Voir *ibid.*, pp. 243-271.

²⁷⁴ A. NAKOV, *op. cit.*, p. 70.

²⁷⁵ J. BIER, « Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona », dans *Die Form*, vol. 4, n°16, 15 août 1929, p. 423, cité dans J.-L. COHEN, *Mies van der Rohe*, édition augmentée, Paris, Hazan, 2007, p.64.

²⁷⁶ A. NAKOV, *op. cit.*, p. 70.

²⁷⁷ Fritz Neumeyer compare ainsi la Maison Farnsworth (1946-1951) à une translation dans la sphère architecturale de la « réduction suprématisiste d'un Malevitch » (F. NEUMEYER, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le Moniteur, 1996, p. 23).

²⁷⁸ J.-L. COHEN, *op. cit.*, p. 85-86.

d'ouvrages ait apporté des éléments de réflexion nouveaux dans la pratique, et ce d'autant plus en raison de l'importance du Bauhaus dans le paysage artistique de l'époque²⁷⁹.

El Lissitzky (1890 – 1941)

Les liens entre Lazar « El » Lissitzky et le Bauhaus ont déjà été abordés brièvement, mais il est intéressant de s'y pencher davantage en envisageant de façon plus large son rôle dans la diffusion du travail des artistes russes et de leurs idées en Allemagne (et, par extension, en Europe).

La carrière de Lissitzky est, à l'instar de celle d'autres artistes de cette période, marquée par une grande mobilité : dans l'après-guerre et au cours des années 1920, bien que travaillant principalement à Moscou, il séjourne à Vitebsk (où il enseigne, aux côtés de Chagall et de Malévitch, au sein de l'École des Beaux-Arts), à Berlin ainsi qu'à Hanovre, entretenant des contacts avec les cercles d'avant-garde se développant au cours de cette période et œuvrant principalement à la diffusion du travail de l'avant-garde soviétique, notamment via la création de revues et journaux²⁸⁰. C'est dans ce contexte qu'il entre en relation avec plusieurs personnalités liées à l'école.

Lissitzky et le Bauhaus

Il est probable que les contacts de Lissitzky avec le Bauhaus découlent de sa rencontre avec Gropius et des liens tissés avec celui-ci. C'est par l'intermédiaire de l'architecte et théoricien Adolf Behne que Lissitzky rencontre Gropius²⁸¹ après avoir déménagé à Berlin en décembre 1921. Il est toutefois possible que les deux hommes se soient croisés lors de la Première exposition d'art russe en 1922, à l'occasion de laquelle Lissitzky tint une conférence sur l'art russe moderne²⁸². Lorsque Gropius cherche, en 1923, à engager un nouveau professeur pour succéder à Johannes Itten en tant que responsable du cours préliminaire, il manifeste d'abord de l'intérêt pour Lissitzky²⁸³, profitant du fait qu'il trouve en Allemagne à ce moment-là,

²⁷⁹ A. NAKOV, *op. cit.*, p. 219.

²⁸⁰ C. LODDER, « El Lissitzky and the Export of Constructivism », dans N. PERLOFF et B. REED (ed.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2003 (Issues and Debates), p. 30.

²⁸¹ E. FORGÁCS, « Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room* », dans N. PERLOFF et B. REED (ed.), *op. cit.*, p. 61.

²⁸² N. PODZEMSKAIA, *art. cit.*, p. 217.

²⁸³ H. HOFFMANN, *art. cit.*, p. 151.

avant de porter son choix sur Moholy-Nagy (Lissitzky visite d'ailleurs, en compagnie de Naum Gabo, l'exposition du Bauhaus à Weimar pendant l'été 1923²⁸⁴). Il est cependant difficile de trouver davantage d'informations quant aux raisons qui ont poussé Gropius à considérer Lissitzky pour le poste et à celles qui l'ont fait finalement préférer Moholy-Nagy. Selon certains auteurs, ce choix pourrait être purement diplomatique : en préférant l'artiste hongrois à Lissitzky, leader du constructivisme international, Gropius évite d'afficher un parti pris explicite en faveur d'une mouvance particulière²⁸⁵.

Plus que Gropius, c'est avec Moholy-Nagy que Lissitzky semble avoir eu le plus de contacts avérés (et également d'influence, comme nous le verrons par la suite). Après son arrivée à Berlin, Lissitzky entre en contact, par le biais d'Alfred Kemény, rencontré à l'Inkhok, avec le cercle d'artistes et critiques hongrois dans lequel évolue Moholy-Nagy et où l'on retrouve également Ernő Kállai, László Péri et Lajos Kassák²⁸⁶ (voir [chapitre concerné]). C'est l'intérêt des Hongrois pour le constructivisme qui pousse Lissitzky à échanger avec eux ; il les voit en effet comme des alliés pour la diffusion du constructivisme²⁸⁷ en Allemagne²⁸⁸.

À ce titre, la création de la maison d'édition du Bauhaus²⁸⁹ en 1923 apparaît probablement comme une opportunité pour Lissitzky de diffuser son travail. En avril 1924, il écrit à Moholy-Nagy, directeur de la *Bauhaus Verlag*, le remerciant des « propositions d'édition » et l'informant que sa femme se chargera de voir ce qui, « dans ses notes, pourrait être rassemblé » tout en lui demandant ce qu'il « possède déjà sur la liste ». Il mentionne en outre avoir « construit un livre sur Malévitch [...] déjà promis à un autre éditeur »²⁹⁰ (comme nous l'avons vu précédemment, Lissitzky prend dès 1922 le rôle de principal diffuseur du suprématisme et des textes de Malévitch en Allemagne).

Il faut attendre quelques années pour retrouver à nouveau des échanges concrets entre Lissitzky et le Bauhaus, cette fois sous le directorat de Hannes Meyer, qui souhaite, comme

²⁸⁴ M. HAMMER et C. LODDER, *Constructing Modernity. The Art and Career of Naum Gabo*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2000, p. 121.

²⁸⁵ E. FORGÁCS, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, trad. par John Bárti, Budapest, Central European University Press, 1997, p. 95.

²⁸⁶ E. FORGÁCS, *art. cit.*, p. 61.

²⁸⁷ À noter que le constructivisme de Lissitzky possède des différences avec le constructivisme russe. Les nuances entre ces deux visions du constructivisme seront abordées dans la section suivante.

²⁸⁸ C. LODDER, « VKHUTEMAS and Bauhaus », dans A. N. LAVRENTIEV, V. R. ARONOV et G. V. ESAULOV (eds.), *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁹ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 164.

²⁹⁰ Berlin, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, n° d'inventaire 671771, *Brief von Lazar' M. Lisickij an Walter Gropius*, annexe, 11/04/1924.

nous le verrons par la suite, impliquer des artistes russes dans l'enseignement de son école²⁹¹. Les deux hommes avaient déjà collaboré par le passé au sein de la revue *ABC beiträge zum bauen*, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Le 1^{er} octobre 1928, lors d'une visite au Bauhaus, Lissitzky présente une « discussion informelle concernant des questions d'architecture moderne et de méthode de travail avec des références particulières au Bauhaus et au Vkhoutein de Moscou »²⁹².

Le constructivisme de Lissitzky

Étant donné les nombreuses occurrences du terme « constructivisme » dans le paysage artistique des années 1920 et, en conséquence, dans ce travail, il est important d'aborder les différentes nuances que ce terme revêt en fonction des lieux et des artistes. Si nous avons jusqu'ici principalement évoqué le constructivisme soviétique à travers le chapitre consacré aux Vkhoutemas, il est nécessaire de préciser que le constructivisme qui se développe par la suite en Europe occidentale (principalement sous l'impulsion de Lissitzky) diffère en plusieurs points du mouvement « original » (c'est-à-dire le constructivisme développé en Union Soviétique au début des années 1920 et consacré au sein de l'Inkhok en décembre 1921 lors d'une conférence intitulée « Sur le constructivisme » donnée par Varvara Stepanova²⁹³). Les artistes favorables au constructivisme, regroupés dès mars 1921 en Groupe de travail des constructivistes, publient en août 1922 le Programme du Groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok, rédigé par Stepanova et Alexandre Rodtchenko. Le constructivisme soviétique proclame la mort de l'art et se donne pour objectif « d'exprimer l'idée communiste sous la forme d'installations matérielles »²⁹⁴ ; l'importance n'est plus l'esthétique mais la technique, permettant la création d'objets industriels.

Si Lissitzky a pendant longtemps été perçu comme un constructiviste « pur »²⁹⁵, l'historiographie de ces dernières années tend à nuancer cette image et à adopter une compréhension du constructivisme rendant compte de la complexité de ce mouvement et de ses différentes incarnations. Lorsqu'il émigre en Allemagne fin 1921, Lissitzky souhaite diffuser l'art soviétique en Europe occidentale, ce qu'il fait notamment à travers la publication

²⁹¹ M. HAMMER et C. LODDER, *op.cit.*, p. 165.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ C. GRAY, M. BURLEIGH-MOTLEY et B. DOMINOV, *L'avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, édition revue et augmentée, Paris, Thames and Hudson, 2003 (L'univers de l'art, 93), p. 256.

²⁹⁴ A. RODTCHENKO et V. STEPANOVA, « Programme du Groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok », dans *Ermitage*, n°13, août 1922, p. 3, cité dans C. HARRISON et P. WOOD (dir.), *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, pp. 359-360.

²⁹⁵ C'est-à-dire rattaché au constructivisme soviétique, à partir duquel ont émergé différentes nuances.

de revues telles que *Veschch*, mentionnée dans le premier chapitre. C'est cependant sa propre interprétation du constructivisme qu'il présente, et, compte tenu de son rôle important dans les milieux artistiques européens (surtout allemands), c'est ce constructivisme qui influencera ce paysage artistique. Le constructivisme développé par Lissitzky s'éloigne principalement en deux points du constructivisme soviétique : tout d'abord, il n'adhère pas à l'idée de mort de l'art²⁹⁶ ; de plus, pour lui, l'art doit être vu comme un outil idéologique permettant d'assister la transformation des consciences de façon indirecte, tandis que pour les constructivistes l'art doit contribuer de façon directe à la construction d'une société nouvelle façonnée, comme nous l'avons vu plus haut, par l'idéologie communiste²⁹⁷.

Même s'il utilise la terminologie du constructivisme (par exemple lorsqu'il forme la *Faction internationale des constructivistes* (*Internationale Faktion der Konstruktivisten*) lors du *Congrès des artistes progressistes internationaux* qui eut lieu fin mai 1922 à Düsseldorf), Lissitzky ne doit donc pas être vu comme un constructiviste *per se*. Outre les points soulevés plus haut, il est important de préciser que sa vision de l'art et sa pratique de celui-ci sont également fortement influencées par le suprématisme de Malévitch. Comme nous l'avons vu, il enseigne aux côtés de ce dernier à Vitebsk et est étroitement lié à l'UNOVIS. *Veschch* permet à Lissitzky de diffuser, en plus du constructivisme, le suprématisme et l'idée d'art non-objectif de Malévitch. Il ne souhaite cependant pas faire de *Veschch* une revue exclusivement dédiée au suprématisme et à l'UNOVIS, ce qui lui vaut des reproches de la part de Malévitch qui l'accuse de délaisser le suprématisme au profit du constructivisme²⁹⁸. Malgré cette influence suprématisiste, Lissitzky ne peut être considéré comme un artiste suprématisiste, tout comme il ne peut être considéré comme pleinement constructiviste, malgré son adoption de terminologie associée aux deux mouvements. Son désintérêt pour les questions métaphysiques chères à Malévitch le distancie du suprématisme, et son refus de rejeter la pratique artistique en tant que telle au profit de la production industrielle empêche toute assimilation au constructivisme prôné par le Groupe de travail moscovite²⁹⁹.

²⁹⁶ M. HAMMER et C. LODDER (dir.), *op. cit.*, p. 104. Dans le premier éditorial de *Veschch*, Lissitzky et Ilya Ehrenbourg affirment que l'activité purement artistique a un rôle à jouer dans la transformation de la société et ne souhaitent pas qu'elle soit confinée au domaine des objets fonctionnels.

²⁹⁷ C. LODDER, « El Lissitzky and the Export of Constructivism », dans *op. cit.*, p. 30.

²⁹⁸ S. MARTEN-FINNIS et I. DUCHAMP, « Translationale Öffentlichkeit im Russischen Berlin: Die Avantgarde-Zeitschrift *Vešč-Gegenstand-Objet*, 1922 », dans *Osteuropa*, vol. 58, n°3, mars 2008 (*Transfargeschichte(n): Peripherie und Zentrum in Europa*), pp. 38-39.

²⁹⁹ E. LEVINGER, « Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism », dans *Leonardo*, vol. 22, n°2, 1989, p. 235.

Ces caractéristiques distinguant le constructivisme de Lissitzky du constructivisme soviétique sont probablement la raison pour laquelle son entreprise de diffusion du constructivisme en Europe fut efficace. La direction constructiviste que prend le Bauhaus autour de 1923 est davantage influencée par le constructivisme international développé par Lissitzky que par le constructivisme soviétique, davantage ancré dans un contexte idéologique et politique particulier : contrairement aux artistes soviétiques qui entendent utiliser leur pratique pour bâtir la nouvelle société communautaire, le Bauhaus n'entend pas se définir comme avant-garde artistique sociale³⁰⁰. La volonté de développer des objets produits de façon industrielle et d'intégrer l'art à la vie quotidienne est présente, mais les questions d'esthétique et d'art en tant que telle font également toujours partie du programme idéologique de l'école³⁰¹.

Naum Gabo (1890 – 1977)

Naum Gabo fait partie des artistes soviétiques qui, à l'instar de Lissitzky, séjournent en Allemagne au cours des années 1920 (Gabo reste à Berlin de 1922 à 1932). Si, à la différence des artistes mentionnés précédemment, il n'a eu que peu de contacts et d'influence directe sur l'école, ses échanges avec celle-ci permettent cependant d'éclairer certains conflits et évolutions idéologiques que traverse le Bauhaus au cours des années 1920.

Gabo et le Bauhaus

Si Gabo a, comme nous l'avons vu, visité en 1923 l'exposition du Bauhaus à Weimar en compagnie de Lissitzky, il faut attendre l'arrivée de Hannes Meyer au poste de directeur pour que des contacts directs aient lieu entre l'artiste soviétique et l'école. Il connaissait Meyer, qui le voyait comme un allié potentiel dans son désir de diriger le Bauhaus vers une ligne productiviste. C'était également le cas d'Ernő Kállai, éditeur de la revue du Bauhaus et proche ami de Gabo³⁰².

Hannes Meyer souhaite, dès le début de son directorat, impliquer des artistes soviétiques dans l'enseignement³⁰³, notamment à travers l'organisation de conférences, auxquelles participent, comme cela a été évoqué plus tôt, Lissitzky. Début novembre 1928,

³⁰⁰ V. MARGOLIN, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 3.

³⁰¹ À noter que Lissitzky n'est pas la seule source d'influence constructiviste au Bauhaus : les artistes hongrois jouent également un rôle important dans ce tournant. Voir chapitre suivant.

³⁰² M. HAMMER et C. LODDER (dir.), *op. cit.*, p. 165.

³⁰³ *Ibid.*

Gabo donne une série de conférences : « Introduction à mes travaux » le 2 novembre, Sur la valeur des hommes et la valeur des choses » le 3, « Contenu et forme dans les arts créatifs » le 5 et « Présentation de mes impressions des ateliers du Bauhaus » le 9 novembre³⁰⁴. Gabo a également pour projet de faire publier aux éditions du Bauhaus une brochure sur le constructivisme qui pourrait être intégrée à la série des *Bauhausbücher*, mais cette publication ne voit finalement pas le jour³⁰⁵. Il publie en revanche, encouragé par Meyer et Kállai, deux articles dans la revue du Bauhaus.

Le premier article, publié en 1928, est intitulé *Gestaltung ?* (« Design ? »)³⁰⁶ et présente un exposé du design constructiviste ainsi qu'une critique du fonctionnalisme tel que développé par le Bauhaus. Il reproche à l'école une esthétisation du fonctionnalisme qui amènerait à un formalisme qui prendrait le fonctionnalisme comme inspiration, en illustrant son article par des lampes produites au sein du Bauhaus (fig. 47), qu'il présente aux côtés d'un chandelier du 18^e siècle (fig. 48) et de lampes représentatives du *Jugendstil* (fig. 49). Gabo soutient un fonctionnalisme radical, purement utilitaire : les objets doivent être moins important que les besoins qu'ils satisfont³⁰⁷. Le Bauhaus se réclamait à ce moment du fonctionnalisme depuis plusieurs années, mais pour Gabo celui-ci a été progressivement esthétisé pour devenir un style inspiré du fonctionnalisme et mener à la production de simples simulacres d'objets constructivistes fonctionnels. La juxtaposition de la lampe *Jugendstil* et de la lampe du Bauhaus lui permet d'appuyer son argumentaire : « L'essence de l'objet n'a pas changé, elle a seulement pris d'autres formes »³⁰⁸.

Cette critique fait écho aux reproches que fait Gabo aux constructivistes soviétiques au début de la décennie : alors qu'il faisait partie, avec son *Manifeste réaliste* (co-écrit avec son frère Anton Pevsner et publié en 1920), des membres fondateurs du mouvement, il adopte rapidement une position critique. Il reprochait au constructivisme sa tendance à perpétuer l'idéologie esthétique qu'il souhaitait combattre : pour lui, tenter de faire entrer les artistes dans le monde de l'industrie provoquera à terme l'esthétique de la production industrielle plutôt que l'industrialisation de l'art tant espérée³⁰⁹. Gabo voit dans la démarche des

³⁰⁴ P. OSWALT, A. STENGEL et Y. WISSEL, « Lehrangebot und Ereignisse Bauhaus Dessau – 1927 bis 1930 », dans P. OSWALT (dir.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau bis Mexico*, Bâle, Birkhäuser, 2019 (Bauwelt Fundamente 164), p. 540.

³⁰⁵ M. HAMMER et C. LODDER (dir.), *op. cit.*, p. 164-165.

³⁰⁶ N. GABO, « *gestaltung ?* », dans *bauhaus*, n°4, 1928, pp. 2-6.

³⁰⁷ J. LESSARD, « From Lamps to Enlightened Materialism: Naum Gabo and the Problem of Functionalist Design », dans *Modernism/Modernity*, vol. 17, n°4, novembre 2010, p. 786.

³⁰⁸ N. GABO, *art. cit.*, p. 4.

³⁰⁹ J. LESSARD, *art. cit.*, p. 780.

constructivistes une mécompréhension du marxisme : il y voit une fétichisation de la production et de l'objet en tant que tels.

Cet article a donné lieu à un conflit entre Gabo et Marianne Brandt, ancienne étudiante et responsable de l'atelier du métal, dont des lampes illustrent l'article : cette dernière conteste en effet dans le numéro suivant l'utilisation par Gabo du terme « Bauhausstil » (« style Bauhaus »), utilisé pour évoquer l'aspect esthétique des lampes de Brandt (qui pour elle relève d'une recherche scientifique, pratique et économique et non purement esthétique), ce à quoi Gabo répond, dans le même numéro, qu'il maintient ses propos et voit dans les lampes de Brandt des erreurs attribuées à une « pensée formaliste, et donc stylistique » qui vont à l'encontre de l'économie³¹⁰.

Le choix de Kállai et de Meyer de publier des textes critiques du Bauhaus pourrait sembler étrange, mais il s'inscrit dans la démarche de changement de direction de l'école menée par Meyer. Les trois hommes partagent la même orientation politique et les mêmes idées, et Meyer rejoint l'avis de Gabo sur le danger de l'esthétisation du fonctionnalisme. L'accession de Meyer au poste de directeur provoque au Bauhaus une crise idéologique, qui mènera au départ de certains de ses membres tels que Moholy-Nagy. La question de l'union de l'art et de l'industrie, professée par Gropius dès 1923, mène à de nombreux débats et conflits : l'équilibre entre les deux composantes est, comme nous le voyons à travers la critique de Gabo, difficile à atteindre. Le même conflit se retrouve, comme nous l'avons vu, en Union soviétique et traverse toute la décennie. Gabo, en publiant son article, ne vise pas à rejeter le Bauhaus en lui-même, mais davantage à participer à la tentative de Meyer de le pousser vers un fonctionnalisme plus radical et davantage en phase avec le marxisme.

Le rôle des artistes hongrois dans la diffusion de l'avant-garde soviétique

Comme nous l'avons vu précédemment, le Bauhaus s'oriente à partir de 1923 vers l'industrie, adoptant le slogan « l'art et la technique, une nouvelle unité ». Cela s'accompagne d'une influence marquée du constructivisme dans les productions de l'école. Le contact direct avec l'avant-garde soviétique n'est pas le seul responsable de cette influence qui imprègne dès le début des années 1920 l'art allemand d'avant-garde : les personnalités artistiques issues de l'avant-garde hongroise (avec, en première ligne, Moholy-Nagy) jouent un rôle important

³¹⁰ N. GABO, « antwort an frau brandt. », dans *bauhaus*, n°1, 1929, p. 21.

dans la diffusion des théories constructivistes développées par les artistes soviétiques en Allemagne et au sein du Bauhaus lui-même.

L'immigration hongroise

La présence d'artistes hongrois en Allemagne au début de la décennie s'explique par la situation politique du pays, et l'impact que les transformations de celle-ci ont sur le monde culturel. En octobre 1918, à la fin de la Première Guerre mondiale, la « révolution des Chrysanthèmes »³¹¹ donne naissance à la République démocratique hongroise qui succède à l'Empire austro-hongrois. D'abord soutenue par le monde artistique d'avant-garde qui voyaient dans ce nouveau régime un triomphe socialiste, la République démocratique se retrouve en mars 1919 attaquée par un mouvement révolutionnaire mené par le communiste Béla Kun, qui donne lieu à une nouvelle république, la République des Conseils de Hongrie, deuxième régime communiste à voir le jour après l'Union soviétique.

À l'instar de l'avant-garde soviétique, les artistes hongrois rêvent de voir se renverser l'ancien ordre bourgeois et de contribuer aux transformations sociales à travers leur art, et soutiennent le nouveau régime dans lequel ils voient une possibilité d'accomplir leurs desseins. Comme lors de la période qui suivit la révolution russe, certains artistes se voient attribuer un rôle direct dans la construction et la gestion de nouvelles institutions culturelles hongroises lors de la révolution.

La République des Conseils traverse cependant de nombreuses crises et tombe le 1^{er} août 1919, le pouvoir retournant au mains des conservateurs. Les mois qui suivent sont marqués par une période de « Terreur blanche » pendant laquelle les forces contre-révolutionnaires exercent une répression violente sur les partisans de l'ancien régime, ce qui pousse l'avant-garde artistique à quitter le pays. La ville de Vienne est une des destinations d'exil les plus populaires pour les artistes hongrois, et Berlin devient par la suite également une destination prisée³¹².

Lajos Kassák, Moholy-Nagy et la revue MA

La plupart de ces artistes appartiennent au groupe des Activistes, rassemblant la majorité de l'avant-garde hongroise et mené par Lajos Kassák, peintre et écrivain. Les Activistes diffusent

³¹¹ Ou « Révolution des Asters »

³¹² S. A. MANSBACH, « Confrontation and Accommodation in the Hungarian Avant-Garde », dans *Art Journal*, vol. 49, n° 1 (From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century), printemps 1990, pp. 10-13.

leurs idées à travers les revues *A Tett* (« Le fait ») entre 1915 et 1916 et *MA* (« Aujourd'hui », 1916 – 1925), dont Kassák est rédacteur en chef. La publication de *MA* connaît une interruption lorsque la situation politique force les Activistes à quitter la Hongrie, et reprend à Vienne à partir du 1^{er} mai 1920³¹³. Grâce à cette position géographique centrale, *MA* joue un rôle important dans la diffusion des courants d'avant-garde non seulement est-européens mais également soviétiques.

Le 10 novembre 1920, une conférence consacrée à l'art soviétique est organisée à Vienne à l'initiative de la revue, au cours de laquelle sont projetées des œuvres des artistes majeurs de l'avant-garde soviétique tels que Rodtchenko, Malévitch, Kandinsky, Tatline et Stepanova³¹⁴, ce qui permet d'introduire le public autrichien à ces artistes, deux ans avant l'exposition d'art russe de Berlin. L'année suivante, le groupe de *MA* entre en contact direct avec l'avant-garde soviétique grâce au séjour des artistes Béla Uitz et Alfred Kemény à Moscou, au cours duquel ils visitent à plusieurs reprises les Vkhoutemas (où étudiaient deux Hongrois, Sandor Ék et Jolán Szilágyi)³¹⁵. Uitz regagne l'Allemagne à l'automne 1921 et Kemény début 1922, après avoir participé à plusieurs débats au sein de l'Inkhok. De ce voyage, Béla Uitz ramène une série de documents, manifestes et photographies (comprenant entre autres le programme du premier groupe constructiviste et le manifeste réaliste de Naum Gabo). Ces documents ne sont cependant pas publiés dans *MA*, mais dans un journal créé par Uitz en 1922, *Egység* (« Unité »), à la suite de désaccords avec la ligne de *MA*. Cela ne signifie toutefois pas un désintérêt de la part de Kassák pour l'avant-garde soviétique : ainsi, l'édition de décembre 1922 de *MA* lui est dédiée, présentant des reproductions d'œuvres de Lissitzky, Rosanova, Sterenberg, Drewin, Altmann, Malévitch, Gabo, Tatline et Rodtchenko³¹⁶. Kemény, grâce à son voyage moscovite et aux échanges auxquels il a assisté à l'Inkhok, joue un rôle majeur dans la diffusion de l'art soviétique non seulement dans les cercles d'avant-garde viennois mais également allemands³¹⁷.

