

# **MOHOLY-NAGY ET LE BAUHAUS**

(Jean-Christophe Tardivon)



## INTRODUCTION

Laszlo Moholy-Nagy est un des photographes les plus connus du début de ce siècle, principalement grâce à sa pratique des photogrammes. Pourtant, il ne s'est jamais déclaré être photographe mais peintre ; il se trouve que ses activités photographiques viennent en appui d'une démarche artistique et esthétique globale... Théoricien et praticien, c'est en tant que professeur à la fameuse école du Bauhaus, en Allemagne, qu'il va surtout transmettre ses réflexions et expérimenter la photographie d'une manière particulièrement nouvelle.

Le propos ici n'est pas d'exposer ou d'analyser l'œuvre de Moholy-Nagy mais d'éclairer ses relations avec le Bauhaus et son directeur le plus important, Walter Gropius. On peut aussi se demander en quoi cette école et lui, en tant qu'enseignant plus qu'en tant que praticien de la photographie, vont marquer leur temps. De plus, il est très intéressant, à posteriori, de porter son regard sur une école si particulière qu'elle en est dramatiquement unique.

## LE BAUHAUS DE WEIMAR

Laszlo Moholy-Nagy est né le 20 juillet 1895 dans le sud de la Hongrie ; son père, d'origine bourgeoise, délaisse sa famille pour émigrer aux États-Unis en 1897. Moholy-Nagy commence à peindre en 1917, durant un long séjour à l'hôpital d'Odessa après une blessure au combat lors de la Première Guerre Mondiale. Sa peinture est à rapprocher d'un expressionnisme directement sous l'influence du mouvement politique de l'« activisme hongrois » (représenté alors par les revues *A Tett* [Action] en 1915 puis *MA* [Aujourd'hui] en 1916, fondées par Lajos Kassak), mouvement qui va grandement marquer Moholy-Nagy. L'activisme hongrois est lié à l'idée révolutionnaire, ce courant est international et dynamique (en cela on peut rapprocher Kassak de Trotsky), il veut être au service de la société, il vise à l'accomplissement et à la libération totale de l'homme ; d'ailleurs, selon Kassak, « l'art le plus moderne est un véritable mode de vie »<sup>1</sup>. En fait, ces idées sont fortement sous l'influence du mouvement socialiste.

La révolution hongroise, menée par Béla Kun, se déroule sans violence excessive à l'automne 1918 et au printemps 1919. Moholy-Nagy vend quelques dessins à la nouvelle République des Conseils, mais la chute de cette république l'amène à émigrer d'abord à Vienne puis à Berlin en 1920. Là, il prend part à de nombreuses discussions et entre en contact avec les dadaïstes et les constructivistes. En 1922, Walter Gropius est marqué par les œuvres que Moholy-Nagy présente lors d'une exposition de la galerie *Der Sturm* à Berlin (des tableaux et deux sculptures de métal), il en fait le directeur de l'atelier métal du Bauhaus.

Walter Gropius est déjà à cette époque un architecte connu, il a débuté (avec Mies Van der Rohe) au sein du *Novembergruppe* et de l'*Arbeitstrat für Kunst* [Conseil de travail pour l'art], groupes marqués par des idées anarchistes ; il expose ses conceptions dans de nombreuses conférences. Avant la guerre, il a participé en 1911 à une expérience intéressante : le *Deutscher Werkbund* ([Union Allemande pour l'Oeuvre]

---

<sup>1</sup> cité par K. Passuth in *Moholy-Nagy*, p.15

animé depuis 1907 par Muthesius), qui souhaitait établir une coopération étroite entre les artistes et les artisans ainsi qu'une articulation solide entre la technique, l'industrie et l'art (ce qui ne s'est guère réalisé alors). Il s'agissait d'assurer une meilleure qualité artistique à la production industrielle. Très tôt, Gropius critique les académies qu'il juge rétrogrades et se préoccupe de l'amélioration des modèles destinés à la production de masse.

Alors que l'Allemagne sort difficilement de la Première Guerre Mondiale, une république s'instaure après la chute de l'empire de Guillaume II. C'est une époque perturbée ; le contexte économique, social et politique du pays évolue d'une manière importante par rapport à l'avant-guerre. Malgré le poids politique des communistes, le capitalisme continue, en pratique, de se développer dans presque tout le pays. On peut cependant souligner le cas particulier du grand-duché de Saxe-Weimar où le fonctionnement de l'économie reste pré-capitaliste puisque principalement fondée sur l'agriculture et les entreprises artisanales. En 1919, après de nombreuses tractations, le grand-duc appelle Gropius pour remplacer le belge Van de Velde à la direction de l'école des arts et métiers, on lui confie aussi la direction de l'école supérieure d'art plastique. Cet ensemble devient l'école du Bauhaus. Ce mot vient de *Hausbau* qui signifie construction de maison, il est aussi à rapprocher d'un mot du moyen haut allemand *Bauhütte* qui évoque les loges des bâtisseurs de cathédrales au Moyen-Age. Le Bauhaus peut donc signifier la Maison des Constructeurs...

Le Bauhaus n'aurait sans doute pas pu naître ailleurs qu'en Allemagne qui, après la guerre, doit affronter ses propres doutes, parfois de manière violente puisque dans la rue les « rouges » (communistes) affrontent les « bruns » (nazis). Alors que l'Allemagne s'invente un nouvel avatar, les années vingt sont une époque de remise en question des valeurs traditionnelles (l'académisme, le génie romantique par exemple), au moment même où le capitalisme, qui est devenu l'idéologie dominante, évolue pour s'adapter et se moderniser. La bourgeoisie, en tant que classe sociale dirigeante, est fortement critiquée par le peuple, les intellectuels ou les artistes. Alors que les thèses de Freud commencent à être bien connues en Allemagne, on découvre le rôle et l'importance de l'inconscient, de nombreux débats vont avoir pour thème sa valorisation. Il est aussi symptomatique que cette institution, placée sous la direction d'un Gropius révolutionnaire, voit le jour au sein d'une région qui n'est pas encore sous le joug capitaliste. On retrouve là l'influence des conditions économiques et politiques qui permettent ou non à certains hommes de mener à bien leurs expériences sociales.