³¹³ E. VITALE, *op. cit.*, p. 219.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ C. LODDER, « VKHUTEMAS and Bauhaus », dans A. N. LAVRENTIEV, V. R. ARONOV et G. V. ESAULOV (eds.), *op. cit.*, pp. 25-26.

³¹⁶ P. WEIBEL, « On the Origins of Hungarian Constructivism in Vienna: MA 1920-25. The Only Instance of Modernism Between the Wars », dans P. WEIBEL (ed.), *Beyond Art: A Third Culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*, Vienne / New York, Springer, 2006, p. 61.

³¹⁷ J. MALHEREK, *Free-Market Socialists. European Émigrés Who Made Capitalist Culture in America. 1918 – 1968*, Budapest, Central European University Press, 2022, p.92.

László Moholy-Nagy, en tant que correspondant de MA à Berlin où il s'installe en avril 1920³¹⁸, contribue à cette diffusion de l'avant-garde soviétique (principalement du courant constructiviste) en Allemagne. Évoluant au cœur des cercles de l'avant-garde berlinoise, il fréquente notamment les dadaïstes ainsi que certains artistes étrangers tels que Lissitzky et Theo Van Doesburg. Il participe ainsi au Congrès international des artistes progressistes qui se tient à Düsseldorf en mai 1922. Lissitzky joue un rôle important dans le développement des idées constructivistes de Moholy-Nagy ; il voit en ce dernier et en Lajos Kassák (avec qui Moholy-Nagy, étant donné son statut de représentant de MA à Berlin, est proche) des alliés et les considère comme présentant le même productivisme que les Russes³¹⁹. En 1922, Moholy-Nagy et Kassák publient leur *Buch neuer Künstler* (« Livre des nouveaux artistes »)³²⁰, qui présente la couverture la plus complète de la production artistique soviétique destinée au public européen à ce moment³²¹. On y retrouve entre autres des œuvres de Lissitzky, Rodtchenko, Rozanova, Gustav Klucis et Tatline. En 1923, Moholy-Nagy invite Rodtchenko à participer à un projet de brochure sur le constructivisme qui serait publiée par le Bauhaus, projet qui n'aboutira pas mais préfigure la création quelques années plus tard de la collection des *Bauhausbücher*³²², dans laquelle des artistes soviétiques seront représentés comme nous l'avons vu dans les sections consacrées à Kandinsky et Malévitch. Au cours de sa période d'enseignement au Bauhaus, la sensibilité constructiviste de Moholy-Nagy se manifeste principalement dans son intérêt pour les matériaux industriels tels que le verre et le plexiglas, et dans l'influence qu'il a sur l'identité graphique nouvelle que l'école se construit à partir de 1923, développant une nouvelle typographie³²³ dont les principales caractéristiques ne sont pas sans rappeler ce que l'on voit chez des artistes soviétiques comme Lissitzky : une utilisation du blanc, du rouge et du noir comme couleurs principales, une composition asymétrique, une utilisation de lignes, blocs et traits pour souligner le contenu (fig. 50 et 51).

Précisions au sujet du constructivisme

S'il est vrai que Moholy-Nagy, suite à son expérience au sein de l'avant-garde hongroise elle-même marquée par l'avant-garde soviétique, a un impact important sur le développement d'une nouvelle orientation artistique au sein du Bauhaus, et s'il est également vrai que cette

³¹⁸ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 98.

³¹⁹ C. LODDER, *art. cit.*, p. 25.

³²⁰ L. KASSÁK et L. MOHOLY-NAGY, *Buch neuer Künstler*, Vienne/Budapest, Aktivista Foliorat, 1922.

³²¹ M. HAMMER et C. LODDER, *op. cit.*, p. 105.

³²² C. LODDER, *art. cit.*, p. 26.

³²³ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 179.

orientation est en grande partie influencée par le constructivisme, il est cependant important d'apporter quelques précisions et nuances quant à ce concept.

L'intérêt de cette section est avant tout de montrer la façon dont l'avant-garde hongroise sert en quelque sorte de relais entre le Bauhaus, et l'Allemagne en général, et l'Union soviétique. Il est toutefois nécessaire de nuancer l'influence réelle que l'art soviétique en lui-même a pu avoir sur l'école : en 1923, le constructivisme connaît de multiples variantes. Le constructivisme développé par les artistes hongrois, et par Moholy-Nagy en particulier, est au départ fortement lié au constructivisme russe, principalement par affinité politique en raison des aspirations communistes et révolutionnaires des Hongrois. C'est pour cette raison que, lorsqu'ils arrivent à Vienne, ces derniers cherchent d'abord le contact avec les artistes soviétiques³²⁴. Des divergences apparaissent cependant rapidement : Kassák n'adhère pas au productivisme, rejette l'idée que l'artiste doit œuvrer à la création d'objets utiles qui fait la spécificité du constructivisme soviétique³²⁵. Le constructivisme hongrois ne constitue toutefois pas un bloc unifié : en 1923 plusieurs artistes, parmi lesquels Moholy-Nagy et Alfred Kemény, publient un manifeste³²⁶ dans lequel ils rejettent la vision de Kassák et affirment que leur constructivisme est le seul légitime : pour eux le constructivisme de Kassák est un constructivisme bourgeois, tandis que leur résulte de leur idéologie communiste³²⁷. Cela ne signifie pas que Moholy-Nagy est proche du constructivisme russe : la même année, il signe un autre manifeste dans lequel il critique le groupe constructiviste Obmokhou. Malgré l'insistance sur le fait que le constructivisme ne peut être réalisé que dans une société communiste apparaissant dans le premier manifeste, Moholy-Nagy n'est pas engagé politiquement et ne montrera d'ailleurs plus de pensée communiste par la suite³²⁸.

En fin de compte, c'est davantage au niveau des échanges concrets (notamment à travers la publication de textes d'artistes soviétiques comme nous l'avons vu) que Moholy-Nagy, et l'avant-garde hongroise en général, ont un impact dans le contexte des liens entre le Bauhaus et l'Union soviétique plutôt qu'au niveau de l'idéologie et de l'enseignement de l'école eux-mêmes.

³²⁴ E. LEVINGER, « The Theory of Hungarian Constructivism », dans *The Art Bulletin*, vol. 69, n°3 (septembre 1987), p. 456.

³²⁵ *Ibid.*, p. 458.

³²⁶ E. KÁLLAI, A. KEMÉNY, L. MOHOLY-NAGY, L. PÉRI, « Nyilatkozat » (Manifeste), dans *Egység*, n°4, 1923, p.51.

³²⁷ M. HAMMER et C. LODDER, *op. cit.*, p. 115.

³²⁸ É. FORGÁCS, *op. cit.*, p. 95.

Du Bauhaus à l'Union soviétique

Après avoir étudié les échanges entre l'Union soviétique et le Bauhaus partant de l'URSS, ce troisième et dernier chapitre traitera des mouvements³²⁹ de membres du Bauhaus vers l'Union soviétique. Nous nous intéresserons principalement au séjour moscovite de Hinnerk Scheper et Lou Scheper-Berkenkamp, déjà évoqué dans le premier chapitre, et à la brigade conduite par Hannes Meyer qui, après son renvoi du poste de directeur de l'école en 1930, se rend à Moscou accompagné d'étudiants, espérant y trouver un terrain favorable pour la valorisation de son travail au sein de l'école et pour ses projets, ainsi qu'au travail de Lena Bergner, ancienne étudiante de l'atelier de tissage.

Si ces deux sujets constituent les exemples les plus marquants de séjours et émigrations de professeurs et élèves du Bauhaus en Union soviétique, ce n'en sont cependant pas les seules occurrences. La recherche récente montre qu'un total de 62 membres du Bauhaus ont quitté l'Allemagne pour l'URSS³³⁰, ce qui dépasse les estimations des chercheurs des décennies précédentes. On trouve parmi ces personnes tant des (anciens) étudiants que des professeurs et des membres du personnel administratif ; tous les domaines du Bauhaus se voient également représentés : peintres, artistes graphiques, designers, photographes, tisserands, architectes, urbanistes ainsi qu'un compositeur. Sur ce total, on compte 47 hommes et 15 femmes³³¹.

Ces départs s'inscrivent dans une dynamique plus large de mouvements de personnes – principalement des architectes et des urbanistes – originaires d'Europe occidentale vers l'Union soviétique au cours de la seconde moitié des années 1920. En février 1927, le Sovnarkom (Conseil des Commissaires du Peuple, la plus haute autorité gouvernementale) publie un décret visant à attirer des « spécialistes étrangers » destiné aux personnes possédant un haut degré de qualification dans le but de contribuer à l'industrialisation du pays. Ce décret est suivi par un second décret publié en août 1928 ouvrant l'ouverture aux personnes de

³²⁹ Le terme de « mouvement » est ici choisi pour mettre en évidence le fait que, par opposition au chapitre précédent dans lequel nous avons vu que les apports des artistes soviétiques au Bauhaus se sont faits à travers des courts séjours d'artistes et des voies indirectes, ce chapitre concerne davantage des mouvements d'émigration et d'installation sur le moyen et long terme en URSS. Le voyage à Moscou effectué par Gunta Stölzl, maîtresse de l'atelier du textile, Peer Bücking et Arie Sharon en mai 1928 à la suite d'une rencontre avec des étudiants des Vkhoutemas au Bauhaus, évoqué dans le premier chapitre, semble être le seul exemple de court séjour rentrant davantage dans le terme d'échange.

³³⁰ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, « Praised, Sentenced, Forgotten, Rediscovered - 62 Members of the Bauhaus in the Land of the Soviets », dans *Bauhaus Imaginista*, 2018, [<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2789/praised-sentenced-forgotten-rediscovered>], (11/05/2023).

³³¹ *Ibid.*, s.p.

moindre qualification³³². Cela s'inscrit dans le contexte du premier Plan Quinquennal, qui voit l'URSS s'engager dans une campagne de transformation de grande ampleur avec des objectifs ambitieux (parmi lesquels nous pouvons citer le plan de reconstruction de Moscou) qui impliquent une forte demande de ressources tant matérielles qu'humaines. Des architectes, urbanistes et professionnels de la construction étrangers sont invités dans le but de collaborer avec les professionnels soviétiques au développement d'une standardisation des modèles de construction permettant l'accélération du processus de transformation et de construction³³³. Début 1930, on recense 1112 étrangers engagés en URSS. Le nombre passe à 2898 l'année suivante et, début 1933 à 6550³³⁴. Entre 1933 et 1936, on estime à 1000 le nombre de membres étrangers dans l'Association soviétique des architectes, dont une moitié d'Allemands³³⁵.

Les conditions économiques allemandes contribuent fortement à cette émigration : avec la crise de 1929, le taux de chômage explose, ce qui rend les opportunités offertes par l'Union soviétique d'autant plus attirantes. Pour beaucoup l'URSS, avec son histoire révolutionnaire, représentait un espoir et une alternative à l'Europe occidentale dont la situation se dégradait³³⁶. Au Bauhaus, les visites et conférences d'artistes russes ont d'autant plus nourri cet intérêt. Il est également intéressant de souligner la dimension idéologique qu'a pu avoir cet intérêt : parmi les 62 membres du Bauhaus partis en URSS, 21 d'entre eux étaient membres de divers partis communistes³³⁷, et adhéraient donc probablement pleinement au projet de construction du socialisme sous-jacent à l'entreprise d'industrialisation du pays. Cette dimension politique était particulièrement présente dans le parcours de Hannes Meyer, bien qu'il n'était au moment de son départ membre d'aucun parti communiste³³⁸.

Au cours des années 1930, la situation se dégrade pour les émigrés : avec la montée du réalisme socialiste, l'art et l'architecture modernes perdent les faveurs des autorités ; le pluralisme des associations d'artistes et d'architectes est aboli à travers la création d'associations professionnelles unifiées ordonnée par plusieurs décrets (en 1932 pour les

³³² *Ibid.*

³³³ M. VON OSTEN et W. GRANT (dir.), *bauhaus imaginista. A School in the World*, Londres, Thames & Hudson, 2019, p.190.

³³⁴ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³³⁵ M. VON OSTEN et W. GRANT (dir.), *art. cit.*, p. 190.

³³⁶ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³³⁷ *Ibid.* Cela inclut le parti communiste allemand ainsi que les partis communistes de leurs pays d'origine.

³³⁸ Il faut attendre 1939 pour le voir rejoindre officiellement le parti communiste suisse. U. MUSCHELER, *Das rote Bauhaus. Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*, Berlin, Berenberg, 2019, p.33.

organisations littéraires et artistiques, en 1937 pour les architectes)³³⁹, et ceux-ci perdent donc une grande partie de leur liberté d'action. Avec l'apparition des premiers procès fictifs en 1936, les étrangers qui le peuvent se mettent à quitter le territoire de l'Union soviétique (c'est le cas de Meyer et René Mensch). D'autres sont expulsés (Konrad Püschel, Tibor Weiner), et un grand nombre de ceux qui restent sont condamnés pour espionnage et sont fusillés (Isaak Butkow, Margarete Mengel, Antonin Urban, Leo Wassermann, Michail Kowarski et Bela Scheffler), envoyés dans des camps de travaux forcés (Erich Borchert et Arnold Knake au Kazakhstan, Pál Forgó dans la péninsule de Taïmyr) ou des prisons (Gerhard Moser, Stefan Sebök) où ils décèdent.³⁴⁰ La trace de certains, comme Klaus Meumann, disparaît après les années 1930, tandis que d'autres comme Philipp Tolziner, qui meurt en 1996 à Moscou, parviennent à poursuivre leur carrière en Union soviétique³⁴¹.

Lena Bergner (1906 – 1981)

Ce sont principalement les parcours des architectes et urbanistes qui sont aujourd'hui les plus connus et les plus traités par la recherche, mais, comme nous l'avons vu plus haut, des représentants de la plupart des disciplines enseignées au Bauhaus étaient présents en URSS. Nous pouvons par exemple citer Lena Bergner, ancienne étudiante de l'atelier de tissage, qui se rend à Moscou en 1930 et y travaille jusqu'en 1936, année où elle accompagne Hannes Meyer (avec qui elle se mariera en 1937) en Suisse. Elle étudie au Bauhaus entre 1926 et 1929, d'abord en tant que graphiste, avant de rejoindre l'atelier de tissage en 1929 sous la supervision de Gunta Stölzl. Elle reçoit son diplôme en octobre 1930 et gère une fabrique de textile à Königsberg avant de quitter l'Allemagne³⁴².

Le tissage au Bauhaus et en Union soviétique dans les années 20

Un atelier consacré au textile est ouvert au Bauhaus dès l'inauguration de celui-ci en 1919. Initialement consacré à toutes les disciplines textiles (tissage, nouage, broderie, crochet, couture, macramé), celui-ci fut rapidement quasi exclusivement consacré au tissage³⁴³.

³³⁹ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ M. VON OSTEN et W. GRANT (dir.), *art. cit.*, p. 193.

³⁴² M. MONTSERRAT FARIAS BARBA, M. SANTIAGO MONDRAGÓN, V. ZAVALA RIVERA, « Lena Bergner – From the Bauhaus to Mexico », dans *bauhaus imaginista*, 2018, [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2485/lena-bergner>], (12/06/2023), s.p.

³⁴³ M. DROSTE, *op. cit.*, pp. 114-115.

L'atelier étant composé majoritairement de femmes, et les disciplines liées au textile n'étant pas autant considérées que d'autres comme le travail du métal ou du bois, son travail fut au début peu valorisé ; pourtant, dès les premières années de l'école, les techniques textiles furent les plus rapidement adaptées à l'industrie et offrirent les conditions idéales pour développer les objectifs d'union de l'art et de la production industrielle du Bauhaus³⁴⁴. Après le déménagement de l'école à Dessau, l'atelier de tissage s'industrialise davantage, se concentrant sur la conception de modèles destinés à la production industrielle.

Du côté soviétique, le début de la décennie est, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, marqué par la volonté de l'avant-garde d'intégrer l'art à toutes les sphères du quotidien afin de participer à la construction de la nouvelle société. Au sein du groupe constructiviste, ce sont principalement Lioubov Popova et Varvara Stepanova qui s'intéressent au domaine du textile en raison de son caractère mécanique, en accordance avec l'intérêt de ces artistes pour l'industrie moderne³⁴⁵. Pour ces artistes, la technique du tissage est vue comme un médium propice à la création de motifs de style constructivistes : formes géométriques rectilignes, contrastes de couleurs, et importance du rythme y jouent un rôle important (fig. 52 et 53).

L'intérêt de Popova et de Stepanova pour l'industrie du textile est réciproque : celles-ci les invitent dans leurs usines (y compris dans les industries d'état) dans le but de développer des projets communs. La collaboration s'avère cependant difficile : les restrictions techniques et spécificités du médium forcent les artistes à devoir modifier leurs dessins³⁴⁶. Le textile constructiviste décline à partir de 1924, au moment du décès de Popova en mai, tandis que les autres disciplines continuent à prospérer. Outre les difficultés dans la collaboration avec les industries mentionnées plus haut, le manque d'intérêt que recevait le tissage de la part des autres constructivistes dans leur projet de reconstruction de la vie quotidienne. Il faut attendre le premier Plan quinquennal et le développement des Vkhoutemas et Vkhoutein au niveau industriel pour voir un regain d'intérêt de l'avant-garde constructiviste et productiviste pour ce domaine³⁴⁷.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁴⁵ N. ADASKINA, « Constructivist Fabrics and Dress Design », dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, 1987 (Russian/Soviet Theme Issue, Summer, 1987), p. 147.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

Le travail de Bergner en Union soviétique

Lorsque Bergner arrive en Union soviétique, elle travaille jusqu'à son départ en tant que directrice technique au sein de l'usine Decorativtikan, qui emploie environ 650 travailleurs et qui produit annuellement 3,500 000 mètres de tissus destinés à divers usages tels que le mobilier ou la confection de rideaux. Elle y développe au total plus de 40 dessins³⁴⁸.

Bergner fait partie des artistes qui adhèrent pleinement au projet culturel soviétique, adaptant sa pratique aux demandes et besoins des différents plans quinquennaux sous lesquels elle travaille. Au cours du premier Plan quinquennal, sa production est basée sur un objectif de propagande, mettant en valeur la nouvelle ville socialiste et ses thèmes, en utilisant le langage formel du constructivisme. Parmi les exemples notables de son travail, nous pouvons citer le tissu *Metro* (fig. 54), qui sera analysé avec davantage de détails dans la section suivante.

L'enseignement au sein de l'atelier de tissage du Bauhaus a la particularité de reposer en partie sur des périodes passées dans des entreprises afin d'acquérir des connaissances techniques³⁴⁹, ce qui permit probablement à Bergner d'occuper une place importante dans l'industrie. Ses connaissances pratiques informent par exemple son travail de la couleur, accompagné en outre par des réflexions théoriques (voir plus loin). Sous le directorat de Meyer en particulier, les recherches scientifiques prennent de l'importance au sein de l'atelier, dans le but d'optimiser la production et de concevoir des textiles répondant au mieux à leur fonction. Ani Albers développe ainsi un tissu à destination d'une salle des fêtes dont une face absorbe le son et l'autre reflète la lumière³⁵⁰. Dans la même optique, les matériaux sont également un sujet d'étude important, particulièrement les nouvelles matières tels que la cellophane et les fibres artificielles³⁵¹. Bergner amène ces préoccupations techniques en URSS ; ses connaissances lui permettent de réaliser de façon optimale ses projets, ce qui n'était pas le cas des artistes soviétiques de la décennie précédente qui étaient, en fin de compte, des artistes avant d'être des techniciennes.

Un autre aspect important de l'enseignement du Bauhaus (et du travail de Bergner) est l'importance de la théorie. Au cours de sa vie, Bergner publie plusieurs textes et articles où s'expriment ses questionnements et recherches commencés au Bauhaus. Elle s'intéresse

³⁴⁸ M. MONTSEERAT FARIAS BARBA, M. SANTIAGO MONDRAGÓN, V. ZAVALA RIVERA, *art. cit.*, s.p.

³⁴⁹ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 290.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

particulièrement au côté social du textile, et à l'impact qu'il peut avoir sur la construction d'une nouvelle réalité. Partant de l'idée centrale du Bauhaus selon laquelle l'architecture unit toutes les formes d'arts, elle voit la conception textile comme partie intégrante de ce tout formé par l'architecture. Étant donné l'utilisation faite du textile (mobilier, rideaux, tapis, etc.), il possède une relation privilégiée avec l'individu et son rôle et impact ne doivent pas être négligés. La couleur, par exemple, joue un rôle important dans l'effet que peut avoir le textile. Lors de ses études au Bauhaus, le cours consacré aux couleurs donné par Paul Klee a fortement influencé Bergner, qui prend en compte ses enseignements au sujet des propriétés psychiques et des effets physiques dans son travail en URSS³⁵².

Metro (1932)

Metro (fig. 54), réalisé en 1932, est une œuvre représentative des divers aspects majeurs du travail de Bergner, et de la façon dont elle adapte les enseignements reçus au Bauhaus au contexte soviétique. On peut y apercevoir un paysage urbain construit selon une projection isométrique³⁵³, constitué de bâtiments, escaliers, stations de métro et trains. Le motif comporte une alternance d'ensembles de 4 bâtiments verticaux à fenêtres situés sur une gare souterraine constituée de 8 volumes horizontaux où se trouve un train. Un escalier de six marches relie les répétitions du motif entre elles. L'ensemble repose sur un quadrillage perpendiculaire accentuant la spatialité du paysage. Au niveau des couleurs, on retrouve du blanc, du noir, du beige, du vert et du rouge. Le noir, le rouge et le vert sont utilisés pour délimiter les volumes et colorer certaines sections (un bâtiment, les fenêtres d'un autre, l'intérieur de la station et le train). Le tissu choisi est compact, facile à entretenir et résistant à la lumière ainsi qu'agréable au toucher ; comme nous l'avons vu, l'attention portée aux matériaux et à l'aspect technique est fondamentale dans l'approche du Bauhaus et donc de Bergner.

Le thème urbain de cette œuvre est inhabituel pour le médium textile, d'autant plus qu'en 1932 la première station du métro moscovite n'était pas encore ouverte. *Metro* offre un témoignage de la façon dont les concepts architecturaux appris au Bauhaus et les notions urbanistes développées par la brigade de Meyer en Union soviétique influencent le travail de Bergner, qui introduit dans le domaine du textile soviétique un dialogue entre architecture,

³⁵² M. MONTERRAT FARIAS BARBA, M. SANTIAGO MONDRAGÓN, V. ZAVALA RIVERA, *art. cit.*, s.p.

³⁵³ Type de perspective axonométrique (les parallèles restent parallèles sans réduction des distances avec l'éloignement) caractérisée par la même importance accordée aux trois plans de l'espace, formant tous des angles de 120°. Elle exprime le volume des objets sans utiliser la perspective linéaire, ce qui ne la fait pas correspondre à la réalité.

design et urbanisme. Toutes les caractéristiques évoquées permettent de faire de Bergner une artiste-conceptrice-ingénieure proche de l'idéal de l'artiste prolétarien cher au régime soviétique, en produisant des œuvres qui contribuent à la création de la nouvelle réalité socialiste en transmettant une image positive des nouveaux développements architecturaux, urbains et technologiques aux citoyens³⁵⁴.

Hinnerk Scheper (1897 – 1957) et Lou Scheper-Berkenkamp (1901 – 1976)

Hinnerk Scheper est le premier membre du Bauhaus à être engagé en Union soviétique en tant que spécialiste étranger, invité par les autorités sur recommandation de Fred Forbát³⁵⁵ (architecte hongrois qui collabore au début des années 1920 avec Walter Gropius) à diriger le Maliarstroi, un nouveau centre de recherche portant sur la peinture murale financé par l'État³⁵⁶. Il quitte l'Allemagne en juillet 1929 accompagné de sa femme, après avoir obtenu un congé sabbatique de la part de Hannes Meyer^{357, 358}; au Bauhaus, Scheper occupait depuis 1925 le poste de maître de l'atelier de peinture murale, succédant à Kandinsky. Pendant son séjour moscovite, Scheper est remplacé au Bauhaus par Alfred Arndt, ancien étudiant retourné à l'école pour l'occasion³⁵⁹. Lou Scheper-Berkenkamp, quant à elle, était membre de l'atelier de peinture murale entre 1920 et 1922 avant de quitter le Bauhaus au moment de son mariage ; elle y retourna en 1926, cette fois dans l'atelier de théâtre géré par Oskar Schlemmer³⁶⁰.

Il est important de préciser que le contrat de travail en tant que spécialiste étranger ne concerne que Scheper ; cependant, bien qu'elle ne puisse travailler officiellement avec lui, Scheper-Berkenkamp collabore néanmoins avec son mari notamment en tant que consultante ou co-rédactrice de ses textes, comme nous l'avons vu avec la lettre aux étudiants du Vkhoutein évoquée dans le premier chapitre. Scheper collabore également avec Erich Borchert, étudiant au sein de l'atelier de peinture murale entre 1926 et 1929, qui le rejoint à

³⁵⁴ *Ibid.*, s.p.

³⁵⁵ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³⁵⁶ E. OTTO et P. RÖSSLER (eds.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York / Londres, Bloomsbury (Visual Cultures and German Contexts), p. 208.

³⁵⁷ H. SCHEPER, L. SCHEPER-BERKENKAMP, M. RIDLER, N. KURCHANOVA, « Architecture and Color », dans *West 86th*, vol. 25, n°1, printemps – été 2018, p. 79.

³⁵⁸ Meyer voit cependant le départ de Scheper à Moscou comme un affront, et évitera tout contact avec lui à Moscou. Au Bauhaus, la relation entre les deux hommes était difficile, Scheper ayant l'impression que Meyer ne prenait pas sa discipline au sérieux. A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁶⁰ E. OTTO et P. RÖSSLER (eds.), *op. cit.*, p. 207-208.

Moscou en février 1930³⁶¹. Les Scheper rentrent en Allemagne en août 1930, lorsque le contrat de Hinnerk prend fin³⁶². Il reprend ensuite son poste au Bauhaus.

Architecture et couleur (1930)

En 1930, les Scheper publient en Union soviétique un essai intitulé *Architecture et couleur*³⁶³, qui fait office de manifeste théorique de peinture murale, synthèse de la vision développée au Bauhaus et de leur expérience soviétique. Ce n'est pas le premier texte publié par Hinnerk Scheper : en 1926, il publie dans la revue *Offset* aux côtés d'une déclaration de Walter Gropius son plan pour la peinture du nouveau bâtiment du Bauhaus à Dessau (fig. 55), accompagné d'un texte explicatif (*Farbiger Orientierungsplan des Bauhauses Dessau*, « Plan d'orientation de couleur du Bauhaus de Dessau ») qui fait office de manifeste visuel de l'atelier de peinture murale³⁶⁴. Scheper y explique qu'il a utilisé la couleur pour aider à l'orientation au sein du bâtiment, en associant chaque atelier et sa localisation à une couleur : le jaune est par exemple associé à l'atelier de métal. On retrouvera des principes similaires dans son travail en Union soviétique, notamment au sein du bâtiment du Narkomfin.

Architecture et couleur débute par une observation et une critique de la peinture murale moscovite, qui tend à se limiter dans les nouveaux bâtiments à un simple gris. Le reste du texte développe les règles de couleur adoptées par Scheper, mais on y trouve aussi une attention aux aspects techniques et aux matériaux, dimension qui témoigne l'importance de la pratique pour les membres du Bauhaus, comme nous l'avons déjà vu pour le cas de Lena Bergner. Pour lui, la peinture agit comme une « peau » pour le bâtiment, une couche protectrice qui en fait partie à part entière et pour laquelle il est donc important d'accorder de l'attention aux questions techniques et matérielles³⁶⁵. Les Scheper considèrent que seul un

³⁶¹ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

³⁶² Les sources divergent quant aux années suivants. L'introduction à *Architecture and Color* déjà citée mentionne un retour à Moscou entre mai et septembre 1931 (H. SCHEPER, L. SCHEPER-BERKENKAMP, M. RIDLER, N. KURCHANOVA, *art. cit.*, pp. 85-86). Selon l'article d'Anja Guttenberger et Astrid Volpert, Scheper avait le projet d'effectuer à nouveau des séjours professionnels à Moscou mais ceux-ci n'ont pas été possibles en raison de la situation politique allemande et soviétique et de sa crainte d'être séparé de sa famille (A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.). Enfin, un troisième ouvrage mentionne que les autorités auraient demandé à Scheper, arrivé à la fin de son contrat, de rester à Moscou pour une durée indéterminée, et que celui-ci n'aurait accepté qu'un prolongement de 7 mois écourté suite à la confrontation grandissante avec les membres soviétiques du Maliarstroi et à la dégradation croissante des conditions d'approvisionnement sur place (U. MUSCHELER, *op. cit.*, p. 14).

³⁶³ H. SCHEPER et L. SCHEPER-BERKENKAMP, *Архитектура и Цвет* (Arkitektoura i Cvet), dans Maliarnoe Delo, n° 1-2, 1930, pp. 12-15.

³⁶⁴ H. SCHEPER, L. SCHEPER-BERKENKAMP, M. RIDLER, N. KURCHANOVA, *art. cit.*, p. 82.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

peintre possédant à la fois des compétences artistiques et techniques était capable de créer des espaces adaptés au mieux à l'individu moderne³⁶⁶.

Au centre de la théorie des Scheper se trouve l'idée que la couleur doit être pensée selon l'architecture et l'espace, et non selon des goûts subjectifs et un objectif de décoration³⁶⁷. L'enseignement au sein de l'atelier de peinture murale au Bauhaus était en grande partie fondé sur l'étude de la façon dont la couleur influe sur l'espace et la perception de celui-ci ; cela se retrouve dès 1924 dans le programme de Kandinsky³⁶⁸, et également comme nous l'avons vu plus tôt dans l'enseignement de Paul Klee. La couleur a le pouvoir d'améliorer et clarifier la structure d'un bâtiment, et pour les Scheper il est important de l'utiliser de façon à fournir des bénéfices psychologiques aux habitants notamment en choisissant des couleurs optimisant la luminosité et donnant l'impression que les petites pièces sont plus grandes.

Si la dimension psychologique occupe une certaine place dans l'analyse faite par les Scheper, c'est avant tout à des fins fonctionnalistes, en accord avec la tendance dominante du Bauhaus de la fin des décennies 1920 et de la vision de Hannes Meyer. La peinture murale doit être subordonnée à l'architecture et utiliser les éléments de celle-ci pour atteindre une harmonie visuelle, et pour faciliter la lecture de celle-ci par l'individu. Comme nous l'avons vu plus haut, Hinnerk Scheper exprime dans son *Orientierungsplan* l'importance de la couleur dans l'orientation et la circulation au sein des bâtiments. On retrouve cependant dans *Architecture et couleur* des idées provenant des peintres soviétiques, qui analysent eux-aussi l'effet psychologique de la couleur mais d'un point de vue différent. À travers l'étude des effets de la couleur sur l'inconscient, ils souhaitent utiliser la couleur dans le but d'influencer positivement le mental et l'énergie des habitants (voir section suivante). Les Scheper mentionnent ainsi l'importance de se séparer des couleurs neutres qui offrent un environnement « dépourvu de joie »³⁶⁹. Leur vision reste toutefois davantage tournée vers le fonctionnalisme scientifique du Bauhaus.

Il est intéressant de noter que le texte n'a pas été publié en allemand dans une revue occidentale, mais en russe (traduit par Leiba Antokolskii, peintre mural au Maliarstoi) dans

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

une revue soviétique, Maliarnoie Delo, éditée par ce dernier³⁷⁰. L'idée de publier *Architecture et couleur* en URSS motive Scheper, car cela lui permet de transmettre les idées du Bauhaus à ses collègues soviétiques de façon claire et pérenne, et également de montrer la façon dont son expérience au Maliarstroi a enrichi sa vision théorique de la peinture murale. Les Scheper se considèrent comme des intermédiaires dans le dialogue entre l'Allemagne et l'Union soviétique, qu'ils estiment important³⁷¹. Plusieurs années plus tard, Lou Scheper-Berkenkamp souligne dans une rétrospective la façon dont leur voyage en Union soviétique a « apporté des expériences précieuses à la fois au Bauhaus et à ses membres »³⁷².

Le bâtiment du Narkomfin (1928-1932)

La réalisation majeure d'Hinnerk Scheper durant son séjour à Moscou est son travail sur la mise en couleur du bâtiment du Narkomfin, un immeuble destiné aux travailleurs du Narkomfin, le Commissariat des Finances dont la construction a commencé en 1928 sous la direction des architectes Moisei Ginzbourg et Ignaty Milinis³⁷³ (fig. 56 et 57) aujourd'hui perçu comme un exemple majeur de l'architecture résidentielle constructiviste³⁷⁴. L'immeuble, haut de 5 étages, abrite 54 appartements répartis en deux types (« K » pour les familles, « F » pour les couples ou célibataires).

Au niveau des couleurs (voir plan en fig. 58), les espaces de circulations sont conçus de façon à rendre la circulation aisée, avec des couleurs spécifiques à chaque étage. Les murs des étages sont peints dans des teintes chaudes subtiles, tandis que les plafonds sont peints dans des couleurs plus vives. C'est également le cas pour les cages d'escalier, dont les murs sont peints dans différentes nuances de gris et dont les plafonds reçoivent des teintes plus vives. Ce sont les seuls occurrences de teintes vives ; elles sont évitées dans les intérieurs. Les marches des escaliers sont peintes en noir et blanc afin de limiter les risques de chute. Les portes des appartements sont également peintes en blanc et noir. Dans les appartements, on retrouve des variantes subtiles de teintes monochromes chaudes et froides (fig. 59).

Le choix de couleurs est le fruit de la collaboration entre Ginzbourg et les Scheper, et témoigne de leurs approches respectives de la peinture murale. Comme nous l'avons vu plus haut, la dimension psychologique de la couleur est un point essentiel de la pratique des

³⁷⁰ H. SCHEPER, L. SCHEPER-BERKENKAMP, M. RIDLER, N. KURCHANOVA, *art. cit.*, p.79.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

³⁷² L. SCHEPER-BERKENKAMP, « Rétrospective », dans Eckhard NEUMANN, *Bauhaus and Bauhaus People*, trad. par Eva RICHTER et Alba LORMAN, New York, Van Nostrand Reinhold, 1970, p. 117.

³⁷³ A. JAEGGI, *art. cit.*, p. 155.

³⁷⁴ H. SCHEPER, L. SCHEPER-BERKENKAMP, M. RIDLER, N. KURCHANOVA, *art. cit.*, p. 79.

Scheper ; c'est également une priorité pour Ginzbourg, peut-être même davantage que pour les Scheper. On retrouve cependant des divergences dans la façon dont ils conçoivent cette approche psychologique de la couleur. Là où l'intérêt des Scheper se situe majoritairement dans l'influence que la peinture peut avoir sur la perception de l'espace et sur la facilité à naviguer à travers celui-ci (approche typique du Bauhaus, et de l'Allemagne de façon générale)³⁷⁵, Ginzbourg, lui, se concentre davantage sur l'impact de la couleur sur l'inconscient, et plus précisément sur l'énergie des individus. Cela s'inscrit dans une tradition soviétique de l'étude des différentes strates de l'esprit qui se développe dès le 19^e siècle, qui au 20^e siècle prend une dimension productiviste. La pensée serait accompagnée d'un gaspillage de force mentale et physique, tandis que l'inconscient et le précognitif permettent à l'énergie (et donc la capacité de travail d'une personne) d'être préservées³⁷⁶. Il s'agit donc de choisir des couleurs exerçant un effet sur l'inconscient plutôt que sur le conscient, c'est-à-dire des couleurs non vives et subtiles, donnant presque une impression de mur blanc et commençant à avoir un effet profond sur l'inconscient du sujet après une exposition longue³⁷⁷.

La collaboration entre Ginzbourg et les Scheper est facilitée par le fait qu'ils partagent un intérêt réciproque pour leurs approches respectives. Ginzbourg, qui a visité le Bauhaus à Dessau en 1927, a reconnu l'influence qu'a eu l'école dans son intérêt pour la peinture murale de façon générale, et sur ses choix concernant le bâtiment du Narkomfin³⁷⁸. En adoptant l'approche scientifique centrée sur l'effet des couleurs sur la perception de l'espace et en y ajoutant les recherches sur les effets psycho-physiologiques propres aux théoriciens soviétiques, il radicalise d'une certaine manière le programme du Bauhaus et traite le Narkomfin comme un véritable laboratoire³⁷⁹.

Hannes Meyer (1889 – 1954)

Parmi tous les cas de séjours et déménagements de membres du Bauhaus en Union soviétique, le plus connu est probablement celui de l'architecte Hannes Meyer, directeur du Bauhaus d'avril 1928 à août 1930 à la suite de Walter Gropius. Il est engagé au Bauhaus en avril 1927

³⁷⁵ A. G. VRONSKAYA, « Invisible Colors: The Narkomfin House-Painting Experiment », dans D. UDOVIČKI-SELB (ed.), *Narkomfin. Moisei J. Ginzburg, Ignatii F. Milinis*, Austin, The University of Texas at Austin, 2015 (The O'Neil Ford Duograph Series, vol. 6), p. 98.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

en tant maître de l'atelier d'architecture nouvellement créée à la suite de demandes insistantes de la part d'étudiants adressées à Gropius. Ceux-ci déplorent un sentiment d'inutilité et de manque de finalité des études au Bauhaus, et considèrent que seule une formation d'architecte pourrait réellement achever leurs études, et à concrétiser la pensée du Bauhaus, construit sur base de l'idée que l'architecture régit tous les autres arts et techniques. De ce fait, l'absence d'une formation en architecture remettait en question pour les étudiants le sens et l'objectif du Bauhaus, et leur donnait le sentiment d'un manque de perspectives d'avenir³⁸⁰.

Lorsque Meyer commence son enseignement, il exprime immédiatement les lignes directrices qu'il envisage pour celui-ci, mettant l'accent sur le fonctionnalisme : « la tendance fondamentale de mon enseignement sera absolument fonctionnelle, collectiviste et constructive »³⁸¹. La vision qu'a Meyer de l'architecture à ce moment est influencée par son expérience au sein du cercle de la revue suisse *ABC : Beiträge zum Bauen*, où il côtoie les architectes Mart Stam et Hans Schmidt ainsi que Lissitzky³⁸². Nourri par l'influence du constructivisme russe et du mouvement De Stijl, *ABC* développe une vision de l'architecture totalement affranchie de la notion d'art, centrée sur sa fonction et sur les besoins des utilisateurs³⁸³.

Lorsqu'il succède à Gropius au poste de directeur un an plus tard, Meyer opère une réorganisation du programme du Bauhaus, renforçant la direction fonctionnaliste qu'il avait adoptée pour son cours d'architecture en l'appliquant aux autres branches. La création de modèles industriels à destination des besoins quotidiens devient la priorité du Bauhaus, à qui Meyer donne un but social³⁸⁴. La dimension scientifique occupe également davantage de place dans les ateliers, afin d'optimiser la conception et la production d'objets (et également dans les autres ateliers, comme nous l'avons vu dans la section précédente consacrée à Hinnerk et Lou Scheper), dans un objectif de systématisation et de rationalisation. On peut observer d'une certaine façon une radicalisation de Meyer, qui s'éloigne du constructivisme d'*ABC*, encore concerné par des questions esthétiques, pour se consacrer uniquement à la valeur utilitaire des productions qui doivent être « nécessaires, justes et [...] aussi neutres [...] que l'on peut s'imaginer »³⁸⁵. En confiant des cours à Kandinsky, Paul Klee, Oskar

³⁸⁰ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 254.

³⁸¹ H. MEYER, cité dans *ibid.*, p. 266.

³⁸² Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, cette revue, notamment grâce à la contribution de Meyer, joue un rôle important dans les liens entre Bauhaus et Union soviétique.

³⁸³ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 260.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 278.

³⁸⁵ H. MEYER, cité dans M. DROSTE, *op. cit.*, p. 310.

Schlemmer et Josef Albers, il conserve cependant une certaine ouverture artistique au sein de la formation du Bauhaus.

La carrière de Meyer au Bauhaus prend fin en 1930, lorsqu'il est licencié le 1^{er} août par le conseil municipal de Dessau qui l'accuse de ne pas avoir été transparent à propos de ses convictions politiques marxistes lorsqu'il fut engagé, de ne pas s'être suffisamment opposé à la création d'une cellule communiste au Bauhaus (la KOSTUFRA, *Kommunistische Studentenfraktion*), et d'avoir participé à une collecte de fonds pour le Fonds d'aide internationale des ouvriers en faveur de mineurs en grève à Mansfeld³⁸⁶ qui révélerait une volonté de politiser l'école. Si la majorité des étudiants proteste contre cette décision pendant plusieurs semaines, notamment à travers des publications dans la revue estudiantine communiste de l'école et l'obtention d'une mobilisation de la presse de gauche, la plupart des professeurs ne réagissent pas, à l'exception de l'architecte Edvard Heiberg, engagé récemment au sein de l'atelier d'architecture et de la secrétaire Margret Mengel qui démissionnent. D'après les étudiants, certains professeurs (principalement Kandinsky et Albers, qui n'appréciaient pas l'orientation productiviste que prenait le Bauhaus et les tendances marxistes de Meyer) ainsi que Gropius seraient responsables de son licenciement³⁸⁷.

Meyer, qui affirme publiquement avoir été poignardé dans le dos, menace d'intenter une action en justice contre les autorités de Dessau. Dans le même temps, il œuvre pour obtenir un poste en Union soviétique, notamment par le biais d'échanges avec El Lissitzky et la délégation commerciale russe basée à Berlin, qui lui conseille de se rendre à Moscou pour négocier et organiser des conférences qui lui permettraient d'ouvrir le terrain à un déplacement d'un groupe d'étudiants³⁸⁸ et à des opportunités professionnelles. Il quitte finalement l'Allemagne et arrive à Moscou le 11 octobre 1930, accompagné de Béla Scheffler, ex-étudiant du Bauhaus.

Les dimensions politiques du départ de Meyer pour l'Union soviétique

Le renvoi de Meyer en lui-même est ouvertement motivé par des questions politiques, et les accusations portées contre l'architecte reposent sur des faits avérés ; son programme pour le Bauhaus, comme nous l'avons vu, était chargé d'une dimension socialiste dans ses objectifs.

³⁸⁶ U. MUSCHELER, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁷ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 310.

³⁸⁸ U. MUSCHELER, *op. cit.*, p. 32.

Il soutient de plus un groupe d'étudiants de l'atelier de théâtre, qui prennent le nom de « Jeune théâtre du Bauhaus » et revendiquent un théâtre politique, se servant du langage formel de l'agit-prop pour traiter des questions politiques³⁸⁹. Oskar Schlemmer, maître de l'atelier de théâtre, s'oppose aux demandes du groupe qui rejette son approche, arguant que le théâtre politique n'a pas sa place au sein de l'école et doit être « laissé aux Russes »³⁹⁰.

Même si, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Walter Gropius avait au moment de la fondation du Bauhaus un passé de membre d'associations artistiques « de gauche » telles que le *Werkbund*, il affirma toutefois que la création de l'école n'avait aucun caractère politique³⁹¹. Le programme développé par Meyer dès son accession au poste de directeur entre donc fortement en contraste avec cette position, ce qui explique la forte réaction à ce changement. Néanmoins, il serait naïf de penser l'existence du Bauhaus comme totalement neutre politiquement : relevant de l'approche moderne de l'art, celui-ci fut dès ses débuts attaqués par les partis conservateurs locaux qui considèrent tout ce qui est moderne comme « bolcheviste », et la contestation de Gropius de l'existence d'une quelconque visée politique dans le programme de l'école a put provenir d'une volonté de protéger celle-ci³⁹². Lorsque Hannes Meyer donne au Bauhaus une direction ouvertement politique, cela donne aux détracteurs de l'école une opportunité pour l'attaquer et, en utilisant leur pouvoir politique, de provoquer le licenciement du directeur.

Les raisons politiques derrière le renvoi de Meyer n'échappent pas à ses contemporains. Ainsi, en Russie, l'AKhRR (Ассоциация художников революционной России, *Assotsiatsia Khoudojnikov Revolutsionnoï Rossii*), l'Association des Artistes de la Russie révolutionnaire, publie dans sa revue *L'Art des Masses* un texte condamnant le renvoi de Meyer, l'assimilant à une destruction prématurée de l'école avant sa véritable fermeture en 1933 :

« La destruction du Bauhaus est un acte de terreur blanche, que l'Allemagne fasciste et capitaliste applique de plus en plus souvent contre le mouvement révolutionnaire grandissant de la classe ouvrière, contre l'intelligentsia révolutionnaire qui se dresse pour combattre le fascisme et le socio-fascisme aux côtés de la classe ouvrière. [...] La destruction du Bauhaus ne fera donc

³⁸⁹ M. DROSTE, *op. cit.*, p. 296.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 297.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 190.

³⁹² *Ibid.*

que renforcer la lutte pour les idées et les méthodes qui ont été développées par le Bauhaus sous la guidance de Hannes Meyer. »³⁹³

Ce n'est probablement pas un hasard si Meyer choisit d'annoncer sa décision de quitter l'Allemagne dans la *Pravda*, journal officiel du Parti communiste soviétique, et non dans un média allemand. Il y affirme l'aspect fondamentalement politique de sa démarche, qui le différencie d'autres architectes partis en URSS pour des raisons d'opportunités économiques tels que Ernst May, qui s'y rend en 1930 accompagné lui aussi d'une brigade composée d'architectes et urbanistes³⁹⁴ :

« Je vais en URSS pour travailler là où se développe une culture véritablement prolétarienne, là où est en train de naître le socialisme, là où existe la société pour laquelle nous avons lutté sous le capitalisme. Je demande aux camarades russes de ne pas nous considérer, moi et mon groupe, comme des spécialistes sans âme qui cherchent à obtenir quelque privilège particulier. Nous sommes vos camarades de travail et de conviction, prêts à mettre tout notre savoir et toutes nos forces, toute notre expérience en matière de construction, au service du socialisme et de la révolution. »³⁹⁵

Le lien entretenu par Meyer avec l'Union soviétique est donc avant tout politique, la pratique architecturale s'y subordonnant. Cela le différencie des autres cas évoqués précédemment ; jusqu'ici, les échanges et séjours évoqués étaient principalement motivés par le désir des artistes étudiés de développer leur création artistique ainsi que par opportunisme ou besoin économique. La question économique rentre également en jeu dans le cas de Meyer, mais ses déclarations et actes montrent une motivation avant tout politique dans son choix de se rendre à Moscou (et, avant ça, dans sa façon d'importer ses sensibilités communistes au sein du Bauhaus).

La Brigade Rouge du Bauhaus

Hannes Meyer ne se rend pas seul à Moscou. Il rassemble autour de lui un groupe d'étudiants et constitue une formation à laquelle il donne le nom de *Bauhaus-Stoßbrigade Rot Front* (traduisible en Front rouge de la brigade de choc du Bauhaus), souvent abrégé en *rotes Bauhausbrigade* (Brigade rouge du Bauhaus). Le terme *rote Bauhaus* (Bauhaus rouge) est

³⁹³ T. EFRUSSI, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], s. p.

³⁹⁴ U. MUSCHELER, *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁵ *Ibid.*

également régulièrement utilisé pour désigner le groupe. Le terme « brigade » était fréquemment utilisé pour désigner les groupes d'architectes et urbanistes partant travailler en URSS (avec pour exemple majeur la brigade menée par Ernst May mentionnée plus haut), et le terme « rouge » souligne l'implication politique du groupe.

Meyer s'entoure au sein de la brigade des anciens étudiants Béla Scheffler, Philipp Tolziner, Konrad Püschel, Antonin Urban, Tibor Weiner, René Mensch et Klaus Meumann. Après le licenciement de Meyer, Scheffler (co-fondateur de la KOSTUFRA), Weiner et Urban sont expulsés de Dessau à l'automne 1930, accusés d'être des étrangers politiquement suspects. Tolziner quitte lui aussi la ville. Ils se rassemblent à Berlin ; leur situation précaire les conduits à accepter l'invitation de Meyer, qui hébergeait Weiner, à se rendre à Moscou avec lui³⁹⁶.

Meyer et Scheffler sont les premiers à se rendre à Moscou (Scheffler étant le seul à parler le russe, il aide Meyer à préparer le terrain pour l'arrivée du reste de la brigade) le 11 octobre 1930. Sur place, Meyer, accueilli à bras ouverts grâce à la bonne réputation du Bauhaus, donne plusieurs conférences sur l'école, notamment dans la Maison des Syndicats et au sein de la WASI, l'école supérieure d'architecture et de construction (où il donnera également cours³⁹⁷). Une exposition est également organisée (voir section suivante). Le reste de la brigade arrive au cours des premiers mois de 1931 : Tolziner et Püschel au début de l'année, Meumann, Mensch, Urban et Weiner au printemps.

À Moscou, la brigade travaille pour le GIPROWTUS, l'Institut pour la construction de lycées techniques et d'écoles supérieures du Commissariat du peuple à l'industrie lourde et est chargée de concevoir jusque dans les moindres détails des écoles accueillant de 300 à 3000 étudiants. Les conditions de travail sont pénibles, les anciens étudiants, qui n'ont pas beaucoup d'expérience, travaillant de 15 à 17 heures par jour³⁹⁸. Tous logent dans un même immeuble. Les membres de la brigade ont le statut d' « ouvriers qualifiés » tandis que Meyer travaille en tant que « spécialiste qualifié ». Ce dernier, sans en informer ses collègues, refuse les salaires élevés proposés par les autorités, souhaitant une égalité avec les ouvriers soviétiques (400 roubles par mois et 4 semaines de congé par an). Les étudiants ne sont pas

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

³⁹⁷ A. JAEGGI, *art. cit.*, p. 155.

³⁹⁸ U. MUSCHELER, *op. cit.*, p. 38.

informés de leurs droits et devoirs, et Meyer laisse sans réponse les questions posées au sujet de leur rémunération et droits³⁹⁹.

Si le Bauhaus est bien accueilli en Union soviétique, c'est principalement grâce à son statut de lieu de formation pratique, formant des architectes capables de concevoir des projets en prenant en compte tous leurs aspects et faisant preuve de rationalité, et moins en tant que « style » particulier (les consignes strictes données par les clients ne laissaient de toutes façon que peu de marge créative). L'école est vue comme utile pour le développement de l'architecture, l'urbanisme et la création de biens de consommation pour la population. Cependant, malgré le nombre de projets commandés, la majorité n'existèrent que sur papier, principalement à cause de l'instabilité des structures en charge de la construction officielles⁴⁰⁰. Parmi les projets importants de la brigade, nous pouvons citer la participation de Meyer à un projet de conception d'un nouveau plan pour Moscou en compagnie de plusieurs équipes d'urbanistes parmi lesquelles travaillaient entre autre Peer Bücking, qui retourna en URSS après son voyage de 1928, et la conception par Béla Scheffler de mobilier pour un centre culturel. Comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre, les membres de la Brigade rencontrent des destins différents ; certains entament une longue carrière en URSS, d'autres quittent le pays lorsque la situation devient dangereuse et d'autres encore y perdent la vie (voir p. 68).