Les idées révolutionnaires sont relancées à la suite de la victoire des bolcheviques en Russie. En particulier, le mouvement de l'Agit Prop (mené par Grosz, Piscator, Brecht) se développe dans la République de Weimar. « L'artiste contemporain s'il ne veut pas être un rouage qui tourne à vide, un personnage désuet qui chemine à l'aveuglette, n'a le choix qu'entre la technique et la propagande, la lutte de classes. Dans chacun des cas, il doit renoncer à l'art pur, soit en rejoignant les files d'architectes, d'ingénieurs ou de dessinateurs de panneaux publicitaires dans l'armée - organisée hélas ! de manière tout à fait féodale - qui développe la puissance industrielle et qui exploite le monde, soit en dévoilant la face de notre temps, en le représentant et en le critiquant, en tant que propagandiste et défenseur de l'idéal révolutionnaire et de ses porte-parole et en s'engageant dans l'armée des opprimés qui luttent pour une participation équitable des richesses du monde »<sup>2</sup>.

Selon Gropius, cette école doit permettre à l'art et la vie d'aller de pair, cela en alliant les arts modernes et les arts appliqués ; de plus, il souhaite que cette institution amène la libération de l'homme dans un environnement qu'il pourrait aménager en

---

<sup>2</sup> cité par J. Rodrigues in *Le Bauhaus*, p.10 reprenant un article de Grosz et Herzfelde de 1925, « Die Kunst ist in Gefahr » in *VH 101*, n°7/8, 1972.

toute conscience<sup>3</sup>. Différents courants artistiques touchent le Bauhaus : le futurisme (exaltation de l'audace, critique du passéisme et de l'académisme, référence à la vie moderne puis, plus tard, à la guerre), le *stijl* (art objectif, tendant vers l'abstraction géométrique), le constructivisme (création d'un art fonctionnel ayant une utilité sociale), l'expressionnisme (exaltation de l'art nouveau, du rationalisme, du nationalisme, de la spontanéité)...

La genèse du Bauhaus est donc particulièrement complexe. Plusieurs tendances s'affrontent : certaines sont passéistes et métaphysiques, d'autres s'opposent à une nouvelle structure rigide, des contestataires luttent ouvertement contre le capitalisme, certains prônent une intégration fonctionnaliste dans la perspective du capitalisme monopoliste. Comme l'indique le slogan de Gropius, les premiers acteurs du Bauhaus (tels Itten, Feininger, Much, Klee, Kandisky comme enseignants) visent à « construire la cathédrale de l'avenir », on croit en l'expressionnisme, le climat est extrêmement spirituel (on parle de « messianisme utopisant »). Cependant, les préoccupations socialistes du Bauhaus prendront par la suite le dessus (élimination de l'élitisme académique, effort pour faire de l'art un élément du quotidien accessible aux masses). Le Bauhaus est de façon permanente un lieu de conflits ou de polémiques internes (lutttes théoriques entre les enseignants) ou externes (lutte avec les autorités politiques).

## **GROPIUS ET MOHOLY-NAGY : UNE NOUVELLE UNITE**

Le début des années 1920 est le moment où de nombreux débats concernant le constructivisme ont lieu ; effectivement, à la suite de la révolution soviétique, des artistes réfléchissent à de nouvelles orientations esthétiques plus en rapport avec la pensée socialiste. Le constructivisme, qui puise son idée de départ dans la notion de construction importée du cubisme parisien, va évoluer vers une idée directrice propre, sans être dogmatique, celle de la fonction (l'œuvre d'art doit être fonctionnelle, c'est à dire avoir une utilité). Les constructivistes critiquent la faculté de juger ; selon eux, le spectateur doit avoir un plaisir esthétique pur qui ne doit renvoyer à aucun intérêt. Ils mettent donc l'accent sur des formes d'art qui revendiquent leur utilité et qui peuvent toucher les masses : le design, la typographie, le photomontage ; et finalement, ils vont bannir la peinture ( « l'art est mort ») pour se diriger vers une phase productive en accord avec le matérialisme marxiste. Les artistes soviétiques sont en contact avec l'étranger en vue de promouvoir leur mouvement pour lui donner une ampleur internationale.

Ainsi l'orientation du Bauhaus change radicalement à partir de 1923, pour aller vers le constructivisme (non sans résistances intérieures). Lors de l'exposition collective de l'été de cette année là, Gropius annonce clairement qu'il s'agit de réfléchir à la coupure provoquée par la révolution industrielle et d'articuler l'art autour de l'industrie, le slogan devient « art et technique : une nouvelle unité ». En effet, Gropius refuse la nostalgie de l'art avant la machine, il critique la valorisation auratique de la main (au sens où Walter Benjamin a développé une critique de la valorisation irrationnelle de l'unicité et de la virtuosité) ainsi que les mythologies romantiques de l'art, l'expressionnisme par exemple, d'où des conflits ouverts avec Itten qui est démissionné (celui-ci fondera sa propre école un peu plus tard). Des arts provenant de l'industrie sont donc inscrits au programme du Bauhaus : la photographie et le cinéma ; on incite les étudiants à les expérimenter sans pour autant que des cours spécifiques soient mis

<sup>3</sup> selon J. Fiedler in *Photographie - Bauhaus 1919-1933*, p.10

en place. De plus, en liaison avec des entreprises, le Bauhaus commence à produire en série des objets réalisés par les étudiants. Jusqu'alors les commandes étaient rares, la première d'ampleur étant celle de la maison en bois d'Adolf Sommerfeld en 1921.