L'exposition de 1931

Dans les mois suivant son arrivée à Moscou, Hannes Meyer œuvre à faire connaître son travail au sein du Bauhaus auprès du public soviétique. Il ne se contente pas de donner, comme nous l'avons vu, des conférences, mais organise également des expositions présentant l'école. Ainsi, plusieurs conférences données par Meyer et Scheffler aux WASI s'accompagnent d'une petite exposition d'une semaine intitulée *Das zerstörte Bauhaus* (« le Bauhaus détruit », fig. 60) dans laquelle sont exposés des textiles, des photos et montages utilisés par Meyer dans sa brochure *Junge Menschen kommt ans Bauhaus* (Jeunes gens, venez au Bauhaus) publiée en 1929, ainsi que des peintures et affiches. L'exposition est articulée autour du slogan Von Pol zu Pol geht alle Bauhaus-Arbeit ! (« de pôle à pôle s'étend tout le

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰⁰ GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

travail du Bauhaus ! »), démontrant une volonté d'illustrer la façon dont l'école crée un lien entre l'art et tous les aspects de la vie quotidienne⁴⁰¹.

Meyer souhaite ensuite organiser une exposition de plus grande ampleur. L'idée est soutenue par la VOKS, la Société pan-soviétique pour les relations culturelles avec l'étranger qui à travers le contrôle des contacts entre l'étranger et les institutions soviétiques veille à donner à l'URSS une image positive hors de ses frontières. Meyer s'occupe seul (ou peut-être aidé de Béla Scheffler pour ce qui est des aspects politiques⁴⁰²) de la conception de l'exposition, qui prend le nom de « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 » et entend « [illustrer] la troisième période du mouvement du Bauhaus, lorsqu'une tentative de transformer cet institut en "Bauhaus Rouge" – école architecturale marxiste – a été réalisée »⁴⁰³.

Meyer termine de rassembler les éléments qu'il souhaite exposer en février 1931, mais l'exposition ne put ouvrir qu'au mois de juillet en raison de la publication tardive de son catalogue en juin⁴⁰⁴. Tenue au sein du Musée d'état d'Art moderne occidental de Moscou, l'exposition occupe une salle et présente un choix de productions sortant de l'école et illustrant la plupart des domaines d'étude de celle-ci. Des photographies d'époque permettent de se faire une idée précise de la scénographie de l'exposition (fig. 61 à 64).

L'exposition est divisée en plusieurs sections correspondant à différentes disciplines. La première est consacrée à l'architecture, au mobilier, au graphisme et à la photographie. On y retrouve entre autres une série de plans et photographies de l'école syndicale de Bernau, des designs de mobilier, des projets de membres de la Brigade, des photographies illustrant la vie au sein de l'école et des publications (notamment des traductions en russe d'extraits de différents numéros de la revue du Bauhaus). La seconde section regroupe une collection de textiles fonctionnels et décoratifs, présentant le travail de l'atelier de tissage dirigé par Gunta Stölzl. Y est exposé entre autres le tissu développé par Ani Albers absorbant le son et reflétant la lumière évoqué dans la section de ce travail consacrée à Lena Bergner. La majorité des textiles exposés ont été réalisés dans le cadre du projet de l'école de Breslau. La troisième section présente une collection de papiers-peints, vantant la qualité technique de ceux-ci.

⁴⁰¹ T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ A. MORDVINOV, « Выставка Баухауз в Москве », dans *Баухауз Дессау 1928 -1930*, catalogue d'exposition, Moscou, Musée d'état d'Art moderne occidental de Moscou, 1931, p. 15.

⁴⁰⁴ Cela desservit l'exposition, en supprimant son aspect récent et lui faisant perdre son actualité auprès du public. T. EFRUSSI, *art.cit.*, s. p.

Enfin, une dernière section est consacrée à des affiches de propagande réalisées par Erich Borchert, Max Gebhard et Albert Menzel⁴⁰⁵.

Le catalogue de l'exposition (fig. 65) est illustré par une reproduction en noir et blanc d'une couverture réalisée par l'ancien étudiant du Bauhaus Albert Menzel pour la revue *Die Kämpferin* (La combattante) portant toutes les caractéristiques des affiches de propagande des années 1920 (utilisation du photomontage et de la couleur rouge, typographie particulière, etc.) surmontée par le titre de l'exposition dans une police relativement classique, qui provoque un contraste et une mise à distance visuelle avec l'image originale (et, d'une certaine façon, temporelle en enfermant l'affiche d'avant-garde dans un cadre). Il est probable qu'elle ait été réalisée par un graphiste de la VOKS et non conçue par Meyer⁴⁰⁶.

Les premières pages du catalogue sont occupées par un résumé de l'histoire de l'école rédigé par Meyer et illustré d'une série de photographies. Il y développe l'idée que le Bauhaus aurait suivi un parcours socio-économique spécifique, passant d'anarchie individualiste à tentative (ratée) de socialisme, en passant par un style bourgeois, pour finir avec une « réaction fasciste »⁴⁰⁷. Pour le texte d'introduction du catalogue en lui-même, la VOKS a fait appel à Arkady Mordvinov, un membre de la VOPRA (Association pan-soviétique des architectes prolétariens), un groupe d'architectes critiques du constructivisme qu'ils considèrent comme caractéristique de la bourgeoisie occidentale. Meyer et Scheffler avaient introduit une demande d'adhésion à l'association en décembre 1930, et celle-ci fut approuvée en février 1931⁴⁰⁸.

Il est intéressant de se pencher sur la réception de cette exposition par d'autres anciens membres du Bauhaus l'ayant visitée. Philipp Tolziner, membre de la brigade de Meyer, porte un regard critique sur celle-ci, principalement en raison de l'absence de réels produits de l'école : par exemple, les affiches occupant une place importante dans l'exposition ne sont pas des productions officielles de l'école. Il reproche également à Meyer l'utilisation d'un de ses

⁴⁰⁵ Pour le catalogue complet en anglais : « The Moscow Bauhaus Exhibition Catalogue (1931) », trad. Giuliano Vivaldi, dans *bauhaus imaginista*, 2018, [<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1893/the-moscow-bauhaus-exhibition-catalogue-1931>], (11/05/2023). La version originale du catalogue est également consultable à l'adresse https://www.bauhaus-imaginista.org/files/Bauhaus-catalogue_Moscow_1931.pdf.

⁴⁰⁶ T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p.

⁴⁰⁷ H. MEYER, dans *Байхыз Дзецай 1928 -1930*, catalogue d'exposition, Moscou, Musée d'état d'Art moderne occidentale de Moscou, 1931, p. 10.

⁴⁰⁸ T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p. L'adhésion de Meyer à un groupe s'opposant au constructivisme, pourtant en vogue au Bauhaus quelques années auparavant, s'explique par son rejet progressif de ce qui était devenu pour lui un « style » au profit d'une recherche d'une architecture en accord avec les besoins de ses usagers et les nécessités sociales.

projets réalisé avec Tibor Weiner, *Wohnen im Sozialismus* (« Habiter sous le socialisme »), qui avait été conçu par ces derniers hors du contexte de l'école en opposition à la politique de refus de toute activité politique qui avait cours au sein de l'école : il considère l'utilisation de ce projet par Meyer comme une façon de présenter une image du Bauhaus différente de la réalité⁴⁰⁹. Lou Scheper-Berkenkamp visite également l'exposition et en publie une critique dans *Moskauer Rundschau*, dans laquelle elle porte elle-aussi un regard critique sur celle-ci, l'accusant d'être « trop personnelle » et de « manquer d'objectivité » (selon elle en grande partie à cause de la VOKS) en ne montrant que les aspects positifs du Bauhaus, ce qui a pour conséquence que l'exposition « n'a plus de sens et paraît inintéressante »⁴¹⁰.

Cette critique fait écho à la tendance de la VOKS et, plus largement, des historiens de l'art soviétiques à considérer l'art comme résultat de processus politiques et économiques et à produire des exposition à dimension « sociologique ». Les expositions permanentes des musées sont repensées de façon à mettre en évidence la façon dont les objets reflètent leur époque et leur classe, et ce afin d'éduquer les masses. L'exposition de Meyer s'inscrit dans cette tendance d'une histoire de l'art matérialiste (marxiste), faisant suivre à l'histoire de l'école un parcours socio-économique⁴¹¹. L'exposition n'est donc pas construite comme une rétrospective conventionnelle, et ne vise pas non plus à promouvoir le Bauhaus en tant qu'idée : dans le catalogue, Meyer conclut dans son introduction que « notre expérience au Bauhaus de Dessau a montré que le "Bauhaus rouge" en tant que lieu de développement de l'architecture socialiste est impossible sous les conditions du capitalisme »⁴¹². Son objectif est donc de montrer que le Bauhaus en tant que tel n'a pas d'avenir sous le capitalisme, mais que ses réalisations peuvent être utiles dans la construction du monde socialiste. Pour ce faire, il présente une vision de l'école correspondant à son objectif, mettant sous silence de nombreux aspects tels que la structure de l'enseignement, les fondations théoriques de celui-ci, le cours préliminaire pour se concentrer sur des projets s'inscrivant dans sa vision fonctionnaliste et suivant ses opinions politiques (en témoigne par exemple la large place accordée aux affiches politiques produites par des étudiants hors du contexte institutionnel de l'école).

⁴⁰⁹ P. TOLZINER, « Die Moskauer Bauhausausstellung 1931. Ihre Bedeutung für die Geschichte des Bauhauses », cité dans T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p.

⁴¹⁰ L. SCHEPER-BERKENKAMP, « Aus dem kritischen Notizbuch. Bemerkungen über Moskauer Museen und Ausstellungen », dans *Moskauer Rundschau*, août 1921, citée dans T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p.

⁴¹¹ T. EFRUSSI, *art. cit.*, s. p.

⁴¹² H. MEYER, dans *Бавхаз Децкай 1928 -1930*, catalogue d'exposition, Moscou, Musée d'état d'Art moderne occidental de Moscou, 1931, p. 10.

Conclusion

L'histoire du Bauhaus a été à de multiples reprises marquée par des contacts avec l'Union soviétique, et cette étude nous montre que ceux-ci ont pris des formes diverses et ont touché des sphères variées des deux pôles. Il est intéressant d'observer que, de façon générale, les échanges semblent prendre des formes similaires selon la direction dans laquelle ils sont orientés. Le deuxième chapitre nous présente des artistes ayant pour la plupart quitté l'Union soviétique par décision personnelle (que ce soit dans le cadre d'un court séjour en Allemagne comme Naum Gabo ou Kazimir Malévitch, ou d'une installation sur un plus long terme à la façon d'El Lissitzky, qui séjourne dans plusieurs pays européens jusqu'en 1928). Vassily Kandinsky fait dans ce contexte figure d'exception, son départ pour l'Allemagne étant motivé par une demande relevant du cadre institutionnel (il y est, comme nous l'avons vu, envoyé par la RAKhN). Il faut toutefois noter que sa prise de poste au Bauhaus elle-même n'était pas directement liée à cette mission donnée par l'institution soviétique, et ne correspond donc pas non plus à une interaction d'institution à institution par le biais d'un individu.

Les contacts directs et officiels entre institutions sont rares, voir pratiquement existants selon la façon dont ceux-ci sont définis. Annemarie Jaeggi considère ainsi qu'il n'y avait « pas de relations officielles entre le Bauhaus et les institutions soviétiques »⁴¹³. Cependant, nous avons vu dans le premier chapitre consacré aux liens entre le Bauhaus et les Vkhoutemas que des échanges ont eu lieu entre les deux établissements, principalement par le biais de voyages d'étudiants et par l'organisation d'expositions (les interactions à travers les revues évoquées dans ce chapitre ne relèvent pas, étant donné leurs caractéristiques, d'échanges directs d'institution à institution). S'il est vrai qu'une grande partie des circonstances dans lesquelles ces éléments se sont produits n'est pas encore connue, il ressort toutefois que ces échanges (à la possible exception du voyage réalisé par Gunta Stölzl et ses étudiants, qui semble relever du domaine informel⁴¹⁴) se sont produits dans le cadre des écoles elles-mêmes : le Bauhaus a accueilli des étudiants des Vkhoutemas en tant qu'étudiants de cet établissement, et les Vkhoutemas ont consacré une section au Bauhaus dans une exposition⁴¹⁵. Il conviendrait donc peut-être d'apporter de la nuance à la définition de « contacts officiels », et ce d'autant plus au vu du manque de connaissances précises quant à ces interactions que semble connaître la recherche actuelle.

⁴¹³ A. JAEGGI, *art. cit.*, p. 157.

⁴¹⁴ A. GUTTENBERGER et A. VOLPERT, *art. cit.* s.p.

⁴¹⁵ Le Bauhaus ne semble cependant pas

Pour ce qui est des cas de mouvement du Bauhaus vers l'Union soviétique abordés dans le troisième chapitre, un aspect institutionnel n'apparaît que dans certains cas et de façon unilatérale. Ainsi, Hannes Meyer, lorsqu'il quitte l'Allemagne pour Moscou, se retrouve impliqué dans différents organismes d'état : il donne des conférences à la WASI, école officielle d'architecture, collabore avec la VOKS, société qui gère les contacts entre l'étranger et l'URSS, et, dans le contexte de sa *Brigade du Bauhaus rouge*, travaille avec ses étudiants pour le GIPROWTUS, institut subordonné au Commissariat du peuple à l'industrie lourde. Comme dit plus haut, cet aspect institutionnel est unilatéral : Meyer et ses étudiants ne sont à ce moment-là plus membres du Bauhaus, qui n'a donc en lui-même pas de rôle dans ces échanges. Un caractère institutionnel peut également être attribué au séjour de Hinnerk Scheper, dont le lieu de travail (les *Maliarstroi*) dépend de l'État soviétique. Dans d'autres cas, comme nous l'avons vu avec Lena Bergner, qui émigra à Moscou dans le but de travailler au sein de fabriques et d'usines, l'aspect institutionnel n'entre pas en jeu⁴¹⁶.

Ce mémoire a également tenté d'étudier les occurrences d'échanges par des voies que l'on pourrait qualifier d'indirectes grâce à deux exemples qui témoignent de la variété de façon dont les idées artistiques circulent à cette époque. L'étude des revues nous a montré l'importance de ce médium dans la diffusion des idées et productions du Bauhaus d'une part, et des artistes et institutions soviétiques de l'autre. Dans le premier chapitre, nous avons vu qu'elles ont permis aux Vkhoutemas (et à une partie de l'avant-garde soviétique de façon générale) de se familiariser avec le Bauhaus ; le cas de Naum Gabo nous a ensuite, dans le deuxième chapitre, donné un exemple de la façon dont les revues (ici la revue éditée par le Bauhaus) peuvent faire office de lieu de débat, offrant des opportunités de dialogue par lettres ouvertes interposées. Les échanges indirects sont également représentés par les migrations d'artistes hongrois, qui s'étant imprégnés du constructivisme soviétique l'ont importé vers l'Allemagne et au Bauhaus par le biais de László Moholy-Nagy et d'Ernő Kállai. Cette section mériterait cependant davantage de recherche et d'être étudiée en soi, car des nuances importantes sont à apporter à ce sujet : la question de sa pertinence dans le contexte d'un travail sur les échanges entre le Bauhaus et l'Union soviétique pourrait être posée. Le constructivisme, bien qu'originaire de l'URSS, connaît en effet de nombreuses mutations lors de sa traversée de l'Europe, et l'on pourrait donc affirmer que cela ne constitue plus un lien

⁴¹⁶ On pourrait arguer qu'étant donné la nationalisation des entreprises ayant cours à cette période en Union soviétique et la contribution de Bergner aux demandes du Plan quinquennal, l'installation de Bergner en URSS peut aussi être considérée comme possédant une dimension institutionnelle ; cependant étant donné l'absence d'interaction directe avec les institutions elles-mêmes dans ce contexte le choix a été fait de considérer son cas comme différent des autres cas traités.

avec l'Union soviétique étant donné ces mutations. Il paraissait cependant intéressant d'aborder ce sujet, qui nous permet d'observer la façon dont certains mouvements et pratiques peuvent évoluer et se transformer durant leur trajet entre deux pôles ; cela offre également l'opportunité d'ouvrir une discussion quant à la définition des termes d'échanges, d'interactions, de liens, etc.

De façon générale, ce mémoire a souhaité offrir un aperçu le plus large possible des différentes façons dont le Bauhaus et l'URSS ont pu interagir, directement et indirectement, tant au niveau des personnes que des idées elles-mêmes : le premier chapitre propose une approche comparative du Bauhaus et des Vkhoutemas, des études d'œuvres particulières ont été proposées, et une attention a également été accordée à l'étude des sources contemporaines de notre sujet. Chacun des sujets traités dans les différentes sous-sections des chapitres offre des possibilités d'approfondissement afin de les traiter davantage en détail dans leurs nuances (comme c'est le cas pour la section consacrée à l'immigration hongroise mentionnée plus haut) ; par exemple, le premier chapitre pourrait être abordé en développant davantage la dimension comparative en étudiant en détail l'évolution des politiques éducatives allemandes et soviétiques, leurs composantes psychologiques, ou encore l'influence des courants de pensée utopistes et communautaires (avec l'exemple des Phalanstères de Fournier, qui ont fortement marqué la pensée russe et, ensuite, soviétique⁴¹⁷).

Pour ce qui est du second chapitre, l'étude des migrations hongroises mériterait comme nous l'avons vu un traitement approfondi, et pourrait être développé dans un cadre plus large que celui des échanges avec l'Union soviétique ; les artistes hongrois prennent en effet une place importante dans la vie du Bauhaus, et ce non seulement dans les sphères professorales à l'image de Moholy-Nagy, mais également au sein des étudiants. Nous pouvons par exemple citer l'existence d'un cercle d'étudiants hongrois qui formèrent le groupe *KURI* (acronyme de *Konstruktiv, Utilitaristisch, Rational, International*) qui demandait en 1922 une réorientation constructiviste du Bauhaus⁴¹⁸. Un autre exemple marquant de l'influence mutuelle du Bauhaus et de l'avant-garde hongroise est le cas de Sándor Bortnyik, qui bien que n'étant pas étudiant de l'école était en contact étroit avec celle-

⁴¹⁷ Le concept de Phalanstère, développé par le Français Charles Fourier (1772-1837), consiste en le développement d'un lieu composé des éléments considérés comme indispensables à la vie d'une communauté, avec une emphase sur l'aspect social et coopératif. Cette idée sera explorée au niveau architectural au cours du 19^e siècle par les industriels, et marquera ensuite la pensée utopique russe du début du 20^e siècle. Voir à ce sujet D. S. LARRANGÉ, « Le Phalanstère », dans *Sociopoétiques* [En ligne], n°3, 2018, [<http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=232>], (23/04/2023).

⁴¹⁸ S. A. MANSBACH, *art. cit.*, p. 14.

ci (il s'était installé à Weimar afin d'en être proche) ; en 1928, il ouvre à Budapest une école qu'il nomme *Műhely* (« atelier »), dont la pédagogie est basée sur celle du Bauhaus (l'école est parfois surnommée en hongrois *Kis Bauhaus*, « Petit Bauhaus »). L'activité de celle-ci se limite cependant à l'art graphique et à la typographie.

De façon générale, comme cela a été dit, la plupart des aspects de ce travail mériteraient des études propres. Le troisième chapitre est particulièrement marqué par une limitation au niveau du contenu qui est la conséquence de l'état actuel de la recherche ; si le centenaire du Bauhaus a donné à celle-ci un nouvel élan, certains sujets souffrent cependant encore d'un manque d'attention de la part des chercheurs. Comme nous l'avons vu, 62 membres du Bauhaus se sont rendus en Union soviétique, mais l'étude des trajectoires de la majorité d'entre eux est rendue complexe par le manque d'information. Étudier chaque sujet en détail en tant qu'élément indépendant permettrait en outre de donner davantage d'attention à certains aspects ayant été traités de façon limitée en raison de la variété d'approches utilisées, tels que l'étude directe d'œuvres.

En somme, ce mémoire espère avoir réussi à présenter un aperçu global des interactions, échanges et liens entre les membres et les pratiques du Bauhaus et de l'Union soviétique sous différentes approches méthodologiques, et montré que ceux-ci ont pris des formes variées et enrichi les cultures artistiques des deux pôles, le tout en proposant une synthèse de la recherche récente et en accordant de l'importance à des sujets n'apparaissant jusqu'ici que peu dans l'historiographie.

Bibliographie

Monographies

ASCHER BARNSTONE Deborah, *Beyond the Bauhaus: Cultural Modernity in Breslau, 1918-33*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016 (Social History, Popular Culture, And Politics In Germany).

COHEN Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, édition augmentée, Paris, Hazan, 2007.

DROSTE Magdalena, *Bauhaus. 1919-1933*, Köln/Berlin, Taschen/Bauhaus-Archiv, 2019.

DROSTE Magdalena et FRIEDEWALD Boris (eds.), *Our Bauhaus. Memories of Bauhaus People*, Munich / Londres / New York, Prestel, 2019.

FORGÁCS Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, trad. par John Bátki, Budapest, Central European University Press, 1997.

GOLOMSTOCK Igor, *L'art totalitaire. Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*, traduit de l'anglais par M. Levy-Bram, Paris, Éditions Carré, 1991.

GRAY Camilla, BURLEIGH-MOTLEY Marian et DOMINOV Basile, *L'avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, édition revue et Augmentée, Paris, Thames and Hudson, 2003, (L'univers de l'art, 93).

HAMMER Martin et LODDER Christina, *Constructing Modernity. The Art and Career of Naum Gabo*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2000.

HARRISON Charles et Paul WOOD (dir.), *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997.

HERMANN Brigitte, *Kandinsky. Sa vie*, Paris, Hazan, 2009 (Bibliothèque Hazan).

INGBERMAN Sima, *ABC. International Constructivist Architecture, 1922-1939*, Cambridge, MIT Press, 1994.

JANGFELDT Bengt, *La vie en jeu. Une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010.

KANDINSKY Nina, *Kandinsky et moi*, Paris, Flammarion, 1978.

KANDINSKY Vassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, Verlag Albert Langen, 1926 (Bauhausbücher 9).

KASSÁK Lajos et MOHOLY-NAGY László, *Buch neuer Künstler*, Vienne/Budapest, Aktivista Foliorat, 1922.

MACIUIKA John V., *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*, New York, Cambridge University Press, 2005.

MALÉVITCH Kazimir, *Die gegenstandslose Welt*, Munich, Albert Langen, 1927 (Bauhausbücher 11).

MALÉVITCH Kazimir, *Écrits*, traduits du russe par A. Robel et présentés par A. Nakov, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ivrea, 1996.

MALÉVITCH Kazimir, *The Non-Objective World*, traduit de l'anglais par Howard Dearstyne, Zurich, Lars Müller Publishers, 2020 (Bauhausbücher 11).

MALHEREK Joseph, *Free-Market Socialists. European Émigrés Who Made Capitalist Culture in America, 1918 – 1968*, Budapest, Central European University Press, 2022.

MARCADÉ Jean-Claude, *Malévitch*, Paris, Hazan, 2016.

MARGOLIN Victor, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

MUSCHELER Ursula, *Das rote Bauhaus. Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*, Berlin, Berenberg, 2019.

NAKOV Andréi, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volumes 2, 3 et 4, Paris, Thalia, 2007.

NEUMANN Eckhard, *Bauhaus and Bauhaus People*, trad. par Eva RICHTER et Alba LORMAN, New York, Van Nostrand Reinhold, 1970.

NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le Moniteur, 1996.

OSWALT Philipp (dir.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau bis Mexico*, Bâle, Birkhäuser, 2019 (Bauwelt Fundamente 164).

OTTO Elizabeth et RÖSSLER Patrick (eds.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York / Londres, Bloomsbury (Visual Cultures and German Contexts).

PALMIER Jean-Michel, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris, Payot, 1975.

PERLOFF Nancy et REED Bryan (ed.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles*, The Getty Research Institute, 2003 (Issues and Debates).

PLESSNER Helmuth, *The Limits of Community. A Critique of Social Radicalism*, trad. de l'allemand par A. Wallace, New York, Humanity Books, 1999.

SCHLÖGEL Karl, *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

SCHMITZ-BERNING Cornelia, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin, De Gruyter, 2007.

TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, trad. de l'allemand par S. Mesure et N. Bond, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 (Le Lien social).

UDOVIČKI-SELB Danilo (ed.), *Narkomfin. Moisei J. Ginzburg, Ignatii F. Milinis*, Austin, The University of Texas at Austin, 2015 (The O'Neil Ford Duograph Series, vol. 6).

VITALE Élodie, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Liège, Mardaga, 1989, (Architecture + documents).

VON OSTEN Marion et GRANT Watson (dir.), *bauhaus imaginista. A School in the World*, Londres, Thames & Hudson, 2019.

WEIBEL Peter (ed.), *Beyond Art: A Third Culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*, Vienne / New York, Springer, 2006.

WEIZMAN Ines (dir.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig, Spector Books, 2019, pp. 242-270.

Catalogues d'exposition

BERGDOLL Barry et DICKERMAN Leah (dir.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009.

DEROUET Christian (dir.), *Kandinsky*, catalogue d'exposition, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, 25 octobre 2008 – 8 mars 2009, Centre Pompidou, Paris, 8 avril – 10 août 2009, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18 septembre 2009 – 31 janvier 2010, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.

LAMPE Angela (dir.), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 28 mars – 16 juillet 2018, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas (dir.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 20 mars – 1^{er} juillet 2019, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019.

MEYER Hannes (dir.), *Байхыз Декад 1928 -1930*, catalogue d'exposition, Moscou, Musée d'état d'Art moderne occidental de Moscou, 1931.

ROSSI-SCHRIMPF Inga (dir.), *The New Berlin. 1912-1932*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 5 octobre 2018 – 27 janvier 2019, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Éditions Racine, 2018.