Moholy-Nagy devient un des *Bauhäusler*<sup>4</sup> en avril 1923, il a 27 ans, c'est le plus jeune professeur. Il remplace donc Johannes Itten. De cette manière, Gropius marque clairement l'implantation du constructivisme au sein de l'école, ce qui fait que certains verront ainsi le Bauhaus comme un « relais de Moscou » tant Moholy-Nagy se situe sur la gauche de l'avant-garde. Selon lui, « Le constructivisme n'est ni prolétarien, ni capitalisme. Il est à l'origine de tout... Le constructivisme est le socialisme de l'art de voir... Voici ce qu'est notre siècle : TECHNOLOGIE, MACHINE, SOCIALISME »<sup>5</sup>.

Dès ses débuts, il déploie une formidable énergie et grâce à ses dons de pédagogue, il participe au développement du Bauhaus, malgré les nombreuses réticences. Il enseigne dans un cours préliminaire et dirige l'atelier du métal. Rapidement, les théories de Moholy-Nagy s'opposent à celles qu'Itten a développées, en particulier au niveau des partis pris plastiques, du monde industriel et des méthodes pédagogiques.

Moholy-Nagy rejette l'expressionnisme que défend Itten, car c'est un relent de la peinture du passé, un art de l'individu alors qu'il faut passer à un art du collectif. Il veut rompre avec la position individualiste d'Itten, il propose d'inventer une nouvelle attitude plastique et morale, une position « exacte collective », en contrario d'une position « spirituelle singulière » d'Itten. On retrouve ainsi l'héritage du hongrois Kassak qui a développé une théorie morale et politique allant vers un idéal d'« individu collectif », la masse ne dissolvant pas la singularité de chacun. De plus, Itten auratise le travail de la main et fonde sa pédagogie sur l'analyse des œuvres de grands peintres tandis que, selon Moholy-Nagy, une des finalités de l'art est son passage au monde industriel. Pourtant, un point d'accord avec Itten existe, c'est le postulat selon lequel être homme, c'est être capable de créer ; l'essence de tout homme, quelles que soient son histoire, sa culture, sa classe sociale, peut être déterminée et se traduit par une créativité.

Dans les *Vorkurs*<sup>6</sup> de Moholy-Nagy, Josef Albers, Klee, Kandisky, les élèves reçoivent peu de cours techniques mais cependant acquièrent des compétences polyvalentes. En particulier, dans le cours préliminaire de Moholy-Nagy, les élèves étudient les rapports d'équilibre, les mouvements de corps suspendus par un point, la stabilité et la mobilité de constructions. Comme le cursus vise à allier les études théoriques aux travaux pratiques, Moholy-Nagy fait connaître la problématique du constructivisme à ses élèves, avec les nuances qu'il apporte et sa propre vision... Il les incite à produire des objets dépourvus de fonction (en bois, aluminium, verre, fer, Plexiglas, etc...), à exprimer leurs idées. Pourtant, il ne se montre pas dogmatique, il veille à ce que ses élèves laissent aller leur fantaisie en transmettant cependant la somme des influences qu'il a reçues. Les étudiants interviennent au niveau des projets de prototypes, lui-même contribue au design. Il souhaite que ceux-ci finalisent leurs expériences dans l'industrie. La plupart des objets sont des luminaires à poser ou à fixer. Du fait de son énergie, l'atelier métal devient le plus vivant et le plus efficace de l'école. On peut noter qu'à cette époque, paradoxalement, Moholy-Nagy utilise peu le métal lui-même et ne s'occupe pas de produire des objets fonctionnels en métal.

<sup>4</sup> c'est ainsi que l'on appelle ceux, professeurs ou élèves, qui sont passés par l'école.

<sup>5</sup> cité par J. Rodrigues in *Le Bauhaus*, p.24, reprenant W. Schaidig, *le Bauhaus de Weimar*, p.37.

<sup>6</sup> les premiers cours que reçoivent les nouveaux élèves, sont consacrés aux arts visuels.

## LE GRAND BAUHAUS

Cependant, « à Weimar, les conditions matérielles [sont] très difficiles, pas de chauffage et manque d'outils de travail pour les étudiants »<sup>7</sup>. Gropius leur fournit même pour vêtements des uniformes de l'armée russe, trouvés dans un surplus (le clin d'œil du révolutionnaire est cocasse) ; ils vivent chez l'habitant ou bien dans des auberges de jeunesse. A cause de ces circonstances économiques (une terrible crise secoue l'Allemagne en 1923), le champ d'action du Bauhaus est relativement limité, et, dans cette période trouble, on note un durcissement des positions politiques contre l'école. En particulier, à Weimar, l'expérience est remise en cause après l'élection au parlement de Thuringe d'une majorité conservatrice. La municipalité éclairée de Dessau semble proposer un meilleur environnement. Cette ville en plein essor industriel est, en fait, un centre minier où il existe une atmosphère intellectuelle stimulante.

La construction des nouveaux bâtiments commence en avril 1925. Ils sont conçus selon une logique fonctionnelle par Gropius, aidé par les étudiants puisque tous les ateliers participent à cette réalisation. Le budget ne permet pas de faire fonctionner les ateliers verre et céramique mais les autres (menuiserie, métal, tissage, peinture murale, imprimerie et publicité, sculpture sur pierre, décoration théâtrale) sont mis en place. Selon Moholy-Nagy « la structure de l'enseignement du Bauhaus est prévue de façon à ce que tous les étudiants normalement doués - et pas seulement les étudiants ayant des dons artistiques - puissent trouver des solutions intéressantes grâce à l'utilisation appropriées de leurs connaissances des matériaux et des fonctions »<sup>8</sup>.

La vie au sein de ce nouveau Bauhaus à Dessau est plus agréable qu'à Weimar, l'aspect festif est semble-t-il constant, au point que les fêtes s'inscrivent naturellement dans l'emploi du temps. Il peut y avoir jusqu'à un bal avec orchestre par semaine, une grande fête costumée par mois ; l'anniversaire du directeur donne même l'occasion de sortir les lampions et Noël se fête à l'école. Ces fêtes sont aussi l'occasion pour les élèves de montrer leurs travaux, on peut les voir comme les prémices de ce que seront les *happenings* plus tard. Cet esprit festif se formalise aussi au sein de la section théâtre d'Oskar Schlemmer qui devient un véritable atelier connaissant un grand dynamisme et où la communauté prend plaisir à travailler et à s'exprimer... Au cours des années, Moholy-Nagy, omniprésent dans l'école, va fortement influencer Oskar Schlemmer qui va alors diriger ses cours de théâtre pour viser un art du mouvement total.

En ce qui concerne Moholy-Nagy, il faut bien garder en mémoire que, si on le connaît principalement comme photographe, il n'enseigne pas la photographie en tant que telle au Bauhaus. Pourtant, la photographie va le passionner. Moholy-Nagy la découvre en 1922, grâce à son épouse Lucia Moholy, alors que presque tous les courants d'avant-garde la choisissent comme moyen d'expression. Au Bauhaus, il peut l'expérimenter pleinement et librement en cherchant à créer et non pas à reproduire. Pour lui, « la photographie est une pure mise en forme de la lumière »<sup>9</sup>. Les

<sup>7</sup> op. cit. p.26, reprenant Itten, *le Dessin et la Forme*, Dessain et Tolra

<sup>8</sup> cité par K. Passuth in *Moholy-Nagy*, p.299, reprenant *Qualität*, n°5/6, Dessau 1925

<sup>9</sup> op. cit. p.302, reprenant *Bauhaus N°1*, Dessau, 1928, p.2

expériences qu'il mène lui permettent de réfléchir à une théorie de la photographie tout en développant sa pratique. Son travail peut être divisé en trois catégories : les photogrammes, les photographies créatives et les photomontages (aussi appelés photosculptures).

De ses recherches, il tire un livre, publié en 1925 : *Malerei, Fotografie, Film* (« Peinture, Photographie, Film » cette trilogie n'est ni hiérarchique ni historique). Les thèmes centraux sont une esthétique de la lumière ainsi que les liens et les contradictions qui existent entre les genres traditionnels et les nouveaux media qui se développent (peinture/lumière, tableau de chevalet/photographie, etc...). Il pense à une synthèse des arts fondée sur l'articulation des pratiques, sans cependant les métisser. Dans sa façon de cloisonner les media (sans pour autant renier leur coexistence) et de questionner leur essence, on peut dire qu'il est moderniste (au sens de Clement Greenberg). Son travail de cette période représente la première tentative par un artiste moderne de développer une théorie cohérente de la photographie et de proposer plusieurs applications pour la photographie, les films et l'équipement d'éclairage. En cela, son rôle de précurseur est prépondérant...

Moholy-Nagy noue d'importants contacts avec l'extérieur. Depuis Weimar, il participe à de nombreuses discussions théoriques, en particulier avec les soviétiques ; il s'oppose alors à Malévitch et s'accorde avec Rodtchenko et El Lissitzky, affirmant que la photographie peut exprimer plus que la peinture si elle découvre ses propres lois. Bien sûr, sous l'influence constructiviste, il rejette le passé de la peinture ainsi que le pictorialisme. Maintenant « la peinture est chargée de véhiculer la couleur et la photographie a le devoir de représenter »<sup>10</sup>. Selon Moholy-Nagy, la photographie amène à structurer la lumière par des éléments abstraits (lumière, ombre, perspective, composition) qui composent l'image...

Moholy-Nagy développe aussi une théorie de l'artiste, qui doit exercer et orienter le regard du spectateur plutôt que de représenter nécessairement la réalité. On retrouve là son caractère moderniste : la reproduction doit être dépassée par la production, il ne s'agit pas pour les artistes contemporains de répéter le passé. Le regard sur une production artistique, d'une beauté nouvelle qui ne vise pas la satisfaction individuelle, doit devenir un regard différent sur le monde qui entoure le spectateur afin que ce dernier formule de nouvelles exigences esthétiques.

Il prône une création artistique fondée sur une maîtrise intellectuelle des appareils, on sent ainsi son intérêt pour les machines au service de l'artiste. C'est bien ainsi qu'il pense l'appareil photographique, comme un outil que l'artiste peut utiliser d'une manière productive nouvelle et non pas comme une finalité techniciste en soi. A ce sujet, il semble que l'idée de séparation totale entre l'exécution matérielle et le processus mental de conception l'enthousiasme (il va jusqu'à commander par téléphone des tableaux de porcelaine émaillée, en guidant ainsi leur exécution). Moholy-Nagy s'insurge contre « la suprématie et la valeur marchande de l'œuvre d'art façonnée à la main »<sup>11</sup>, ses idées de reproduction en série seront reprises quelques temps plus tard par Walter Benjamin qui développera les critiques de l'unicité, de l'aura... Mais, paradoxalement, Moholy-Nagy ne réalise des images qu'en un seul exemplaire.