Actes de colloques

LAVRENTIEV Alexander, ARONOV Vladimir et ESAULOV Georgi (eds.), *Байхыз и художественные школы эпохи авангарда. Bauhaus and the artschool of the avant-garde epoch*, actes de la Conférence scientifique Internationale, Moscou, 17-19 avril 2019, Moscou, Académie d'État Stroganov, 2019.

Articles

ADASKINA Natalia, « Constructivist Fabrics and Dress Design », dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, 1987 (Russian/Soviet Theme Issue, Summer, 1987), pp. 144-159.

BOKOV Anna, « Rationalizing Intuition : Vkhutemas and the Pedagogy of Space », dans *Rationalistic or Intuitive Way to Architecture*, vol.2, Cracovie, Cracow University of Technology, 2018, pp. 15-29.

BOURAS Alexander et KOKKORI Maria, « Metallic Factures. László Moholy-Nagy and Kazimir Malevich », dans *Leonardo*, vol. 50, n° 3, 2017, pp. 287-291.

CHARITONIDOU Marianna, « Mies van der Rohe's Zeitwille: Baukunst between Universality and Individuality », dans *Architecture and Culture*, Vol. 10, n°3, juin 2022, pp. 243-271.

GABO Naum, « gestaltung ? », dans *bauhaus*, n°4, 1928, pp. 2-6.

GABO Naum, « antwort an frau brandt. », dans *bauhaus*, n°1, 1929, p. 21.

GINZBOURG Moïseï, « Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы » (Konstruktivizm kak metod laboratornoï i pedagogičeskoï raboty), dans *СА. Современная Архитектура* (SA. Sovremennaja Arkhitektura), n°6, 1927, pp. 160-166.

JAEGGI Annemarie, « Relations between the Bauhaus and the Russian Avant-garde as Documented in the Collection of the Bauhaus Archive Berlin », dans *The Soviet Heritage and Europe Modernism*, 2006, (Heritage at Risk), pp. 154-157.

KOEHLER Karen, « Kandinsky's « Kleine Welten » and Utopian City Plans », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n°4, décembre 1998, pp. 432-447.

KOSCHORKE Albrecht, « Guerre et réforme urbaine au début du XXe siècle. Un désir de pureté », trad. de l'allemand par F. Martinet, dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n°91, 2001, pp. 6-17.

LARRANGÉ Daniel S., « Le Phalanstère », dans *Sociopoétiques* [En ligne], n°3, 2018, [<http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=232>], (23/04/2023).

LEVINGER Esther, « Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism », dans *Leonardo*, vol. 22, n°2, 1989, pp. 227-236.

LEVINGER Esther, « The Theory of Hungarian Constructivism », dans *The Art Bulletin*, vol. 69, n°3 (septembre 1987), pp. 455-466.

MALÉVITCH Kazimir, « Дискуссионный отдел. Diskussionsblatt » dans *СА (SA)*, n°5, 1928, p. 156.

MALÉVITCH Kazimir, (« Suprematische Architektur », dans *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, n°10, 1927, pp. 412-414.

MANSBACH Steven A., « Confrontation and Accommodation in the Hungarian Avant-Garde », dans *Art Journal*, vol. 49, n° 1 (From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century), printemps 1990, pp. 9-20.

MARTEN-FINNIS Susanne et DUCHAN Igor, « Transnationale Öffentlichkeit im Russischen Berlin: Die Avantgarde-Zeitschrift Vešč-Gegenstand-Objet, 1922 » dans *Osteuropa*, vol. 58, n°3, mars 2008 (Transfargeschichte(n): Périphérie und Zentrum in Europa), pp. 37-48.

MIES VAN DER ROHE Ludwig, « Bauen », dans *G*, n°2, 1923, p.1.

MOHOLY-NAGY László, « Ismus oder Kunst ? », dans *ABC : Beiträge zum Bauen*, n°2, 1926, pp. 6-8.

NEUMANN Eckhard, « Russia's « Leftist Art » in Berlin, 1922 », dans *Art Journal*, vol.27, n°1, automne 1967, pp. 20-23.

PEIPER Tadeusz, « W Bauhausie », dans *Zwrotnica*, n°12, juin 1927, pp. 255-256.

PODZEMSKAIA Nadia, « Vasilij Kandinskij et la Section IZO (1918-1920) », dans *Revue des études slaves*, XC 1-2, 2019, pp. 215-230.

SCHÄDLICH Christian, « Die Moskauer Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten und das Bauhaus », dans *WZHABW*, 5/6, 1976, pp. 472-475.

SCHEPER Hinnerk et SCHEPER-BERKENKAMP Lou, *Архитектура и Цвет* (Arkitektoura i Cvet), dans *Maliarnoe Delo*, n° 1-2, 1930, pp. 12-15.

SCHEPER Hinnerk et SCHEPER-BERKENKAMP Lou, « Offener Brief an die Schüler des « WCHUTEIN » », dans *Moskauer Rundschau*, 2, n°4, 26 janvier 1930.

SCHEPER Hinnerk, SCHEPER-BERKENKAMP Lou, RIDLER Morgan, KURCHANOVA Natasha, « Architecture and Color », dans *West 86th*, vol. 25, n°1, printemps – été 2018, pp. 78-96.

STEINMETZ Rudy, « Quelle place pour l'imagination dans une phénoménologie de l'architecture ? Réflexions à partir de Roman Ingarden », dans *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XIII, 2, 2017 (Actes 10), pp. 342-363.

TSCHICHOLD Jan, « Die neue Gestaltung », dans *ABC : Beiträge zum Bauen*, n°2, 1926, pp. 1-3.

ULEN (El LISSITZKY), « Die Ausstellungen in Russland », dans *Veschch/Gegenstand/Objet*, n°1-2, mars-avril 1922, pp. 18-19.

WELTER Volker M., « The Limits of Community – The Possibilities of Society : On Modern Architecture in Weimar Germany », dans *Oxford Art Journal*, vol. 33, n°1, 2010, pp. 63-80.

Thèses

PODZOROVA Marija, *Vers l'Internationale « communiste » des arts : Circulations des arts plastiques et des artistes entre l'URSS et l'Occident (Allemagne, États-Unis, France, Italie) dans l'entre-deux-guerres (1918-1936)*, thèse de doctorat présentée à l'Université Sorbonne Paris Cité, 2019.

Ressources électroniques

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

FORBES Meghan, « Magazines As Sites of Intersection : A New Look at the Bauhaus and VKhUTEMAS », dans *post. notes on art in a global context*, 26/09/2018, [<https://post.moma.org/magazines-as-sites-of-intersection-a-new-look-at-the-bauhaus-and-vkhutemas/>], (24/06/2021).

GUTTENBERGER Anja et VOLPERT Astrid, « Praised, Sentenced, Forgotten, Rediscovered - 62 Members of the Bauhaus in the Land of the Soviets », dans *Bauhaus Imaginista*, 2018, [<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2789/praised-sentenced-forgotten-rediscovered>], (11/05/2023).

KOTSIORIS Evangelos, « Unpacking Barr's Library : The Paper Trail from the Bauhaus to VKhUTEMAS », dans *post: notes on art in a global context (The Museum of Modern Art, New York)*, 17 octobre 2018, article en ligne, [<https://post.moma.org/unpacking-barrs-library-the-paper-trail-from-the-bauhaus-to-vkhutemas/>], (24/06/2021).

MONTSERRAT FARÍAS BARBA Maria, SANTIAGO MONDRAGÓN Marco, ZAVALA RIVERA Viridiana, « Lena Bergner – From the Bauhaus to Mexico », dans *bauhaus imaginista*, 2018, [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2485/lena-bergner>], (12/06/2023).

SCHLÖGEL Karl, « Investigating Russian Berlin in Weimar Germany. Culture and Displacement in the Age of War and Revolution », dans *Baltic Worlds*, 22 septembre 2011, [<http://balticworlds.com/culture-and-displacement-in-the-age-of-war-and-revolution/>], (20/10/2021).

Archives

Berlin, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, n° d'inventaire 671771, *Brief von Lazar' M. Lisickij an Walter Gropius*, annexe, 11/04/1924.

Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 360, *Dezarrois, André : lettres, brouillon de lettre (1937-1939)*, 1937.

Illustrations

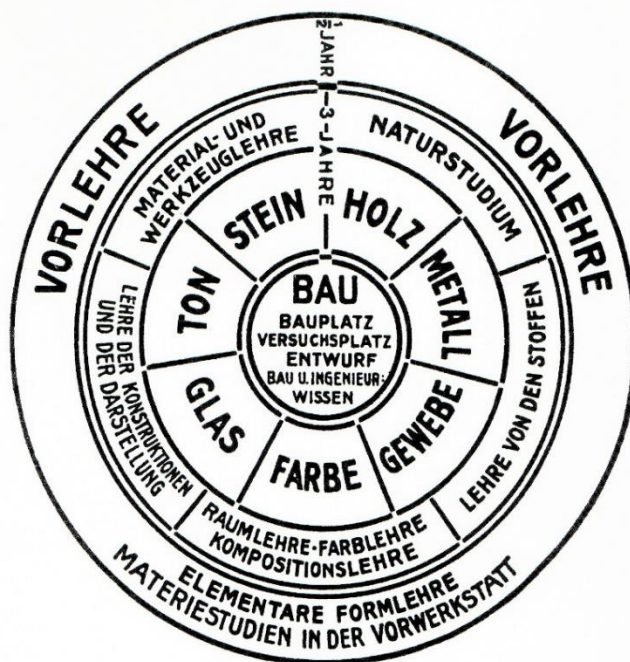


Fig. 1. Walter Gropius, *Diagramme du programme du Bauhaus*, juillet 1922. Impression sur papier, 200 x 295 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.

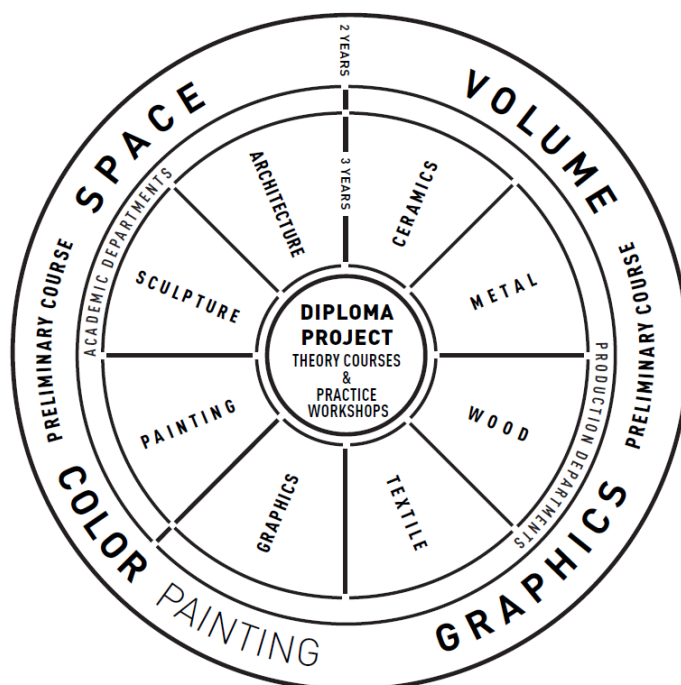


Fig. 2. Anna Bokov, *Diagramme du programme d'enseignement des Vkhoutemas en 1923*, 2019.

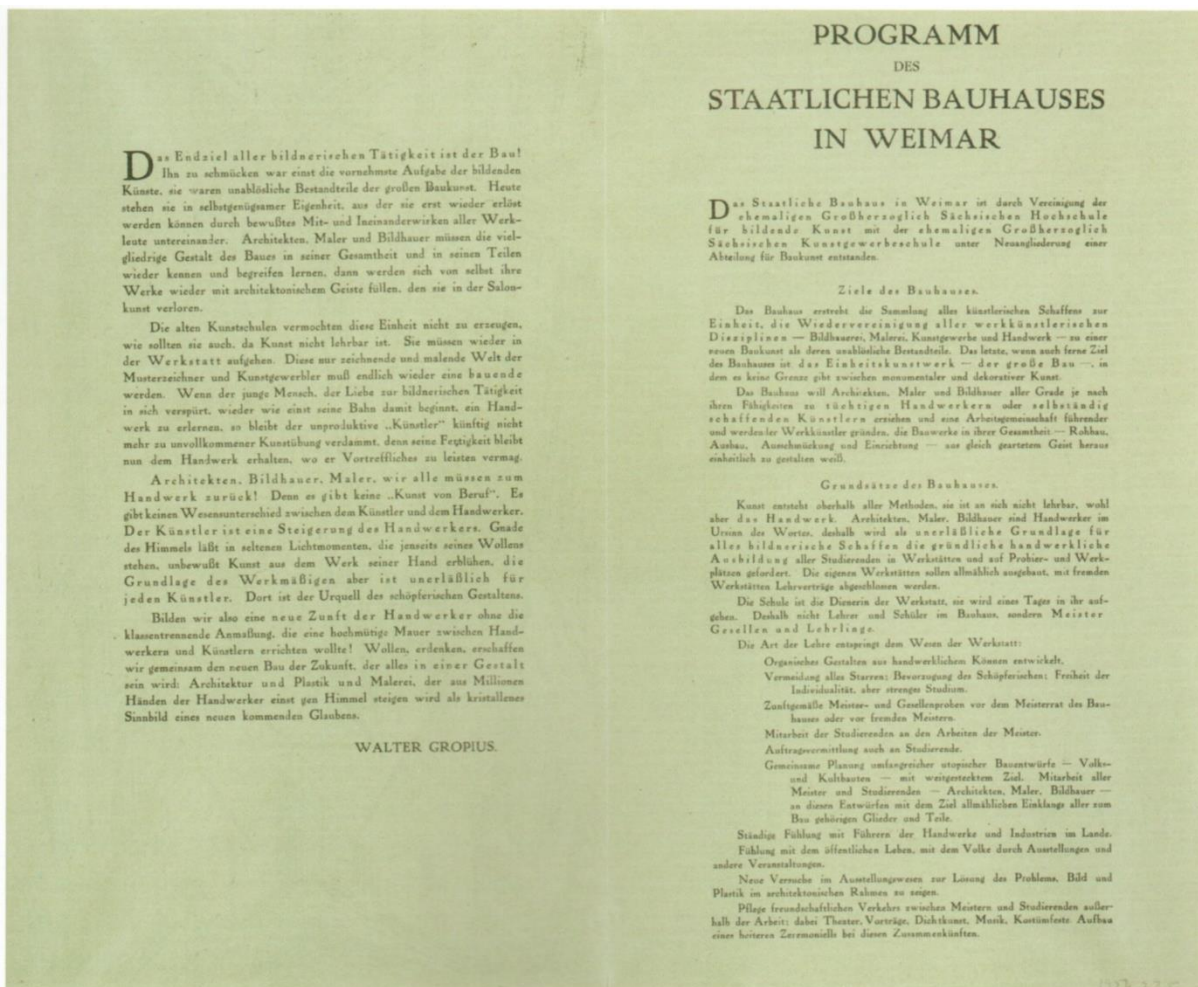


Fig.3. Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, avril 1919. Impression sur papier, 302 x 186 mm. Cambridge, Busch-Reisinger Museum.



Fig. 1. Lyonel Feininger, *Die Kathedrale des Socialismus*. Illustration de page de titre du manifeste du Bauhaus, avril 1919. Gravure sur bois, 316 x 197 mm. Berlin, Akademie der Künste, Kunstsammlung, n° inv. J 63.



Fig. 5. Auteur inconnu, *Maison Sommerfeld en construction*, décembre 1920. Photographie argentique sur gélatine, 124 x 167 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.



Fig. 6. Walter Determann, *Plan pour la Bauhaus-Siedlung (Weimar)*, 1920. Peinture sur papier calque, 66 x 50 cm. Weimar, Klassik Stiftung, Graphische Sammlungen.

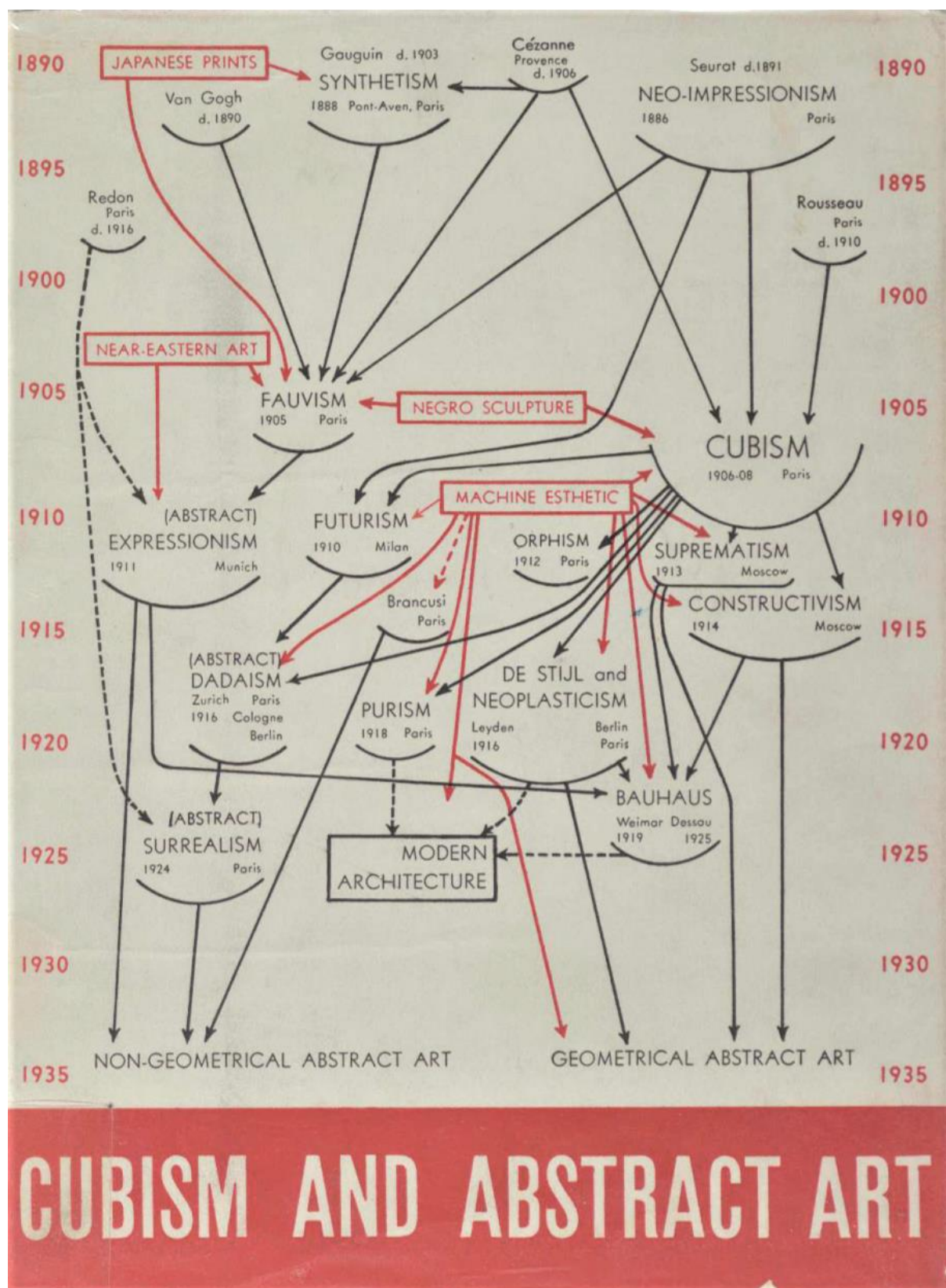


Fig. 7. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and abstract art (couverture)*, 1935.



Fig. 8. Auteur inconnu, *vue de l'espace consacré au Bauhaus (Première exposition d'architecture contemporaine, Moscou), 1927.*

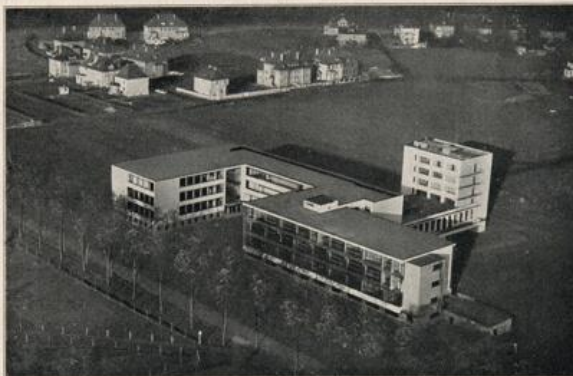


Fig. 9. El Lissitzky, *Revue Veshch/Gegenstand/Objet, n°1-2 (couverture), 1922.* Photogravure et typographie, 310 x 236 mm. Valence, Institut Valencian d'Art Modern.

bauhaus 1

1926

die zeitschrift erscheint vierteljährlich • bezugspreis: jährlich mk 2.—, einzelnummer 60 pfennig •
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“ erhalten die zeitschrift kostenlos •
schriftleitung: walter gropius und l. moholy-nagy •
geschäftsstelle: bauhaus Dessau •



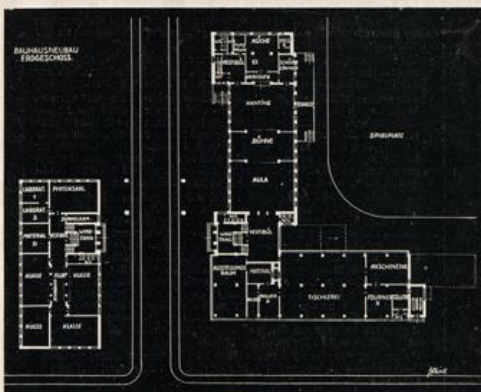
bauhausneubau Dessau

junkers luftbild

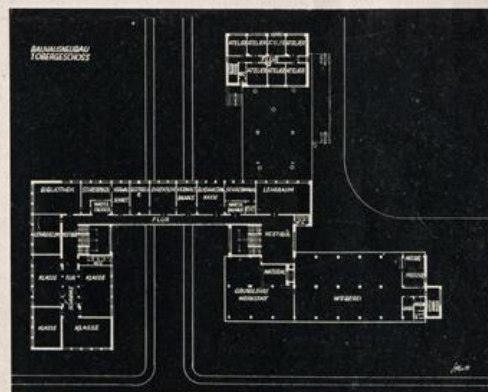


bauhausneubau - westseite

foto lucia moholy



bauhausneubau Dessau - grundriß des erdgeschosses



und des 1. obergeschosses

statt einer vorrede:

walter gropius:
bauhaus-chronik 1925/1926

weihnachten 1924 auflösungserklärung des staatlichen bauhauses weimar durch die meister des bauhauses.

april 1925 die stadt Dessau, ein zentrum des mitteldeutschen braunkohlenreviers mit aufsteigender wirtschaftlicher entwicklung, faßt den beschluß, geleitet von dem kulturellen weitblick seiner stadtverwaltung, das bauhaus zu übernehmen.

alle bisherigen meister — feining, gropius, kandinsky, klee, moholy, muche, schlemmer — verbleiben am bauhaus, mit ausnahme von marks, der — da die keramische abteilung, die er leitet, aus räumlichen und finanziellen gründen nicht mit übernommen werden kann — eine berufung nach halle annimmt.

5 ehemalige bauhaus-studierende — albers, bayer, breuer, schepers, schmidt — werden als meister an das bauhaus berufen. mit ihrem eintritt erfährt das bauhaus-programm eine wesentliche änderung.

bauhausneubau Dessau architekt w. gropius

der bau wurde ende september vor. js. begonnen, der rohbau wurde am 21. 3. 26 fertiggestellt. das atelierhaus wurde am 1. september, die übrigen räume des bauhauses wurden am 15. oktober bezogen.

der gesamte bau bedeckt rund 2600 qm grundfläche und enthält 32000 cbm umbauten raums. bauherr ist der magistrat der stadt Dessau, der preis pro cbm umbauten raums bleibt unter m. 26,- der gesamte baukomplex besteht aus 3 teilen:

1 das fachschulgebäude, enthaltend die berufsschule (lehr- und verwaltungsräume, lehrerzimmer, bibliothek, lyseksaal, modellräume), male: 16,54 m breit; 7,46 m lang; 13,33 m hoch.

ganz ausgebautes souterrain, hochparterre und zwei obergeschosse. im ersten und zweiten obergeschoß führt eine auf 4 pfeilern über eine fahrstraße gespannte brücke, in der unten die bauhausverwaltung, oben die architekturabteilung untergebracht ist, zu dem bau

2 laboratoriums-werkstätten und lehrräume des bauhauses. im souterrain die bühlenwerkstatt, druckerei, färberei, bildhauerlei, pack- und lagerräume, hausmannswohnung und heizkeller mit vorgelagertem kohlenbunker.

im hochparterre die tischlerei und die ausstellungsräume, großes vestibül, daran anschließend die aula mit der vorgelagerten, überhöhten bühne.

im 1. obergeschoß die weberei, die räume für die grundlehre, ein großer vortragsraum und die verbindung von bau 1 zu bau 2 durch die brücke.

im 2. obergeschoß die wandmalereiwerkstatt, metallwerkstatt, sowie zwei vortragsäle, die durch klappwand zu einem großen ausstellungssaal verändert werden können. daran anschließend die zweite brückentage mit den räumen für die architekturabteilung und baubüro gropius.

die aula im erdgeschoß dieses baues führt in einem eingeschossigen trakt zu bau

3 atelierhaus, das die wohlfahrtseinrichtungen des instituts enthält. die bühne zwischen aula und speisesaal kann bei vorführungen nach beiden seiten geöffnet werden, so daß die zuschauer auf beiden

Fig. 10. Walter Gropius et László Moholy-Nagy (dir.), *bauhaus*, n°1, 1926. Papier, 420 x 295 mm. Art Institute of Chicago, n° inv. 2009.513.1.