Moholy-Nagy croit que l'homme est essentiellement doué et que « celui qui lutte pour la réalisation de ce qui précède doit se souvenir qu'en fin de compte la lutte des classes ne se déroule pas en vue d'acquérir le capital et les moyens de production, mais pour assurer le droit à chacun à avoir une occupation qui le remplit de joie, un travail satisfaisant, un mode de vie sain, une dépense d'énergie libératrice »<sup>12</sup>. Pourtant, en se

<sup>10</sup> op. cit., p.49, reprenant *Malerei, Foto, Film*, Munich, 1925, p.6

<sup>11</sup> op. cit. p.50

<sup>12</sup> op. cit. p. 52, reprenant *Von Material zu Architektur*, Munich, 1929, p.16

fondant sur les approches de Marx et de Freud, il est bien conscient des résistances sociales, économiques et psychologiques qui se mettront en jeu afin de contrecarrer l'évolution de l'homme vers un « Homme Total »<sup>13</sup>. Il entreprend donc un immense effort pédagogique vis à vis de ses élèves, dans le but de faire évoluer leur regard tout autant que leurs conceptions, ainsi que d'épanouir leur personne...

D'ailleurs, les témoignages des étudiants d'alors semblent enthousiastes. Ils évoquent le travail en commun particulièrement stimulant pour tous les *Bauhäusler* tout comme peuvent l'être les structures internes du Bauhaus : autogestion, dialogue, participation et œuvre collective<sup>14</sup>. Les bonnes idées ne se perdant pas, il semblerait que l'on ait retrouvé ces revendications lors des manifestations étudiantes de mai 1968 en France...<sup>15</sup>

Bien sûr, même s'il n'est pas professeur de photographie, Moholy-Nagy incite fortement ses élèves à utiliser ce médium car, en fait, il assigne une fonction pédagogique à celui-ci plutôt que de vouloir en faire un art, au sens passéiste du terme. Les étudiants, qui, depuis leur arrivée à Dessau, disposent de leur propre laboratoire, se lancent alors dans l'expérimentation, inspirés aussi par Dada et par toute l'avant-garde des années 1920, en particulier la « Nouvelle Vision » .

Les archives du Bauhaus conservent nombre des images de cette époque. Leur étude permet de constater que, dans la pratique, les élèves notent surtout des instants, des atmosphères. En fait, ils ont un regard particulier sur eux-mêmes, la sensation d'être des êtres à part est forte, ils ont la « terreur du bourgeois » et se définissent en tant que sujet à photographier. Dans l'ensemble de leurs images, on peut noter certains thèmes majeurs :

- l'homme dans l'architecture,
- le portrait avec ses caractéristiques formelles,
- l'élève en tenue de travail dans son atelier,
- des personnages grotesques,
- des mimiques provocantes,
- des photographies de groupe,
- des perspectives déformantes,
- des éclairages insuffisants,
- des dissonances plastiques et des notes d'humour,
- des cadrages en biais et du mouvement,
- des phénomènes optiques étudiés en profondeur,
- des jeux d'ombre et des effets de transparence,
- le symbole de la main (le Bauhaus est l'école de l'esprit et de la main)

On peut dire que cet ensemble paraphrase les idées de Moholy-Nagy. Dans la pratique, on constate qu'il existe un « style-Bauhaus », pourtant, Gropius, s'en défend à posteriori : « l'objectif du Bauhaus n'était pas de propager un style, un système, un dogme, une formule ou une vogue mais simplement d'exercer une revitalisante influence sur le design... Un style du Bauhaus aurait été une confession d'échec et un retour à la stagnation que je dénonçais en commençant le combat »<sup>16</sup>.

Si Moholy-Nagy est le praticien de la photographie le plus connu du Bauhaus, il en existe pourtant d'autres. Au début, la photographe la plus importante est son épouse Lucia Moholy, elle intervient de manière très importante sur les travaux de son mari, en particulier sur les textes puisqu'il a, au début, quelques difficultés pour écrire en allemand. Elle a développé ses connaissances de photographe après ses dons pour les relations publiques, dons qui vont être précieux pour l'école. De nombreux producteurs de photographies ne sont pas des photographes : Max Peiffer Watenpuhl et T. Lux

<sup>13</sup> selon D. Baqué, in *Peinture, Photographie, Film (...)*, p.19

<sup>14</sup> selon Jean Leppier, un ancien élève cité dans *L'Influence du Bauhaus*, p.31

<sup>15</sup> selon Claude Schnaidt, *ibid.*

<sup>16</sup> cité par E.J. Prakapas in *Bauhaus Photography*, p. xi, reprenant Gropius en 1936

Feininger (peintres), Lotte Besse (architecte), Joost Schmidt (designer). Mais quelques étudiants vont devenir des photographes de renom, par exemple Florence Henri (élève de Moholy-Nagy jusqu'en 1928) ou Moï Ver (très influencé par Moholy-Nagy et Albers). Il faut souligner que cette activité n'est pas informelle, le Bauhaus a ses représentants aux grandes expositions du moment.

L'école est particulièrement ouverte sur l'extérieur, afin de répandre son message. Cela commence par la semaine du Bauhaus en 1923 à laquelle Moholy-Nagy participe activement malgré son arrivée récente. Puis, à côté de ses cours, il édite, à partir de 1925, les 14 remarquables livres du Bauhaus, les *Bauhausbücher*<sup>17</sup>. Ceux-ci permettent à Moholy-Nagy de mettre en pratique ses recherches concernant la typophotographie, afin de placer le texte au même niveau que l'image lors d'une mise en page et de créer des rapports ambigus entre les deux. Les *Bauhausbücher* relatent surtout ses conceptions et celles de Gropius. Il faut cependant souligner que les peintres, architectes, etc... écrivent eux-mêmes leurs textes, défendant leurs positions propres.

Moholy-Nagy s'occupe aussi du journal officiel de l'école : *Bauhaus-Zeitschrift für Gestaltung* [Journal pour la Création]. Les officieux sont les revues internes comme :

- *Der Austausch* [L'Échange] qui est un bulletin de liaison entre les élèves (comportant aussi des articles d'opinions et des poèmes), trois numéros sont publiés en 1919 ;
- *Bauhaus-Sprachrohr der Studenten* [Porte-voix des Etudiants] est, de 1930 à 1933, l'organe des étudiants d'extrême-gauche puis des communistes.

En tout, on compte environ 100 titres<sup>18</sup> (livres, recueils de travaux, rapports, catalogues, journaux, programmes...)... Et finalement, même si elle n'émane pas directement du Bauhaus puisqu'elle est organisée par le *Werkbund*, il y a, en 1929 à Stuttgart, la fameuse exposition *Film und Foto* ; en fait, elle est essentiellement due à Moholy-Nagy (proposant 97 œuvres) qui, dans le catalogue, traite de certaines des expériences du Bauhaus. Moholy-Nagy est d'ailleurs tellement occupé par le Bauhaus que, s'il peut développer par écrit ses conceptions, il n'a pas beaucoup d'occasions pour les mettre en pratique. Il met huit ans pour réaliser le fameux modulateur espace-lumière (achevé en 1930) qui est une machine en métal qui tourne, utilisant la lumière dirigée sur elle pour provoquer des jeux de lumière.

## LA FIN D'UNE ÉPOQUE

Comme la spécialisation se renforce et que Moholy-Nagy ne veut pas se préoccuper uniquement d'objectivité et d'efficacité, il démissionne en 1928. Gropius quitte aussi le Bauhaus peu après, il est remplacé par Hannes Meyer (architecte suisse, devenu membre en 1927 en tant que professeur assurant les premiers cours d'architecture). Celui-ci se révèle assez critique vis à vis de l'orientation de l'école, non sans humour ; selon lui, « la forme de n'importe quelle tasse à thé est un problème d'esthétique constructiviste »<sup>19</sup>. Meyer apporte des changements au niveau de la pédagogie, les cours scientifiques deviennent obligatoires, en ce qui concerne la photographie, un atelier est créé. Jusqu'en 1929 donc, en matière de photographie, les *Bauhäusler* sont des photographes autodidactes, il n'y a pas de cours techniques. Cette année-là, soit dix ans après les débuts du Bauhaus, Walter Peterhans, mathématicien et

<sup>17</sup> aux éditions Albert Langen, Munich, de 1925 à 1930

<sup>18</sup> selon Claude Schnaidt in *L'Influence du Bauhaus*, p.31

<sup>19</sup> cité par J. Rodrigues in *Le Bauhaus*, p.73, reprenant Meyer, *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, éd. Gustavo Gili, Barcelone, 1972

photographe venant de Berlin (et fils du directeur de la société Zeiss-Ikon) est nommé professeur du cours de photographie : la photographie fait officiellement partie du cursus.

Les nouveaux cours de photographie, qui durent trois ans, s'orientent vers une plus grande technicité qu'à l'époque de Moholy-Nagy. Peterhans propose une photographie très classique fondée sur l'équilibre géométrique de l'image et sur les techniques de l'éclairage. Peterhans demande des connaissances en optique, chimie, sensitométrie; il déconsidère l'enthousiasme de Moholy-Nagy pour la libre expérimentation des élèves, d'où une photographie plus conventionnelle. Les images se standardisent et s'inspirent du marché, en s'orientant vers la publicité ou le photojournalisme (domaine qui n'a intéressé Moholy-Nagy qu'en de rares occasions). C'est la fin de la Nouvelle Vision, en tant que « mouvement moderniste né de la conscience aiguë des possibilités esthétiques propres aux formes géométriques »<sup>20</sup>. Le champ photographique du Bauhaus glisse progressivement vers la Nouvelle Objectivité (où le souci de retranscrire la réalité le plus fidèlement possible est prépondérant), même si la mentalité activiste perdure.

Le fonctionnalisme du Bauhaus est en fait bloqué par l'économie de guerre de l'Allemagne qui modifie les priorités. Dès 1928, des grèves et des manifestations se succèdent au sein de l'école pour s'opposer à la montée du nazisme... A partir de 1930, le Bauhaus entre dans une période de persécutions. Les idées révolutionnaires et la présence de nombreux enseignants et étudiants juifs dérangent les nazis. Parce que ceux-ci reprochent à Meyer de vouloir « imposer une culture bolchevique »<sup>21</sup>, ils le démissionnent. Meyer défend alors amèrement son bilan, après avoir développé l'influence de l'école.

- En 1930, le budget annuel du Bauhaus est de 167 000 mark<sup>22</sup> (la ville de Dessau participe à hauteur de 133 000 mark),
- il y a 171 étudiants dont 40 étrangers, 13 professeurs à plein temps et 4 à temps partiel<sup>23</sup> ; en tout 1250 étudiants sont passés par l'école.
- En 1928, la production du Bauhaus a rapporté 128 000 mark.
- En 1929, les étudiants perçoivent un salaire de 32 000 mark, ce qui permet aux plus pauvres de poursuivre leurs études.

Paradoxalement, en quittant le Bauhaus, Meyer revendique le passé « moholien » du Bauhaus.

Mais l'ordre doit régner et Mies Van der Rohe le remplace en 1930, jouant le rôle de briseur de grèves. Le Bauhaus devient une école purement technique (les enjeux constructivistes sont bannis). Puis les nazis ordonnent la fermeture de l'école de Dessau. Le dernier baroud d'honneur des étudiants se joue à Berlin dans une vieille usine désaffectée mais les nazis réagissent et, après l'intervention de la Gestapo, ils stoppent définitivement l'expérience.

Les *Bauhäusler* émigrent massivement vers les États-Unis qui deviennent ainsi le dernier relais du constructivisme. En ce qui concerne Moholy-Nagy, il se tourne vers la peinture et renoue des contacts intenses et désespérés avec les revues étrangères (*Telehor* de Brno, *Neue-Line* de Leipzig/Berlin, *Abstraction-Création* de Paris). Mais il doit se résigner et émigrer. Pourtant, il se sent chez lui en Allemagne, quitter Berlin lui est plus difficile que de quitter Budapest... En 1934, il part en Hollande (où il va expérimenter la photographie en couleur et des matières nouvelles) avant d'aller en Grande-Bretagne (1934 à 1936, époque du reportage sur les marchés de Londres) puis

<sup>20</sup> cité par Van Deren Coke in *Avant-garde photographique en Allemagne*, p.17.