БАУХАУЗ
АРХИТЕКТОР ВАЛТЕР ГРОПИУС

Fig. 11. Photographies du Bauhaus (Dessau) dans SA, n°6, 1927.

Specialität (Beruf): *Lehrer*

Geschlecht: *männlich*

Nationalität: *Dänischer*

Die Werkstatt für Wandmalerei im Staatlichen Bauhaus Weimar bittet zu experimentellen Zwecken der Werkstatt um Beantwortung der folgenden Fragen.

1. Die 3 aufgezeichneten Formen mit 3 Farben auszufüllen - gelb, rot u. blau und zwar so, daß eine Form von einer Farbe vollständig ausgefüllt wird:
2. Wenn möglich eine Begründung dieser Verteilung zu geben.

Begründung: *Das Dreieck des Traiebs: für die wichtigsten Gipsfloppung, in brünette Baumstämme, das Gelb des verincke: Weiße, wie eine weiß oben lebende Staume.*

Das Quadrat: Perfekt, bräunlich, weiß zu Gabeung zu Abwung bereit.

Fig. 12. Vassily Kandinsky, Questionnaire distribué dans l'atelier de peinture murale, complété par un(e) étudiant(e) non identifié(e), 1922-1923. Lithographie, crayon et pastel sur papier, 233 x 151 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.

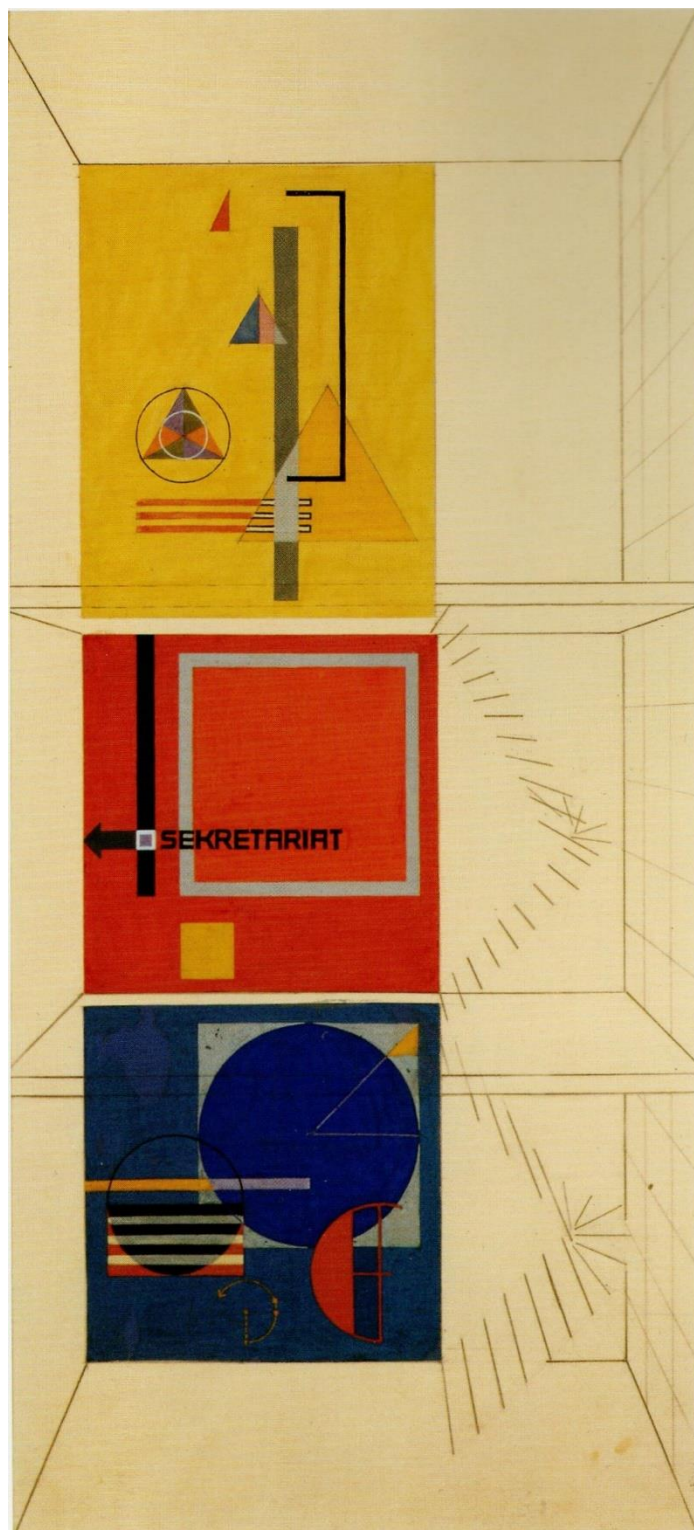


Fig. 13. Herbert Bayer, *Concept de fresques pour l'escalier du bâtiment du Bauhaus de Weimar à l'occasion de l'exposition de 1923*, 1923. Gouache, crayon et papier découpé sur papier, 581 x 264 mm. Collection Merrill C. Berman.



Fig. 14. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten I*, 1922. Lithographie, 355 x 278 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.6.



Fig. 15. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten II*, 1922. Lithographie, 355 x 280 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.5.



Fig. 16. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten III*, 1922. Lithographie, 343 x 280 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 340.1940.



Fig. 17. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten IV*, 1922. Lithographie, 336 x 289 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 339.1940.



Fig. 18. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten V*, 1922. Xylographie, 357 x 278 mm. New York, Museum of Modern Art, n°inv. 399.1941.4.

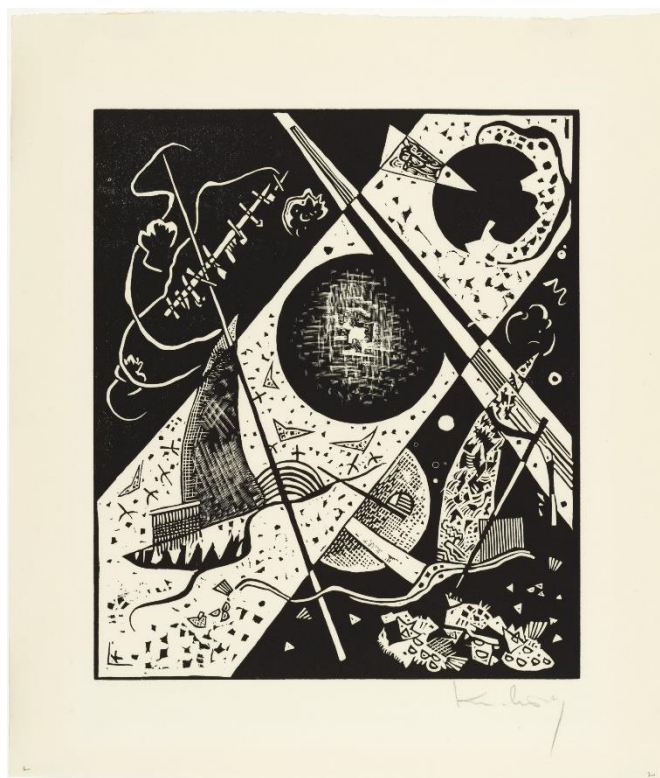


Fig. 19. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VI*, 1922. Xylographie, 367 x 314 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 337.1940.



Fig. 20. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VII*, 1922. Xylographie et lithographie, 337 x 282 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 338.1940.



Fig. 21. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VIII*, 1922. Xylographie, 356 x 305 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.3.



Fig. 22. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten IX*, 1922. Pointe sèche, 300 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 336.1940.

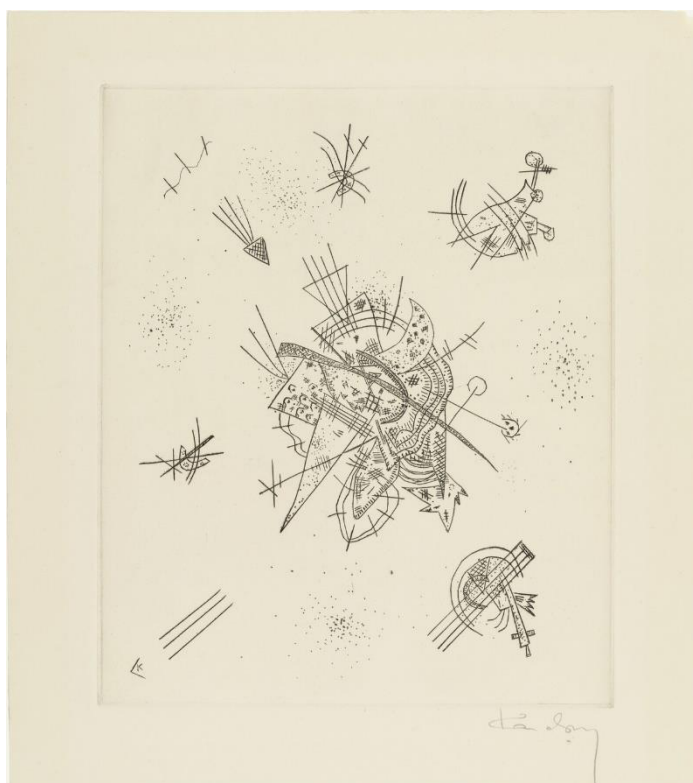


Fig. 23. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten X*, 1922. Pointe sèche, 300 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.1.



Fig. 24. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten XI*, 1922. Pointe sèche, 303 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 335.1940.



Fig. 25. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten XII*, 1922. Pointe sèche, 299 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.2.

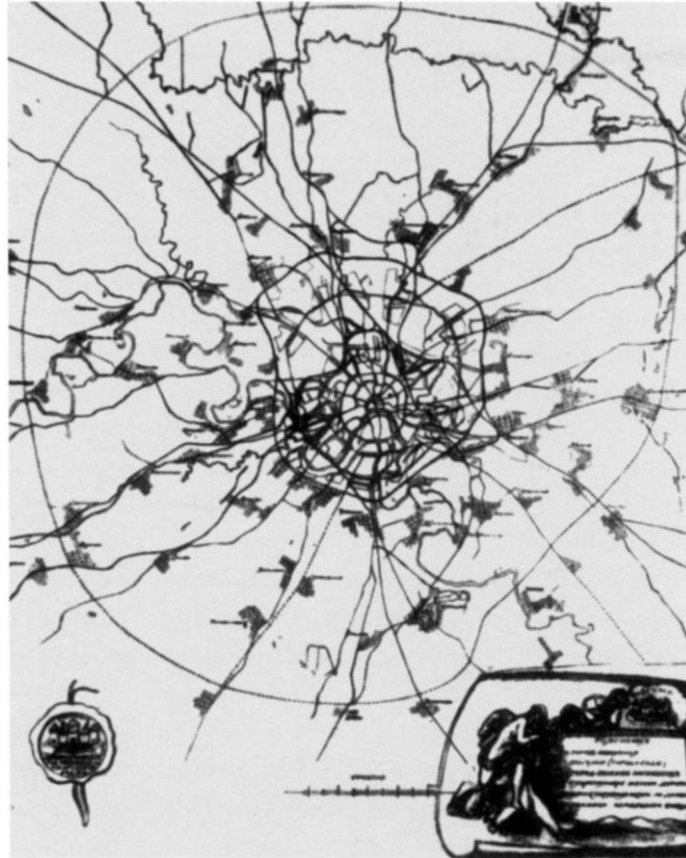


Fig. 26. Ivan Joltovski, *Plan Mossovet pour le redéveloppement de Moscou*, 1918.

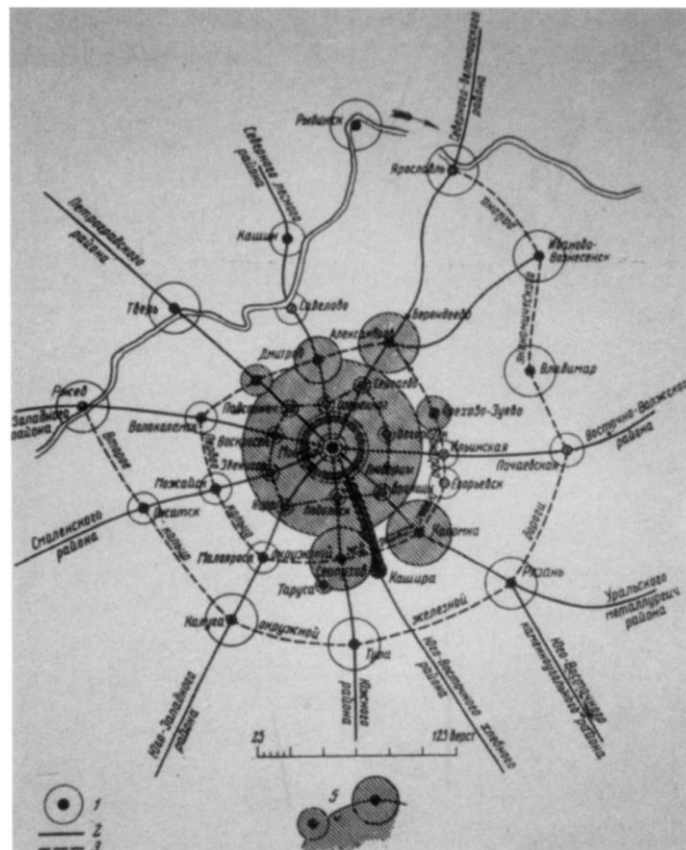


Fig. 27. Boris Sakouline, *Plan pour le redéveloppement de Moscou*, 1918.

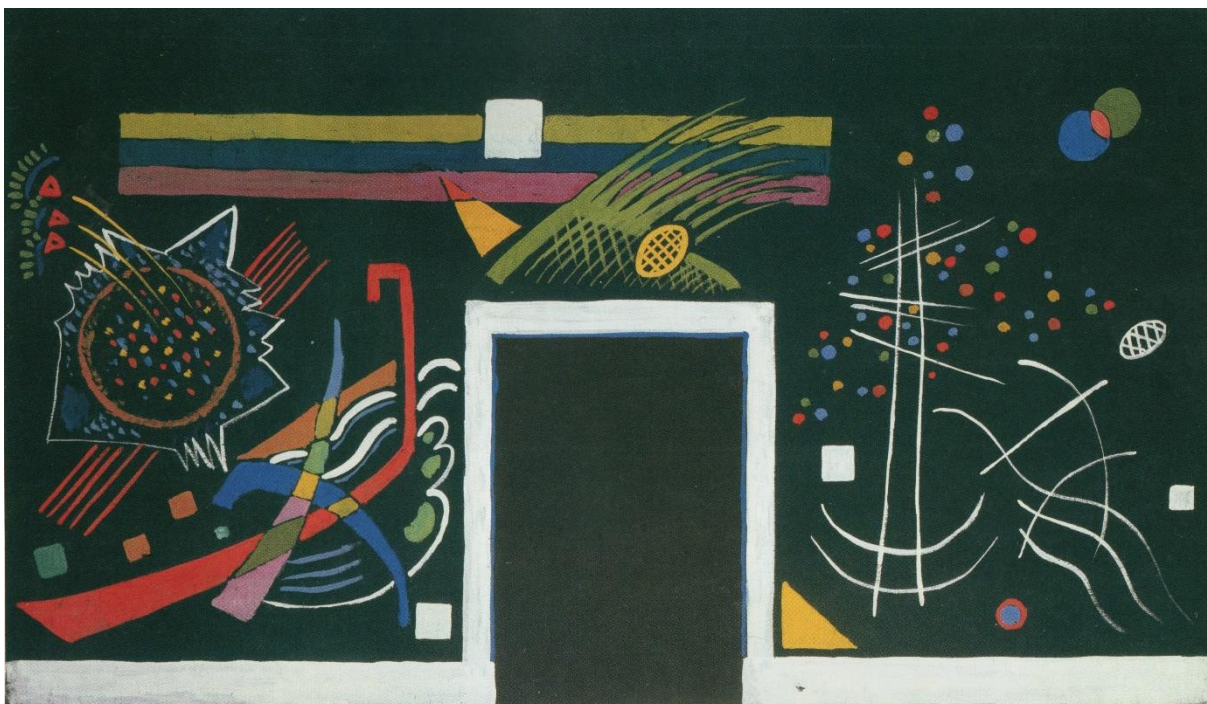


Fig. 28. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur A, 1922. Gouache et craie blanche sur papier, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.



Fig. 29. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur B, 1922. Gouache et craie blanche sur papier noir, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.



Fig. 30. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin), mur C*, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

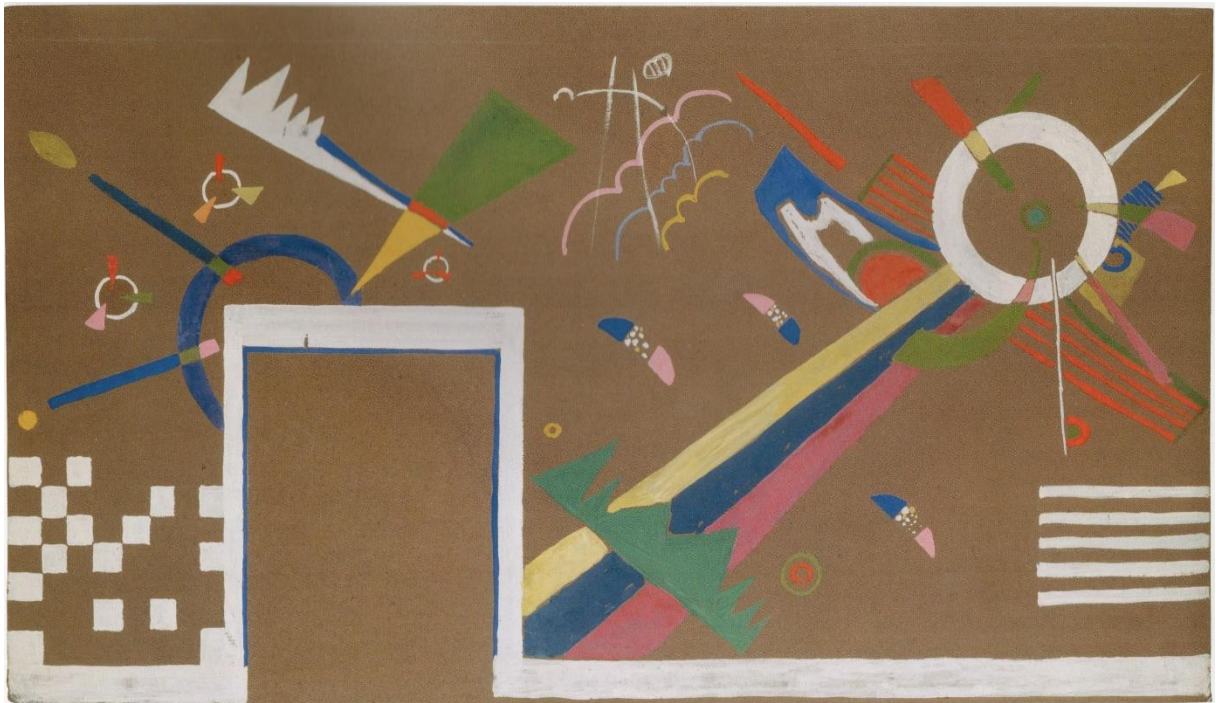


Fig. 31. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin), mur D*, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

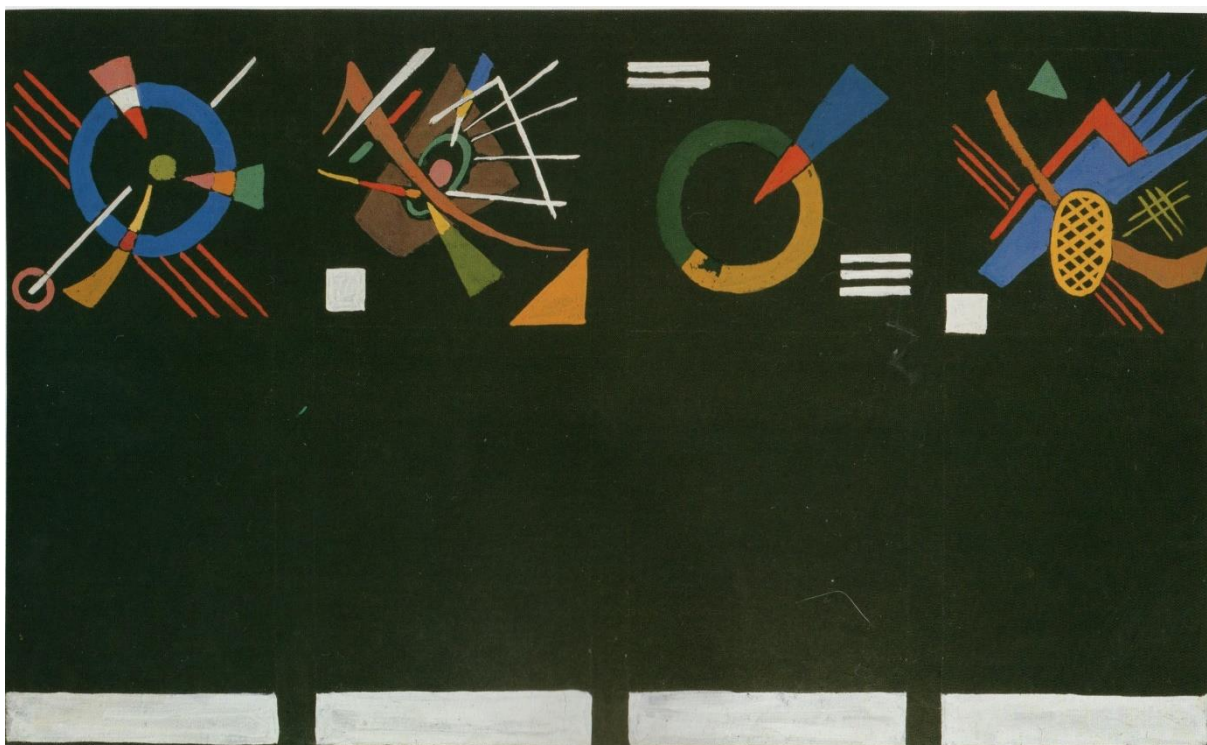


Fig. 32. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin), coins*, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.



Fig. 33. El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923 (reconstitution de 1971). Bois peint, 320 x 364 x 364 cm. Eindhoven, Van Abbe Museum, n° inv. 634.

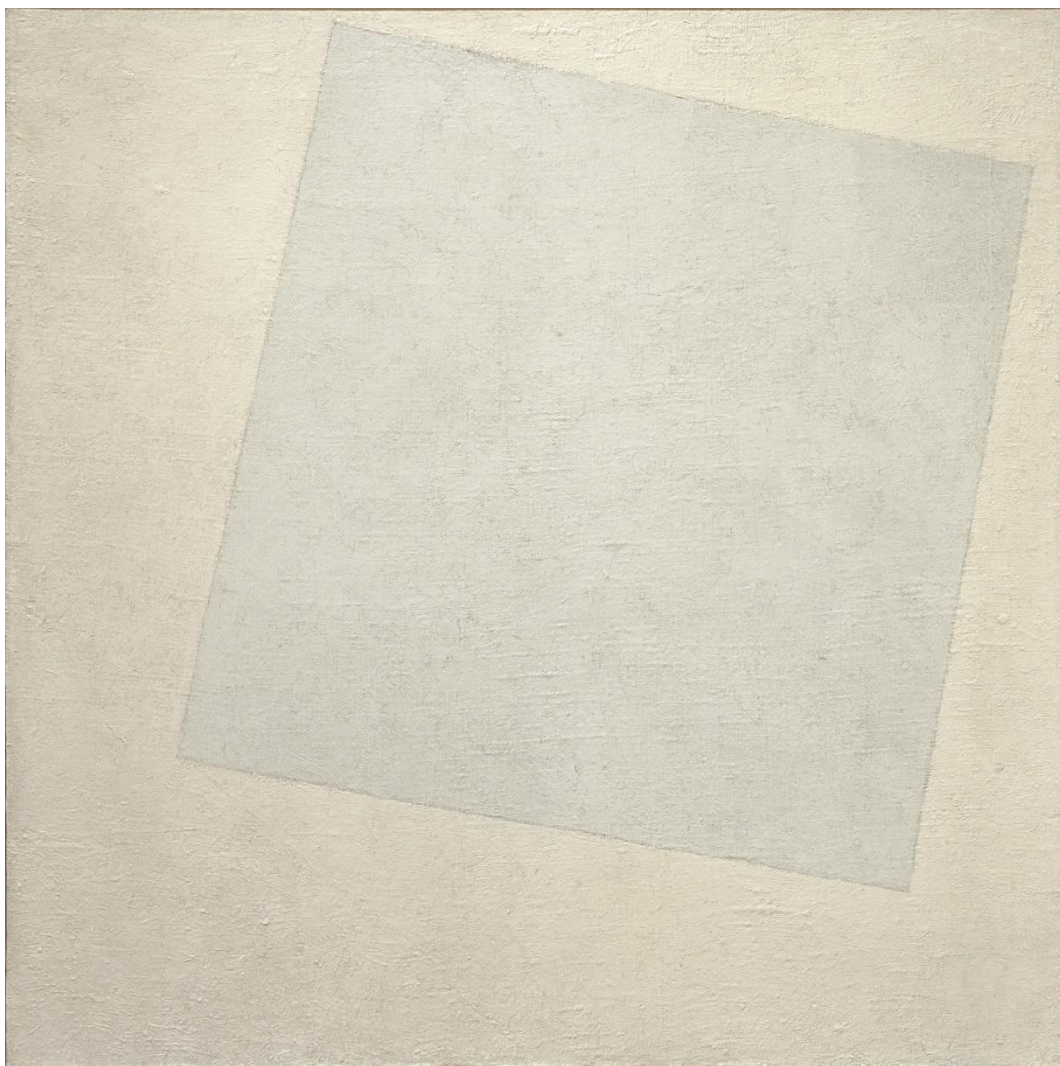


Fig. 34. Kazimir Malévitch, *Blanc sur blanc*, 1918. Huile sur toile, 794 x 794 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 817.1935.