<sup>21</sup> op. cit. p.62

<sup>22</sup> des Reichsmark à l'époque

<sup>23</sup> op. cit. p.73

aux États-Unis. A la suite de l'*Association of Arts and Industries* de Chicago que dirige Norma K. Stahle à partir de 1937, on fonde une école de design ; aux États-Unis, le design a une fonction réelle car les objets sont exécutés. Gropius doit lui aussi émigrer (non sans avoir négocié la sauvegarde de ses archives avec Goebbels), il arrive en Grande-Bretagne en 1934 puis aux États-Unis en 1937, il recommande alors Moholy-Nagy comme directeur de la nouvelle école qu'on appelle le *New Bauhaus*. Gropius en devient le conseiller (avant d'enseigner à Harvard de 1938 à 1952), la structure de l'école de Dessau est reprise. Des cours de photographie sont alors mis en place.

Sous prétexte d'une faillite financière, l'A.A.I. ferme le *New Bauhaus* avant la fin de l'année, Moholy-Nagy vit alors directement la violence et l'obstination du monde capitaliste. Pourtant, il ne renonce pas, sans aide financière il ouvre, en janvier 1939, une *School of Design* à Chicago où tous les professeurs sont bénévoles (le mot allemand Bauhaus évoque trop l'Allemagne alors fasciste). Avant de mourir de leucémie en 1946, il écrit *Vision in Motion* (publié en 1947), le résumé de ses expériences allemandes et américaines ; la dernière phrase est : « je pourrais changer l'utopie en activité »...<sup>24</sup>

## BILAN DU BAUHAUS

L'expérience unique du Bauhaus finit donc de manière extrêmement dramatique puisque la barbarie l'emporte sur la révolution. Il y a tout d'abord le Bauhaus de Weimar, prémices d'une expérience de grande envergure, celle du Bauhaus de Dessau. Le Bauhaus est presque itinérant, tout comme les *Bauhäusler* qui sont des immigrés en Allemagne ou doivent émigrer pour fuir la répression.

La direction doit constamment composer avec les forces politiques en présence dans son environnement ; d'une façon plus générale, le Bauhaus est sans cesse obligé de composer avec le capitalisme. Pourtant, comme commente, a posteriori, Walter Gropius, « notre ambition était d'arracher l'artiste à son monde imaginaire pour le réintégrer dans celui des réalités quotidiennes ; nous efforçant, en même temps, d'élargir et d'humaniser l'esprit rigide, presque exclusivement matérialiste de l'homme d'affaires. Ainsi notre conception de l'unité de base du design par rapport à la vie était diamétralement opposée à celle de « l'art pour l'art » et à la philosophie encore plus pernicieuse, dont il émanait, celle du *business* comme fin en soi »<sup>25</sup>.

Pour sa part, Moholy-Nagy sympathise avec le but des dadaïstes et des constructivistes d'ériger, par le biais de techniques commerciales et industrielles, une nouvelle esthétique en réaction à la bourgeoisie. Mais les bourgeois contrôlent l'industrie et finalement le *business* s'ajoute à la barbarie pour endiguer le combat du Bauhaus, combat qui n'est pas seulement la réponse germanique au constructivisme soviétique, mais aussi le prolongement d'une expérience radicalisée. D'un point de vue critique, on peut « mettre en évidence son impasse : vouloir améliorer le sort des travailleurs tout en s'efforçant de maintenir intactes les structures du capital, comme s'il croyait à la douce illusion d'une modification du caractère de classe du pouvoir sans processus révolutionnaire »<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> cité par K. Passuth in *Moholy-Nagy*, p.72

<sup>25</sup> Gropius cité par J. Rodrigues in *Le Bauhaus*, p. 55, reprenant *Apollon dans la démocratie*, Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1969, p.127

<sup>26</sup> selon J. Rodrigues, op. cit., p.67

Si le bilan politique du Bauhaus est mitigé, en revanche, le bilan esthétique est particulièrement important et intéressant, cela grâce à la pédagogie qui est alors mise en place : travail en équipe et polyvalence, unité entre la théorie et la pratique, la théorie permettant une recherche plus concrète et plus riche, ouverture de l'école sur l'extérieur. Cette méthode d'enseignement va survivre pour influencer de nombreuses écoles, par exemple, les écoles d'art en France (mais pas les écoles d'architecture)<sup>27</sup>. De plus, c'est le lieu de rencontre des plus grandes personnalités artistiques de l'époque, d'où un climat d'intense émulation et une grande fertilité créative...

L'influence esthétique du Bauhaus est fortement sensible dans le domaine de l'image et en particulier dans la photographie. Effectivement, durant la décennie qui suit la création du Bauhaus, la photographie, en tant que nouveau médium, est testée, questionnée et discutée comme jamais elle ne l'a été auparavant. La photographie évoque directement l'âge de la machine qui prolonge la révolution industrielle. La fascination pour la machine se reporte sur la photographie. Les barrières techniques diminuent afin que la photographie devienne utilisable à une échelle de masse. Pour Moholy-Nagy, « l'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie »<sup>28</sup>. Ne pouvons-nous pas conclure, à présent que nous sommes entrés dans la civilisation de l'image et du spectacle (au sens de Guy Debord), que le nombre des analphabètes, c'est à dire de ceux qui ne savent pas manipuler les images et sont manipulés par elles, va croissant ?

---

<sup>27</sup> selon Georges Tautel in *L'influence du Bauhaus*, p.12

<sup>28</sup> cité par D. Baqué in *Peinture, Photographie, Film (...)*, p.138

## RAPPELS HISTORIQUES

- 1918 Défaite du IIème Reich, révolution spartakiste
- 1919 Traité de Versailles ; un socialiste modéré, Ebert, gouverne, le paysage politique est trouble : coup de force de droite et poussée des communistes
- 1920 Hitler expose le programme nazi à Munich
- 1923 Crise économique dans la République dite de Weimar, la France occupe la Ruhr
- 1925 Le maréchal Hindenburg est élu président de la République, les investissements de capitaux américains sont favorisés
- 1931 La crise économique mondiale touche l'Allemagne
- 1933 Hindenburg nomme Hitler chancelier

## RESUME

- 1895 Naissance de Laszlo Moholy-Nagy
- 1917 Moholy-Nagy commence à peindre (activisme hongrois)
- 1919 Création du Bauhaus à Weimar par Walter Gropius, en réaction à la bourgeoisie
- 1923 Arrivée de Moholy-Nagy à l'atelier métal et orientation vers le constructivisme
- 1925 Déménagement à Dessau, Moholy-Nagy publie *Peinture, Photographie, Film* dans la série des *Bauhausbücher*
- 1928 Moholy-Nagy quitte le Bauhaus et Gropius est remplacé par Meyer
- 1929 Peterhans assure les premiers cours de photographie
- 1930 Mies Van der Rohe remplace Meyer
- 1931 Les nazis remportent les élections municipales de Dessau
- 1932 Déménagement à Berlin
- 1933 Les nazis ferment le Bauhaus
- 1937 Moholy-Nagy fonde le New Bauhaus de Chicago
- 1946 Mort de Moholy-Nagy

## NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

### PAR MOHOLY-NAGY

- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo, *Malerei, Fotografie, Film (Bauhausbücher 8)*, A. Langen, Munich, 1925
- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo, *Von Material zu Architektur*, F. Kupferberg, Mainz-Berlin, 1968 (Ed. or. Moholy-Nagy, Laszlo, *Von Material zu Architektur (Bauhausbücher 14)*, A. Langen, Munich, 1929)
- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo (préface de Franz Roh), *60 Fotos (Fototek n°1)*, Klinkhardt und Breimann, Berlin, 1930
- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo, *The New Vision : Fundamental of Design, Painting, Sculpture, Architecture*, Londres, 1939
- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in Motion*, Ed. Paul Theshold, Chicago, 1947
- ◆ Moholy-Nagy, Laszlo (préface de Dominique Baqué), *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993

### SUR MOHOLY-NAGY

- ◆ Haus, Andreas, *Moholy-Nagy, Photographies, Photogrammes*, Chêne, Paris, 1979 (Ed. or. Schirmer/Mosel, Munich, 1978)
- ◆ Hight, Eleanor M., *Picturing Modernism, Moholy-Nagy Photography in Weimar Germany*, MIT Presse, Cambridge, 1995
- ◆ Kostelanetz, Richard, *Moholy-Nagy*, Praeger Publisher, New-York, 1970
- ◆ Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Flammarion, Paris, 1984 (Ed originale, Corvina, Budapest, 1982)

### EXPOSITIONS

- ◆ Béret, Chantal (commissaire), *Laszlo Moholy-Nagy*, Centre de création industrielle, Paris, 1976 (exposition au Musée des Arts Décoratifs du 18/11/76 au 31/1/97)
- ◆ Sayag, Alain (commissaire), *Laszlo Moholy-Nagy : compositions lumineuses 1922-1943*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1995 (exposition au Centre Georges Pompidou du 8/11/95 au 2/1/96)

### SUR LE BAUHAUS

- ◆ Bayer Herbert, Gropius Walter, Gropius Ise, *Bauhaus 1919-1928*, éd. Charles T. Branford, Boston, 1952
- ◆ Fiedler, Jeannine (sous la dir. de), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, Carré/Bauhaus Archiv, Paris, 1990
- ◆ Hoffman Werner, Hentren Alfred, Lieberman William S., *German art of the 20<sup>th</sup> century*, Museum of Modern Art, New York, 1957
- ◆ Humblet, Claudine, *Le Bauhaus, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1980
- ◆ Kandisky Wassily, *Cours du Bauhaus - Introduction à l'art moderne*, Denoël Gonthier, Paris, 1975
- ◆ Mendelson, Harvey L., *Bauhaus Photography*, MIT Press, Cambridge, 1987 (éd. or. Roswitha Fricke, *Bauhaus Fotografie*, Marzona, Dusseldorf, 1982)
- ◆ Naylor, Gillian, *The Bauhaus reassessed*, Herbert Press Ltd, Londres, 1985
- ◆ Palmier Jean-Michel et Van Deven Coke, *1919-1939 - Avant-garde photographique en Allemagne*, éd. Philippe Sers, Paris, 1982
- ◆ Posener, Julius, *From Schinkel to the Bauhaus*, Lund Hemphries Publishers Ltd, London, 1972
- ◆ Richard, Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus*, Somogy, Paris, 1985
- ◆ Richard, Lionel, *Walter Gropius - Architecture et Société*, éd. du Linteau, Paris, 1995
- ◆ Rodrigues, A. Jacinto, *Le Bauhaus - Sa Signification historique*, Hatier, Paris, 1975
- ◆ Schlemmer, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, L'Age d'homme, Lausanne, 1978

- ◆ Université de Saint-Etienne, *Travaux XVI : L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Paris, 1976
- ◆ Whitford Frank, *Le Bauhaus*, éd. Thames & Hudson SARL, Paris, 1989 (éd. or. ETRH Ltd, Londres, 1984)

### **GENÉRIQUES**

- ◆ Baqué, Dominique, *Les Documents de la Modernité, une Anthologie de Textes sur la Photographie de 1919 à 1939*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993
- ◆ Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Seuil, Paris, 1974
- ◆ de Mérédiéu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994