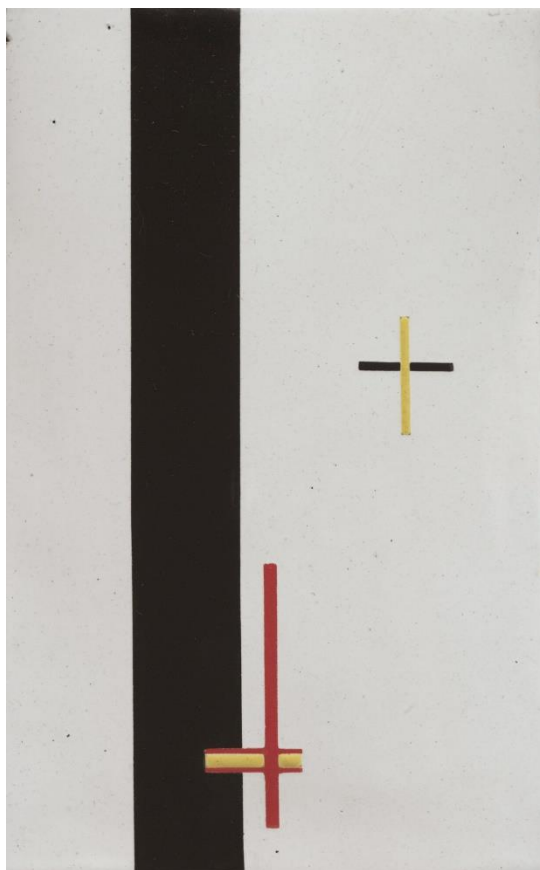


Fig. 35. László Moholy-Nagy, *Konstruktion in Emaille 2 (Em 2) (Construction en émail 2)*, 1923. Porcelaine émaillée plaquée sur acier, 475 x 301 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 91.1971.

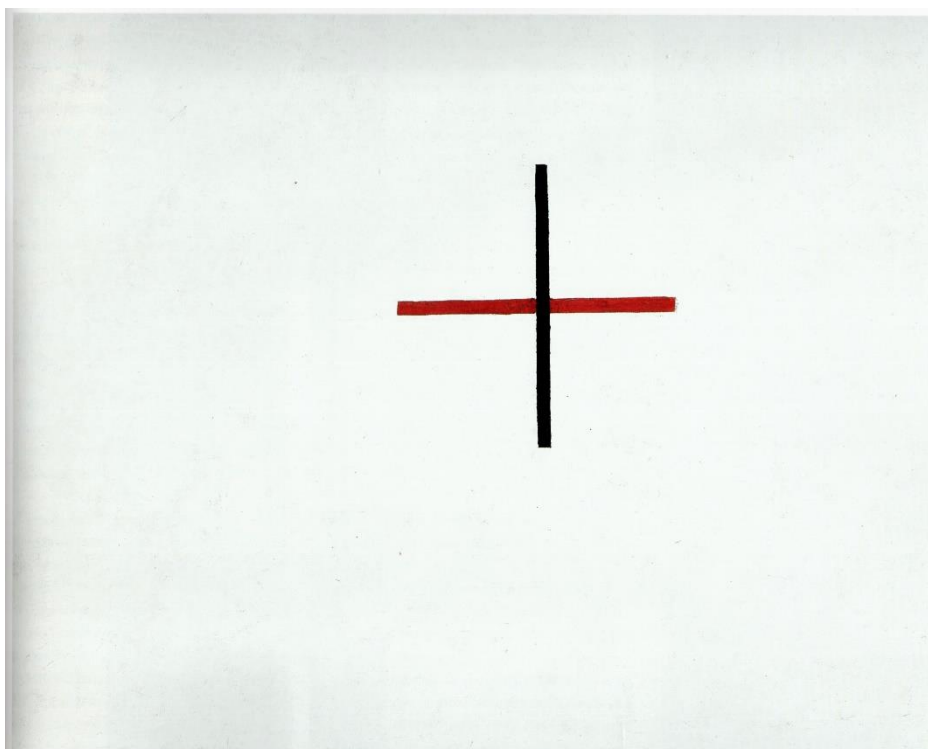


Fig. 36. Kazimir Malévitch, *Croix suprématiste*, 1920-1927. Huile sur toile, 640 x 800 mm. Amsterdam, Stedelijk Museum, n° inv. A 7661.



Fig. 37. Auteur inconnu, *Tadeusz Peiper et Malévitch au Bauhaus de Dessau*, 1927.



Fig. 38. Kazimir MALÉVITCH, *Die gegenstandslose Welt (couverture)*, 1927.

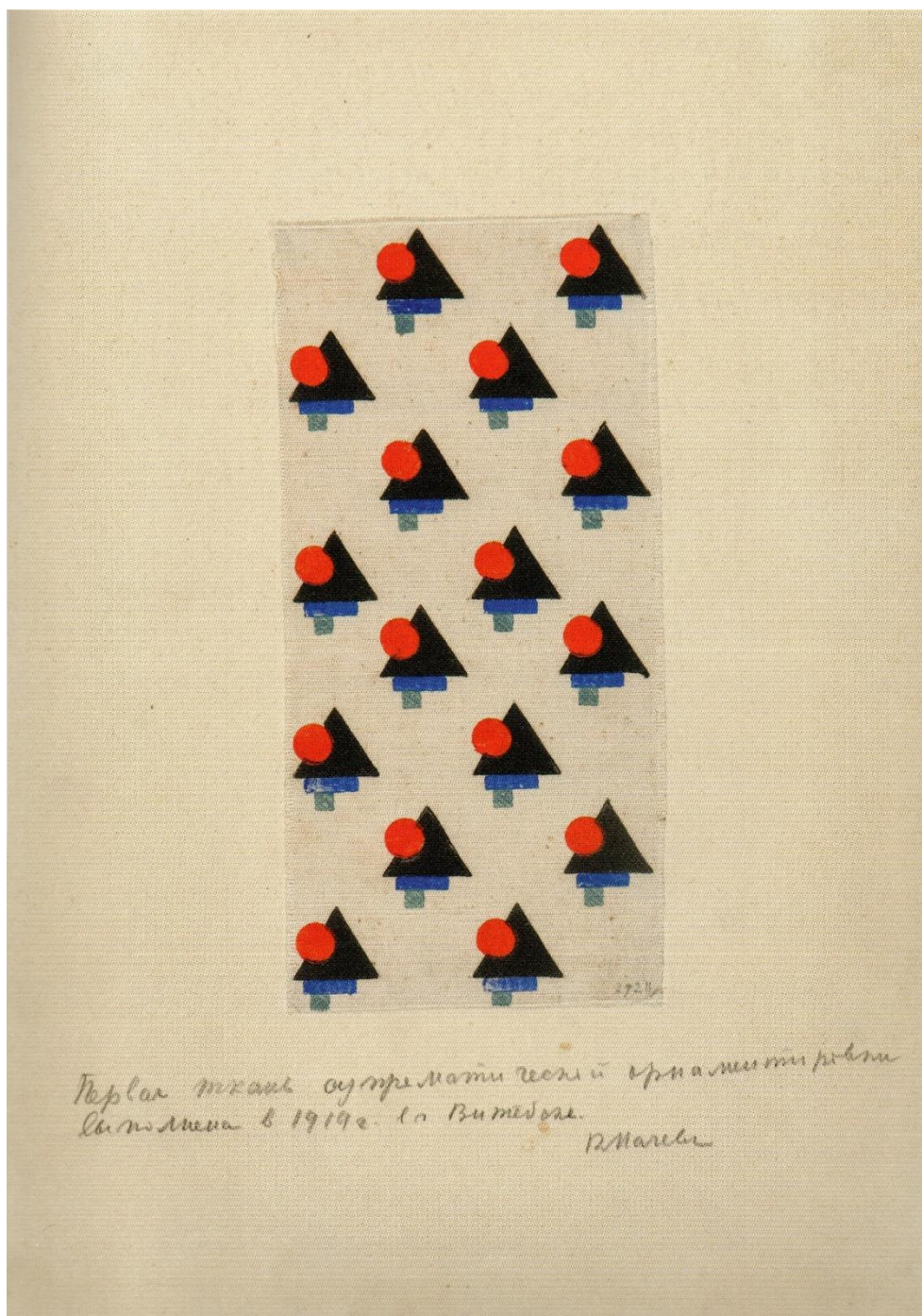


Fig. 39. Kazimir MALÉVITCH, *Premier tissu d'ornement suprématisiste*, 1919-1920. Gouache et encre de chine sur toile, 200 x 96 mm. Saint-Pétersbourg, Musée national russe.



Fig. 40. Kazimir MALÉVITCH, *Théière avec couvercle*, 1923. Porcelaine, 160 x 222 x 88 mm. Londres, collection de Vladimir Tsarenkov.

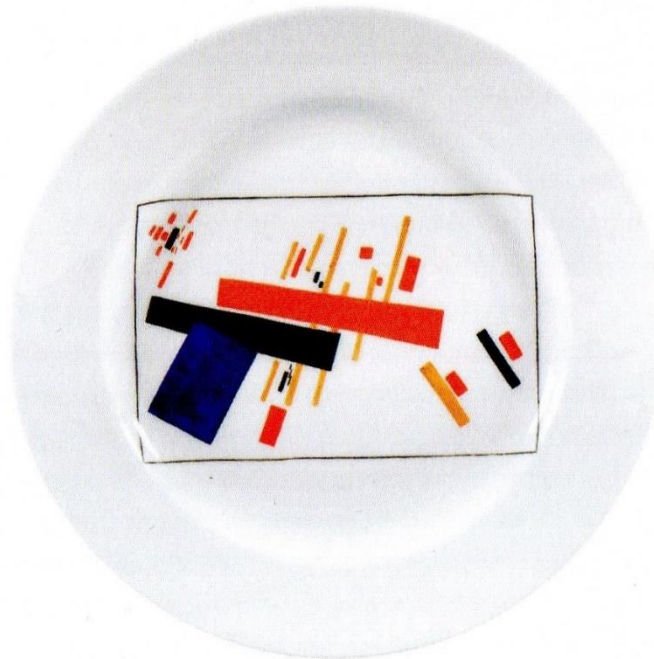


Fig. 41. Kazimir MALÉVITCH, *Assiette « Composition dynamique »*, 1923. Porcelaine polychrome et peinture émaillée, diamètre de 237 mm. Londres, collection de Vladimir Tsarenkov.

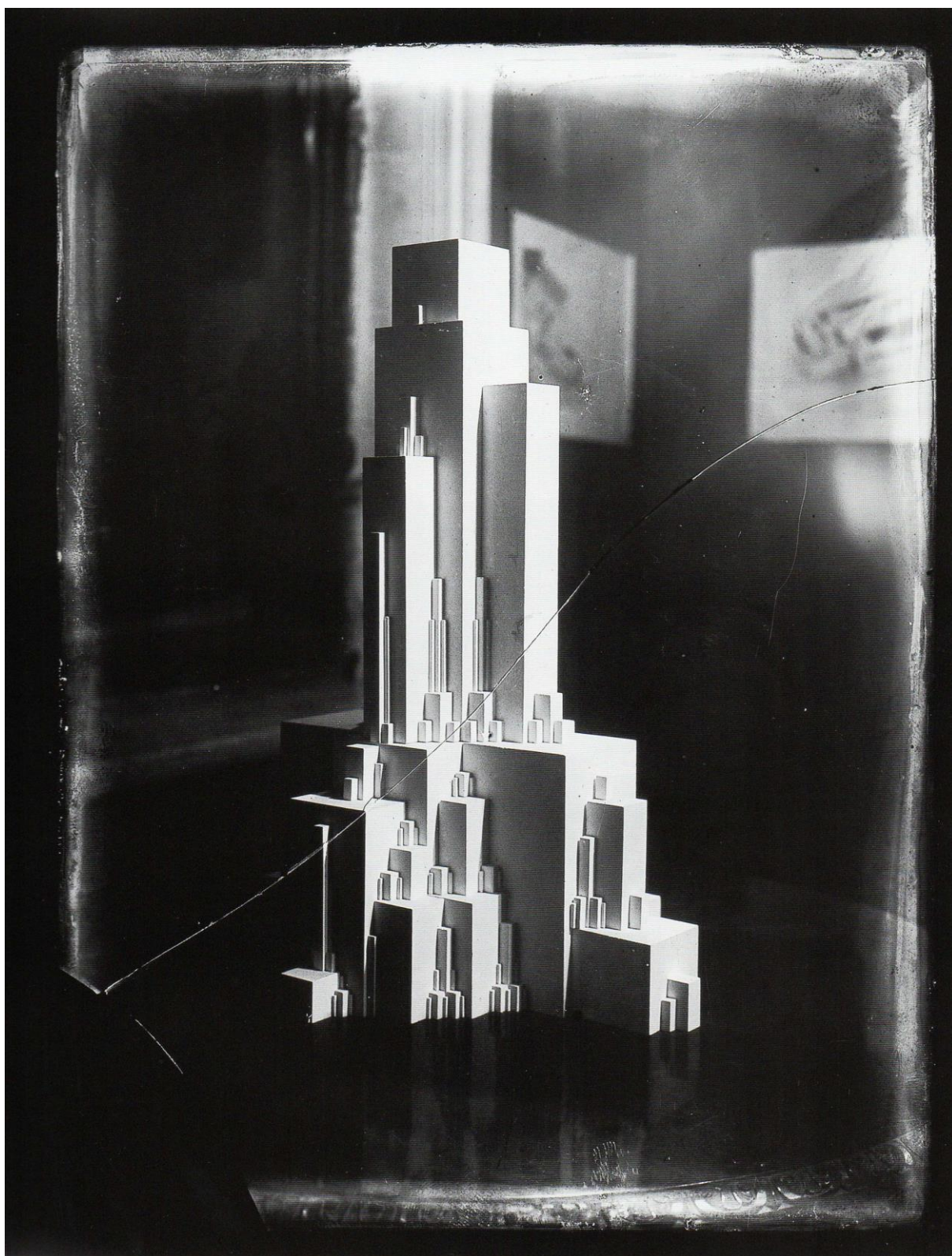


Fig. 43. Kazimir MALÉVITCH, *Architectone de type « Gota » 2-a*, 1926. Plâtre, 570 x 260 x 360 mm. Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1978-879 (photographie T. S. Levinson).

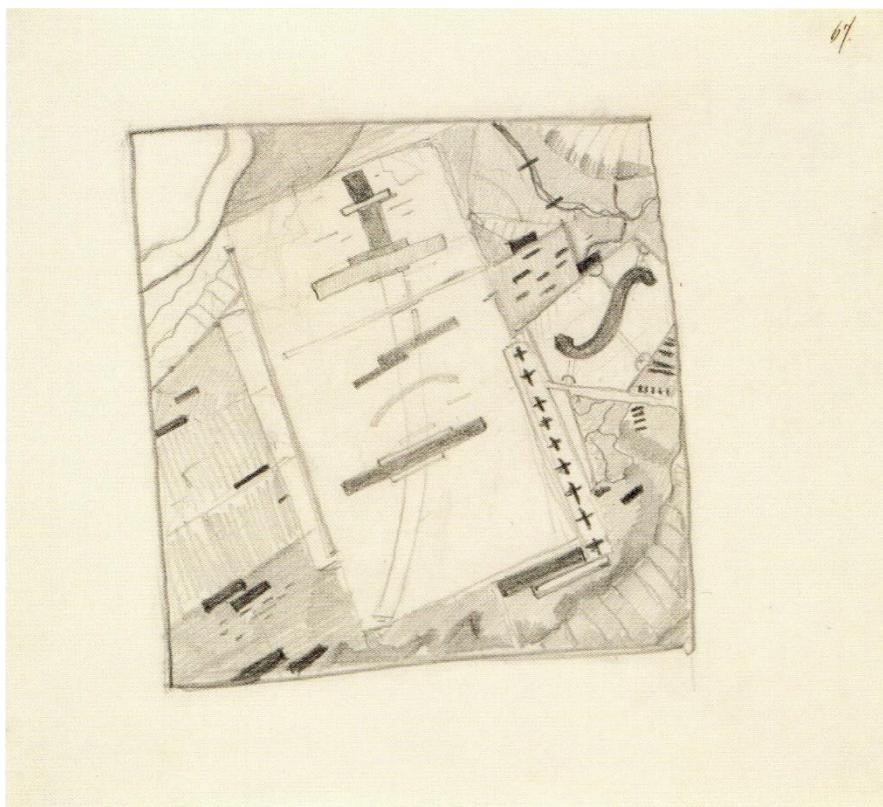


Fig. 44. Kazimir MALÉVITCH, *Vue aérienne*, vers 1928. Crayon sur papier, 169 x 197 mm. Collection particulière.

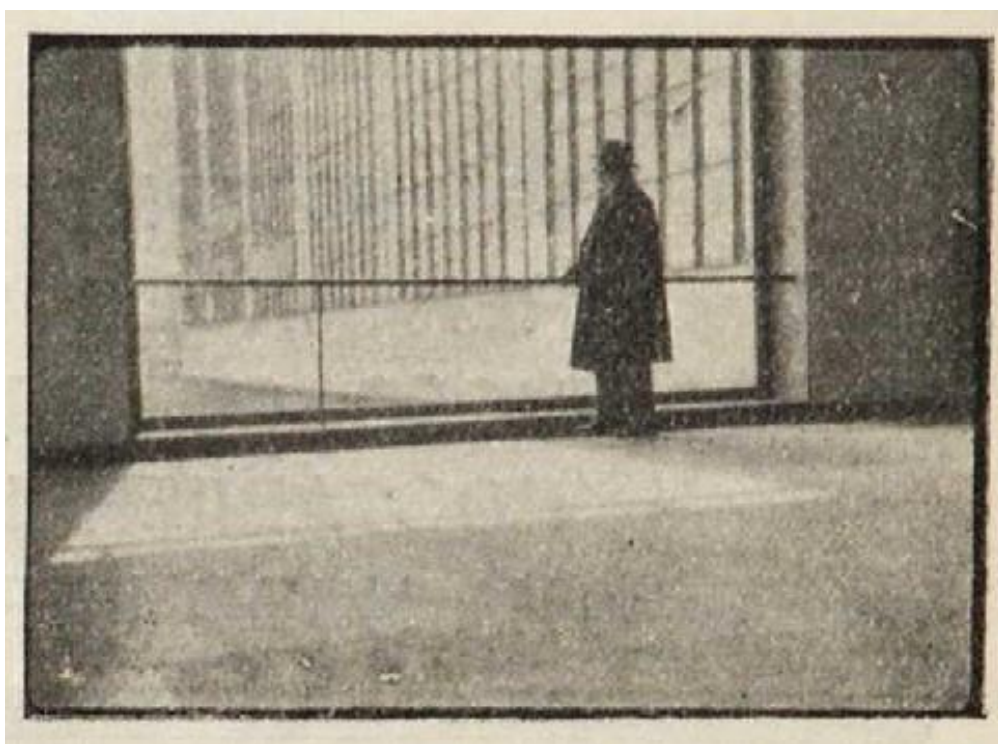


Fig. 45. Tadeusz PIPER, *Malévitch visitant le Bauhaus de Dessau le 7 avril 1927*, 1927.



Fig. 46. Ludwig MIES VAN DER ROHE, *Pavillon allemand de Barcelone*, 1929 (reconstruction de 1986).

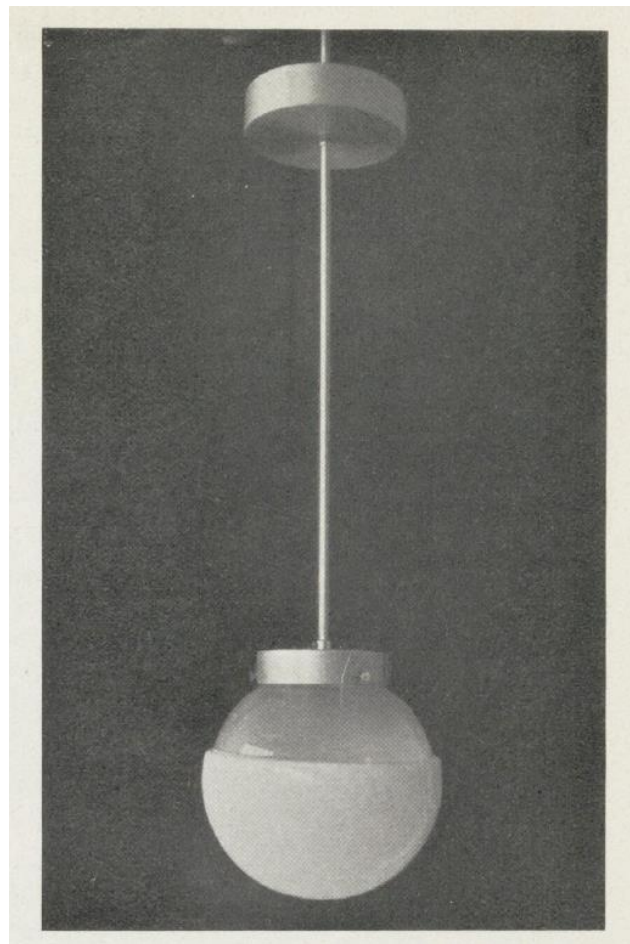


Fig. 47. Auteur inconnu, *Kugelleuchte (luminaire sphérique)*. Verre opalin et verre mat, dimensions inconnues.



Fig. 48. Auteur inconnu, *lustre*, 17^e siècle. Matériaux et dimensions inconnus.



Fig. 49. Paul BISCHOFF, *lustre à suspension*, s. d. Matériaux et dimensions inconnus.



Fig. 50. El LISSITZKY et Jean ARP, *Die Kunstismen (couverture)*, 1925.



Fig. 51. László MOHOLY-NAGY (conception graphique) et Piet MONDRIAN, *Neue Gestaltung (couverture)*, 1925. 230 x 180 mm.



Fig. 52. Liubov POPOVA, *Design de textile*, 1923-1924. Matériaux et dimensions inconnus.

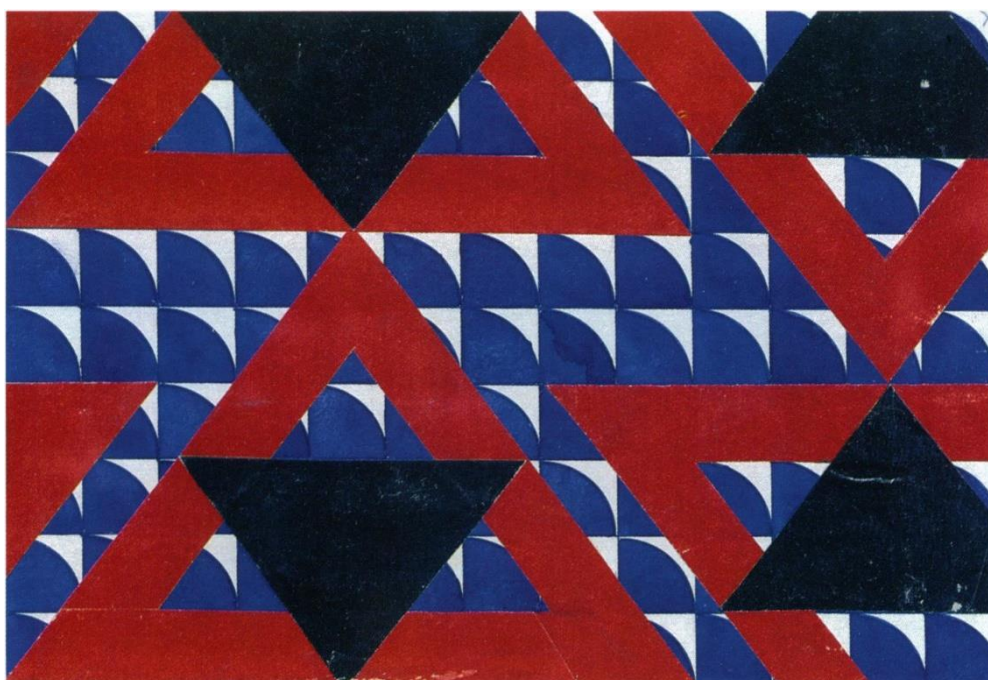


Fig. 53. Varvara STEPANOVA, *Design de textile*, 1924. Matériaux et dimensions inconnus.



Fig. 54. Lena BERGNER, *Échantillon du textile « Metro »*, 1932. Cotton et lin, 410 x 594 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, n° inv. 1985.198.42.

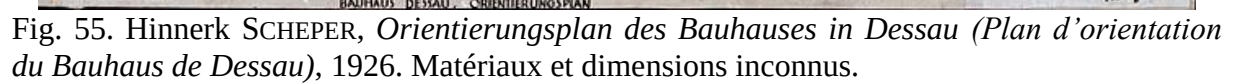




Fig. 56. Moisei GINZBOURG et Ignaty MILINIS, *Immeuble du Narkomfin (Commissariat du peuple aux finances, 1928 – 1929*. Tirages photographiques, 13 x 18 cm. Moscou, Musée national de recherche scientifique d'architecture Chtchoussev.



Fig. 57. Moisei GINZBOURG et Ignaty MILINIS, *Immeuble du Narkomfin (Commissariat du peuple aux finances, 1928 – 1929*. Tirages photographiques, 13 x 18 cm. Moscou, Musée national de recherche scientifique d'architecture Chtchoussev.

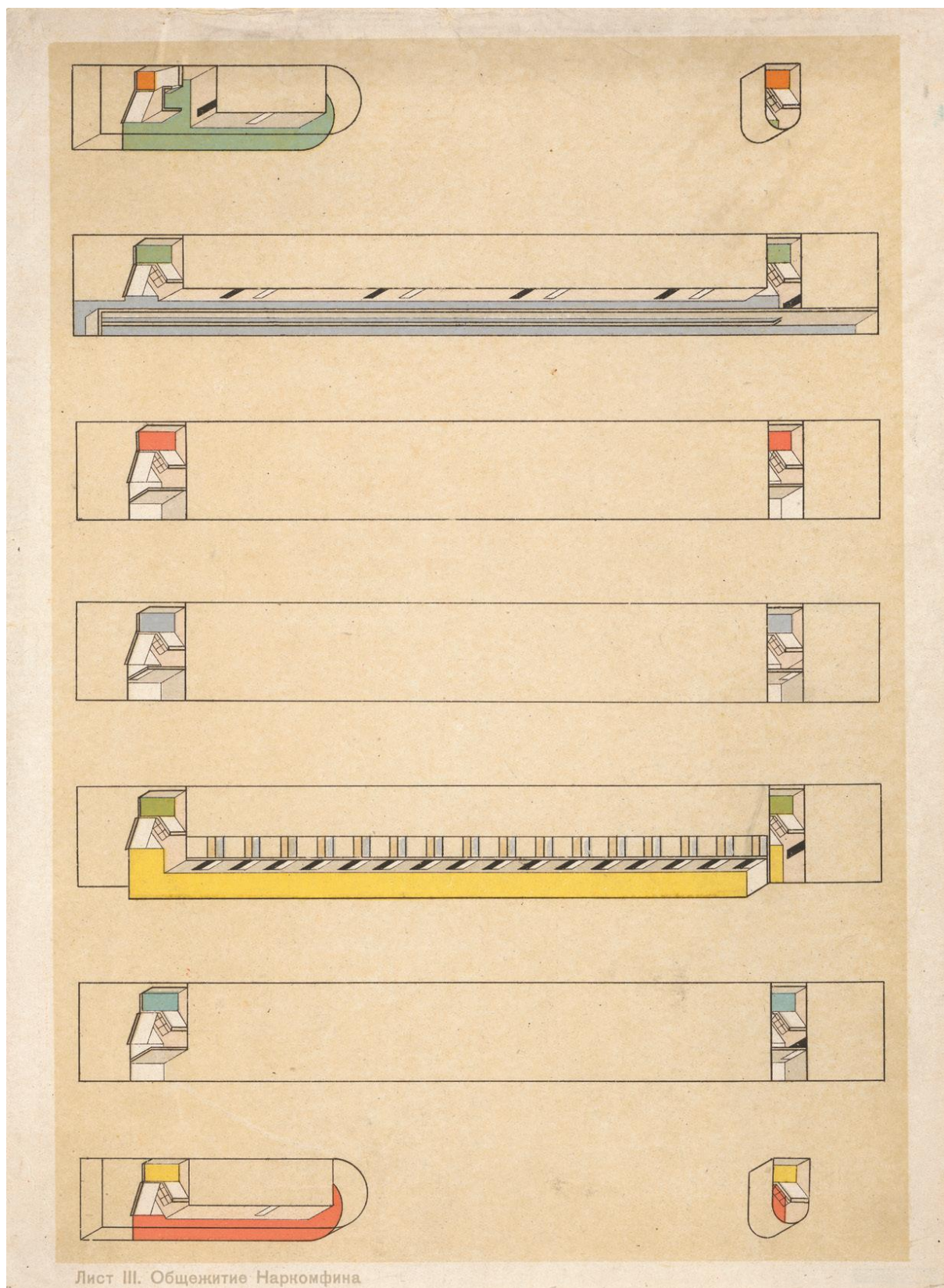


Fig. 58. Hinnerk SCHEPER, *Schéma de couleurs pour les corridors et escaliers du bâtiment du Narkomfin*, 1929. Impression couleur sur papier, 215 x 292 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.

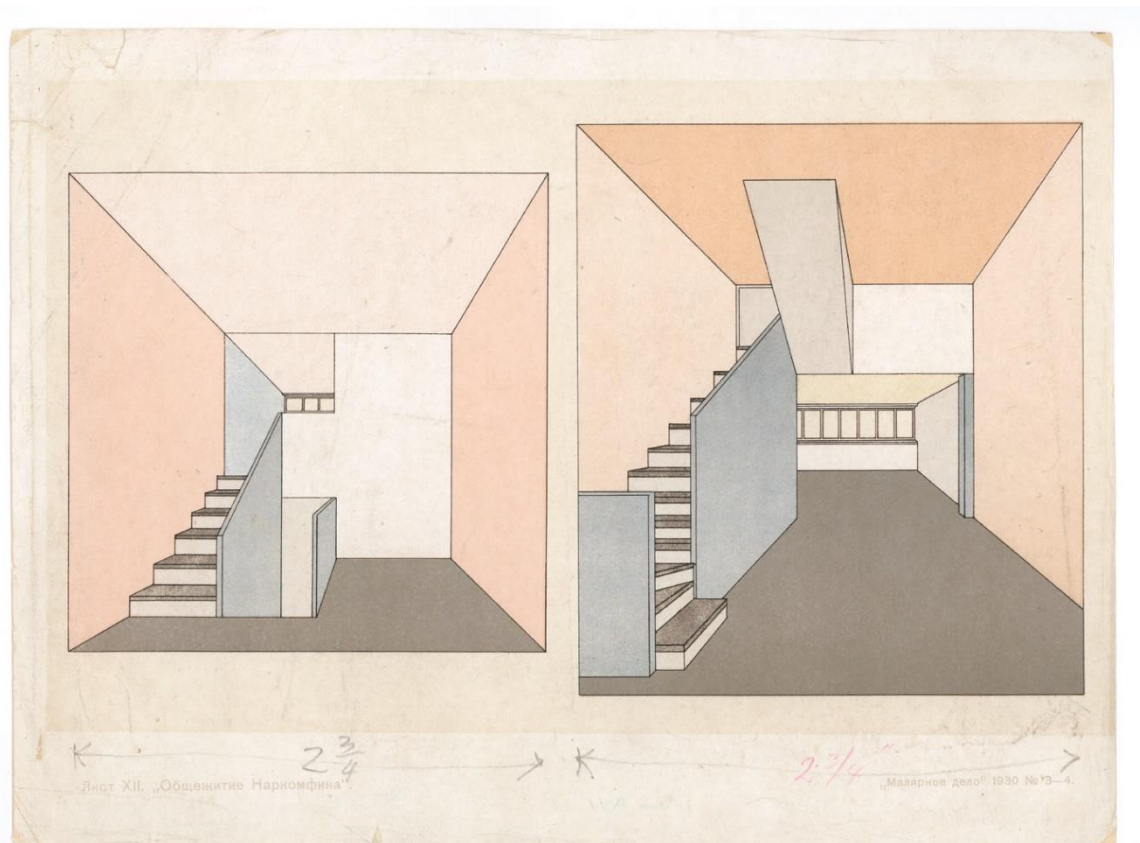


Fig. 59. Hinnerk SCHEPER, *Schéma de couleurs pour un appartement de type F du bâtiment du Narkomfin*, 1929. Impression couleur sur papier, 215 x 292 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.



Fig. 60. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus détruit » à la WASI*, 1930. Weimar, Bauhaus-Universität, Archiv der Modern.



Fig. 61. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Berlin, Bauhaus-Archiv.



Fig. 62. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.



Fig. 63. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.



Fig. 64. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.

БАУХАУЗ ДЕССАУ 1928—1930



Fig. 65. Auteur inconnu, Couverture du catalogue de l'exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 », 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Modern.

Table et source des illustrations

Fig. 1. Walter Gropius, *Diagramme du curriculum du Bauhaus*, juillet 1922. Impression sur papier, 200 x 295 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.....p.96

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 322.

Fig. 2. Anna Bokov, *Diagramme du programme d'enseignement des Vkhoutemas en 1923*, 2019.....p.96

BOKOV Anna, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », dans WEIZMAN Ines (ed.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig, Spector Books, 2019, p. 257.

Fig.3. Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, avril 1919. Impression sur papier, 302 x 186 mm. Cambridge, Busch-Reisinger Museum.....p.97

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 65.

Fig. 2. Lyonel Feininger, *Die Kathedrale des Socialismus. Illustration de page de titre du manifeste du Bauhaus*, avril 1919. Gravure sur bois, 316 x 197 mm. Berlin, Akademie der Künste, Kunstsammlung, n° inv. J 63.....p.98

Inga ROSSI-SCHRIMPF (dir.), *The New Berlin. 1912-1932*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 5 octobre 2018 – 27 janvier 2019, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Éditions Racine, 2018, p. 140.

Fig. 5. Auteur inconnu, *Maison Sommerfeld en construction*, décembre 1920. Photographie argentique sur gélatine, 124 x 167 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.....p.99

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 45.

Fig. 6. Walter Determann, *Plan pour la Bauhaus-Siedlung (Weimar)*, 1920. Peinture sur papier calque, 66 x 50 cm. Weimar, Klassik Stiftung, Graphische Sammlungen.....p.99

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 87.

Fig. 7. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and abstract art (couverture)*, 1935.....p.100

Alfred H. BARR Jr., *Cubism and abstract art*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 2 mars – 19 avril 1936, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

Fig. 8. Auteur inconnu, *vue de l'espace consacré au Bauhaus (Première exposition d'architecture contemporaine, Moscou)*, 1927.....p.101

IVANOVA-VEEN Larisa, « Байхауз-Дессау на Первой Выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.) » (Baukhauz-Dessau na Pervoï Bystavke SA vo VKhOUTEMACe (1927 g.)), dans LAVRENTIEV Alexander, ARONOV Vladimir et ESAULOV Georgi (eds.), *Байхауз и художественные школы эпохи авангарда. Bauhaus and the artschool of the avant-garde epoch*, actes de la Conférence scientifique Internationale, Moscou, 17-19 avril 2019, Moscou, Académie d'État Stroganov, 2019, p. 185.

Fig. 9. El Lissitzky, *Revue Veschch/Gegenstand/Objet, n°1-2 (couverture)*, 1922. Photogravure et typographie, 310 x 236 mm. Valence, Institut Valencià d'Art Modern...p.101

QUEROL Miriam (coord.), *El Lissitzky. L'expérience de la totalité*, catalogue d'exposition, MART (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Rovereto, 14 février – 8 juin 2014, Museo Picasso Málaga, Málaga, 23 juin – 24 septembre 2014, Fondation CAatalunya – La Pedrera, Barcelone, 20 octobre 2014 – 18 janvier 2015, traduit de l'espagnol par Sophie Courtois et Anne-Laure Guichard, Paris, Hazan, 2014, p. 110.

Fig. 10. Walter Gropius et László Moholy-Nagy (dir.), *bauhaus*, n°1, 1926. Papier, 420 x 295 mm. Art Institute of Chicago, n° inv. 2009.513.1.....p.102

ART INSTITUTE OF CHICAGO, « BAUHAUS. Zeitschrift für Gestaltung: Volume 1: No. 1 », dans Art Institute of Chicago, s.d., [<https://www.artic.edu/artworks/236116/bauhaus-zeitschrift-fur-gestaltung-volume-1-no-1>], (20/07/2021).

Fig. 11. *Photographies du Bauhaus (Dessau) dans SA, n°6, 1927*.....p. 103
 BOKOV Anna, « Vkhutemas and the Bauhaus : On Common Origins and "Creation with Fire" », dans WEIZMAN Ines (ed.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig, Spector Books, 2019, p. 262.

Fig. 12. Vassily Kandinsky, *Questionnaire distribué dans l'atelier de peinture murale, complété par un(e) étudiant(e) non identifié(e), 1922-1923*. Lithographie, crayon et pastel sur papier, 233 x 151 mm. Berlin, Bauhaus-Archiv.....p.104
 Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 27.

Fig. 13. Herbert Bayer, *Concept de fresques pour l'escalier du bâtiment du Bauhaus de Weimar à l'occasion de l'exposition de 1923, 1923*. Gouache, crayon et papier découpé sur papier, 581 x 264 mm. Collection Merrill C. Berman.....p. 105
 Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 152.

Fig. 14. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten I, 1922*. Lithographie, 355 x 278 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.6.....p. 106
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds I (Kleine Welten I) from Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 », dans *Museum of Modern Art*, 2021, [<https://www.moma.org/collection/works/68437>], (20/07/2021).

Fig. 15. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten II, 1922*. Lithographie, 355 x 280 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.5.....p.106
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds II (Kleine Welten II) from Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 », dans *Museum of Modern Art*, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/68436?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (20/07/2021).

Fig. 16. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten III*, 1922. Lithographie, 343 x 280 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 340.1940.....p.107
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds III (Kleine Welten III)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67234?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 17. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten IV*, 1922. Lithographie, 336 x 289 cm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 339.1940..... p. 107
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds IV (Kleine Welten IV)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67212?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 18. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten V*, 1922. Xylographie, 357 x 278 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.4.....p. 108
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds V (Kleine Welten V)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/68435?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 19. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VI*, 1922. Xylographie, 367 x 314 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 337.1940.....p. 108
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds VI (Kleine Welten VI)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67176?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 20. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VII*, 1922. Xylographie et lithographie, 337 x 282 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 338.1940.....p. 109
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds VII (Kleine Welten VII)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67193?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 21. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten VIII*, 1922. Xylographie, 356 x 305 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.3.....p. 109
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds VIII (Kleine Welten VIII)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/68434?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 22. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten IX*, 1922. Pointe sèche, 300 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 336.1940.....p. 110
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds IX (Kleine Welten IX)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67159?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 23. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten X*, 1922. Pointe sèche, 300 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.1.....p. 110
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds X (Kleine Welten X)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/68431?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 24. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten XI*, 1922. Pointe sèche, 303 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 335.1940.....p. 111
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds XI (Kleine Welten XI)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021, [https://www.moma.org/collection/works/67141?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 25. Vassily Kandinsky, *Kleine Welten XII*, 1922. Pointe sèche, 299 x 268 mm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 399.1941.2.....p. 111
 MUSEUM OF MODERN ART, « Vasily Kandinsky. *Small Worlds XII (Kleine Welten XII)* from *Small Worlds (Kleine Welten)*. 1922 » dans Museum of Modern Art, 2021,

[https://www.moma.org/collection/works/68433?association=portfolios&page=1&parent_id=143911&sov_referrer=association], (21/07/2021).

Fig. 26. Ivan Joltovski, *Plan Mossovet pour le redéveloppement de Moscou*, 1918.....p. 112
KOEHLER Karen, « Kandinsky's « Kleine Welten » and Utopian City Plans », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n°4, décembre 1998, p. 436.

Fig. 27. Boris Sakouline, *Plan pour le redéveloppement de Moscou*, 1918.....p. 112
KOEHLER Karen, « Kandinsky's « Kleine Welten » and Utopian City Plans », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n°4, décembre 1998, p. 436.

Fig. 28. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur A, 1922. Gouache et craie blanche sur papier noir, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....p. 113
Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 123.

Fig. 29. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur B, 1922. Gouache et craie blanche sur papier noir, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....p. 113
Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 124.

Fig. 30. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur C, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....p. 114
Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 124.

Fig. 31. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, mur D, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....p. 114

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 125.

Fig. 32. Vassily Kandinsky, *Projet de fresque pour la Juryfreie Kunstschau (Berlin)*, coins, 1922. Gouache et craie blanche sur papier brun, 347 x 600 mm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....p. 115

Barry BERGDOLL et Leah DICKERMAN (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 125.

Fig. 33. El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923 (reconstitution de 1971). Bois peint, 320 x 364 x 364 cm. Eindhoven, Van Abbe Museum, n° inv. 634.....p. 115

VAN ABBE MUSEUM, « Prounenraum », dans *Van Abbe Museum*, s.d., [<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC969>], (21/07/2021).

Fig. 34. Kazimir Malévitch, *Blanc sur blanc*, 1918. Huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 817.1935.....p. 116
MUSEUM OF MODERN ART, « Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*. 1918 » dans Museum of Modern Art, 2021, [<https://www.moma.org/collection/works/80385>], (27/07/2021).

Fig. 35. László Moholy-Nagy, *Konstruktion in Emaille 2 (Em 2)*, 1923. Porcelaine émaillée plaquée sur acier, 47.5 x 30.1 cm. New York, Museum of Modern Art, n° inv. 91.1971...p.117
MUSEUM OF MODERN ART, « László Moholy-Nagy. *EM 2 (Telephone Picture)*. 1923 » dans Museum of Modern Art, 2021, [<https://www.moma.org/collection/works/78747>], (27/07/2021).

Fig. 36. Kazimir Malévitch, *Croix suprématisme*, 1920-1927. Huile sur toile, 64 x 80 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum, n° inv. A 7661.....p. 117

NAKOV Andréï, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volumes 2, Paris, Thalia, 2007, p. 399.

Fig. 37. Auteur inconnu, *Tadeusz Peiper et Malévitch au Bauhaus de Dessau, 1927*.....p. 118

MARCADÉ Jean-Claude, *Malévitch*, Paris, Hazan, 2016, p. 247.

Fig. 38. Kazimir Malévitch, *Die gegenstandslose Welt (couverture)*, 1927.....p. 118

NAKOV Andréï, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volumes 3, Paris, Thalia, 2007, p. 218.

Fig. 39. Kazimir Malévitch, *Premier tissu d'ornement suprématisiste*, 1919-1920. Gouache et encre de chine sur toile, 20 x 9,6 cm. Saint-Pétersbourg, Musée national russe.....p. 119

MARCADÉ Jean-Claude, *Malévitch*, Paris, Hazan, 2016, p. 229.

Fig. 40. Kazimir Malévitch, *Théière avec couvercle*, 1923. Porcelaine, 16 x 22,2 x 8,8 cm. Londres, Collection de Vladimir Tsarenkov.....p. 120

LAMPE Angela (dir.), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 28 mars – 16 juillet 2018, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018, p. 221.

Fig. 41. Kazimir Malévitch, *Assiette « Composition dynamique »*, 1923. Porcelaine polychrome et peinture émaillée, diamètre de 237 mm. Londres, collection de Vladimir Tsarenkov.....p. 120

LAMPE Angela (dir.), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 28 mars – 16 juillet 2018, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018, p. 221.

Fig. 42. Kazimir Malévitch, *Les Planites futures (maisons) pour les Terriens (le peuple)*, 1923-1924. Mine graphite sur papier, 39 x 29,5 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum, n° inv. A 7684.....p. 121

LAMPE Angela (dir.), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 28 mars – 16 juillet 2018, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018, p. 43.

Fig. 43. Kazimir Malévitch, *Architectone de type « Gota » 2-a*, 1926. Plâtre, 57 x 26 x 36 cm. Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1978-879 (photographie T. S. Levinson).....p. 122
NAKOV Andréi, *Kazimir Malewicz. Le peintre absolu*, volumes 3, Paris, Thalia, 2007, p. 95.

Fig. 44. Kazimir Malévitch, *Vue aérienne*, vers 1928. Crayon sur papier, 16,9 x 19,7 cm. Collection particulière.....p. 123
MARCADÉ Jean-Claude, *Malévitch*, Paris, Hazan, 2016, p. 240.

Fig. 45. Tadeusz Piper, *Malévitch visitant le Bauhaus de Dessau le 7 avril 1927*, 1927.....p. 123
MALÉVITCH Kazimir, « Дискуссионный отдел. Diskussionsblatt », dans *CA (SA)*, n°5, 1928, p. 156.

Fig. 46. Ludwig Mies van der Rohe, *Pavillon allemand de Barcelone*, 1929 (reconstruction de 1986).....p. 124
Photographie par Paul J. White, 2010. [<https://www.flickr.com/photos/pauljw/5255085015>].

Fig. 47. Auteur inconnu, *Kugelleuchte (luminaire sphérique)*. Verre opalin et verre mat, dimensions inconnues.....p. 124
GABO Naum, « gestaltung ? », dans *bauhaus*, n°4, 1928, p. 3.

Fig. 48. Auteur inconnu, *lustre*, 17^e siècle. Matériaux et dimensions inconnus.....p. 125
GABO Naum, « gestaltung ? », dans *bauhaus*, n°4, 1928, p. 2.

Fig. 49. Paul Bischoff, *lustre à suspension*, s. d. Matériaux et dimensions inconnus.....p. 125
GABO Naum, « gestaltung ? », dans *bauhaus*, n°4, 1928, p. 3.

Fig. 50. El Lissitzky et Jean arp, *Die Kunstismen (couverture)*, 1925.....p. 126
QUEROL Miriam (coord.), *El Lissitzky. L'expérience de la totalité*, catalogue d'exposition, Rovereto / Málaga / Barcelone, MART / Museo Picasso Málaga / Fondation Catalunya – La Pedrera, 14 février 2014 – 18 janvier 2015, Paris, Hazan, 2014, p. 121.

Fig. 51. László Moholy-Nagy (conception graphique) et Piet MONDRIAN, *Neue Gestaltung (couverture)*, 1925. 23 x 18 cm.....p. 126

PFEIFFER Ingrid et HOLLEIN Max (dir.), *László Moholy-Nagy. Retrospective*, catalogue d'exposition, Frankfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 8 octobre 2009 – 7 février 2010, Munich / Berlin / London / New York, Prestel, 2009, p. 121.

Fig. 52. Lioubov Popova, *Design de textile*, 1923-1924. Matériaux et dimensions

inconnus.....p. 127

ADASKINA Natalia, « Constructivist Fabrics and Dress Design », dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, 1987 (Russian/Soviet Theme Issue, Summer, 1987), p. 152.

Fig. 53. Varvara Stepanova, *Design de textile*, 1924. Matériaux et dimensions

inconnus.....p. 127

ADASKINA Natalia, « Constructivist Fabrics and Dress Design », dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5, 1987 (Russian/Soviet Theme Issue, Summer, 1987), p. 152.

Fig. 54. Lena Bergner, *Échantillon du textile « Metro »*, 1932. Cotton et lin, 410 x 594 mm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, n° inv. 1985.198.42.....p. 128

MONTERRAT FARÍAS BARBA Maria, SANTIAGO MONDRAGÓN Marco, ZAVALA RIVERA Viridiana, « Lena Bergner – From the Bauhaus to Mexico », dans *bauhaus imaginista*, 2018, [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2485/lena-bergner>], (12/06/2023), s.p.

Fig. 55. Hinnerk Scheper, *Orientierungsplan des Bauhauses in Dessau*, 1926. Matériaux et dimensions inconnus.....p. 129

« Orientation plan for the Bauhaus Building, Dessau. Hinnerk Scheper, 1926 », dans *Bauhaus Kooperation*, 2023, [<https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/mural-painting/orientation-plan-for-the-bauhaus-building-dessau/>], (20/06/2023).

Fig. 56. Moisei Ginzbourg et Ignaty Milinis, *Immeuble du Narkomfin (Commissariat du peuple aux finances, 1928 – 1929*. Tirages photographiques, 13 x 18 cm. Moscou, Musée national de recherche scientifique d'architecture Chhtchoussev.....p. 130

LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas (dir.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 20 mars – 1^{er} juillet 2019, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019, p. 97.

Fig. 57. Moisei Ginzbourg et Ignaty Milinis, *Immeuble du Narkomfin (Commissariat du peuple aux finances, 1928 – 1929*. Tirages photographiques, 13 x 18 cm. Moscou, Musée national de recherche scientifique d'architecture Chhtchoussev.....p. 130

LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas (dir.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 20 mars – 1^{er} juillet 2019, Paris, Réunion des musées nationaux, 2019, p. 97.

Fig. 58. Hinnerk Scheper, *Schéma de couleurs pour les corridors et escaliers du bâtiment du Narkomfin, 1929*. Impression couleur sur papier, 215 x 292 mm.

Berlin, Bauhaus-Archiv.....p. 131

SCHUPER Hinnerk, SCHUPER-BERKENKAMP Lou, RIDLER Morgan, KURCHANOVA Natasha, « Architecture and Color », dans *West 86th*, vol. 25, n°1, printemps – été 2018, p. 95.

Fig. 59. Hinnerk Scheper, *Schéma de couleurs pour un appartement de type F du bâtiment du Narkomfin, 1929*. Impression couleur sur papier, 215 x 292 mm.

Berlin, Bauhaus-Archiv.....p. 132

SCHUPER Hinnerk, SCHUPER-BERKENKAMP Lou, RIDLER Morgan, KURCHANOVA Natasha, « Architecture and Color », dans *West 86th*, vol. 25, n°1, printemps – été 2018, p. 90.

Fig. 60. Auteur inconnu, *Exposition « Das zerstörte Bauhaus » à la WASI, 1930*. Weimar, Bauhaus-Universität, Archiv der Modern.....p. 132

GUTTENBERGER Anja et VOLPERT Astrid, « Praised, Sentenced, Forgotten, Rediscovered - 62 Members of the Bauhaus in the Land of the Soviets », dans *Bauhaus Imaginista*, 2018, [<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2789/praised-sentenced-forgotten-rediscovered>], (11/05/2023).

Fig. 61. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Berlin, Bauhaus-Archiv.....p. 133

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

Fig. 62. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.....p. 133

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

Fig. 63. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.....p. 134

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

Fig. 64. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.....p. 134

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

Fig. 65. Auteur inconnu, *Exposition « Le Bauhaus de Dessau : la période du directorat de Hannes Meyer, 1928 – 1930 »*, 1931. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.....

EFRUSSI Tatiana, « After the Ball – Hannes Meyer Presenting the Bauhaus in Moscow », dans *bauhaus imaginista*, 2018 [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2083/after-the-ball>], (18/05/2023).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial