

Préface

Le Bauhaus fut l'un des courants artistiques et culturels les plus forts et les plus retentissants du 20^{ème} siècle. Aucun doute n'est permis à ce sujet. En effet, la réception du Bauhaus est aujourd'hui un phénomène de dimension mondiale ; il est ancré dans la conscience universelle. Ce courant est généralement tenu en grande estime. Mais, selon l'intérêt qu'on lui porte, il est tantôt mythifié, tantôt dénoncé. Néanmoins, la reconnaissance et la considération prédominent dans l'opinion. Les œuvres des artistes du Bauhaus sont exposées dans les grands musées à travers le monde et suscitent toujours incontestablement attrait et admiration. Les enseignements du Bauhaus sur la création artistique, même considérés hors de leur contexte global, jouissent d'un inaltérable respect, tant dans les nombreuses et célèbres institutions de formation spécialisées en architecture et en art, que dans les cours d'initiation à l'art dans les établissements scolaires. Les produits du Bauhaus ont promu à bas prix les nouveaux classiques du design ; ainsi, les meubles en tubes d'acier de Marcel Breuer. Les constructions du Bauhaus ont participé à l'écriture de l'histoire de l'architecture et font aujourd'hui partie de l'héritage culturel de l'humanité ; il en est ainsi des constructions de Weimar et de Dessau.

Le Bauhaus est entré dans l'histoire de l'art comme école d'art moderne. Près d'un siècle après sa fondation, le Bauhaus est toujours aussi moderne. Son succès est évident en matière de théorie architecturale, ainsi que dans l'exploration du fonctionnalisme – un type de design étroitement lié au Bauhaus. L'intérêt que lui portent de nombreuses institutions, les expositions régulières, le volume important et continu de publications, ainsi que l'attention des médias en attestent. La création d'un homme nouveau pour une société nouvelle, plus humaine, était le véritable objectif du Bauhaus. D'un point de vue historique, ce projet est inachevé. Est-ce que l'on devrait comprendre l'intervention du philosophe et sociologue Jürgen Habermas, dans son texte intitulé, *Le Moderne comme projet inachevé*, de la même façon ?

Cet ouvrage propose un aperçu assez général de l'histoire du Bauhaus. Les sources proviennent aussi bien de la quantité de publications existantes sur ce thème, que des publica-

tions des auteurs de cet ouvrage. Il ne s'agit pas tellement d'adopter un point de vue contemporain et de soumettre le Bauhaus à la critique, mais de présenter simplement les faits marquants et de les resituer dans leur contexte, sans chercher à être exhaustif. C'est pourquoi cet ouvrage s'adresse davantage au lecteur intéressé qu'au spécialiste érudit. Il suffirait qu'il contribue à redresser les idées reçues ou à combler la connaissance partielle d'une œuvre reflétant l'harmonie, l'absence de contradictions et de conflits, le progrès et la rupture avec la tradition.

L'ouvrage présente les précurseurs du Bauhaus et les conditions qui ont mené à sa fondation. L'organisation interne de l'école, ses lieux de situation, à Weimar, à Dessau et à Berlin, ainsi que la vision de ses trois directeurs, Walter Gropius, Hannes Meyer et Ludwig Mies van der Rohe sont exposés. Sont ensuite présentés les enseignements et la formation au Bauhaus et les principaux cours. Les ateliers du Bauhaus et leur organisation respective, la diversité des réalisations ainsi que les modifications apportées par les différents directeurs retiendront également l'attention. Enfin, de brefs chapitres élargiront le champ d'exploration à l'architecture, la photographie et les arts plastiques au Bauhaus. Enfin, un éclairage est porté sur le rayonnement et la perception du Bauhaus, de ses débuts à nos jours.

Un soin tout particulier a été apporté au choix et à la disposition des images. Les photos qui accompagnent le texte ont pour objet d'illustrer les relations, les liens, les influences réciproques et les évolutions de la production au sein des ateliers du Bauhaus, créant ainsi une passerelle visuelle vers les concepts du Bauhaus, pour le lecteur.

En appendice, une chronologie dense met en parallèle l'histoire du Bauhaus et les événements importants dans les domaines de l'art et de la culture, de la politique, de la technique et des sciences et permettra au lecteur de recouper les informations et trouver des parallèles au-delà du texte. Une bibliographie générale se rapportant au Bauhaus et à quelques thèmes choisis, offre la possibilité de poursuivre et d'approfondir la connaissance de ce sujet.

L'Histoire du Bauhaus

Les Précurseurs. Les origines. L'histoire

L'apport artistique et pédagogique du Bauhaus a été un souffle révolutionnaire sur la pensée allemande spécialement, et sur la pensée européenne, plus généralement. Comme beaucoup d'aspirants au changement, le Bauhaus s'orientait vers un but d'innovation artistique et architecturale. La discordie productive et l'échange intense entre ces différents courants ont indiscutablement stimulé les travaux du Bauhaus.

L'importance historique de l'école doit cependant être justement évaluée, puisque le Bauhaus n'est pas sorti du néant. Une version stéréotypée de l'historiographie du Bauhaus voudrait que l'école ait rompu avec toutes les traditions, pour reconstruire sur des bases totalement nouvelles. A l'autre extrême, une tendance historiographique tendrait à inclure dans l'inventaire des sources du Bauhaus tous les courants ou artistes importants, de la fin du 19^{ème} au début du 20^{ème} siècle.

Le Bauhaus s'est en fait développé dans un contexte particulièrement complexe et son histoire est faite de nombreuses et vastes ramifications. Ses origines socio-historiques et l'état d'esprit qui l'anima remontent au 19^{ème} siècle. Plus encore, les problématiques qui sont au cœur des réformes artistiques voulues par le Bauhaus puisent leurs racines dans la révolution industrielle amorcée en Grande-Bretagne au milieu du 18^{ème} siècle, dans ses méthodes de production et, plus généralement, dans cette société industrielle nouvelle, résultat de ce bouleversement. Le processus de modernisation de la révolution industrielle généra des tensions dans la société dans son ensemble. Le remplacement de l'outil par la machine fut responsable d'un profond changement paradigmatique. Des conceptions artistiques et architecturales adaptées à cette nouvelle situation ont d'abord fait défaut, expliquant le recours à un langage historique des formes qui ne fit qu'accentuer les contradictions entre le moderne et l'ancien. Le changement des conditions de production des objets d'usage courant nécessita un nouveau façonnement, déterminé cette fois par le mode de production mécanique. Ce n'est qu'au milieu du 19^{ème} siècle que les multiples efforts pour résoudre cette équation se sont concrétisés.

Le Bauhaus fait partie d'une tradition, dite moderne, dont les initiatives et les efforts tendaient vers la réunification de toutes les facettes de la production artisanale et artistique. Cette unité avait été scindée sous l'effet du mode de production industrielle et de la division du travail. L'objectif était de mettre un terme à l'exclusion sociale de l'artiste liée à cette évolution, à son isolement, à l'éclatement et à la séparation des genres artistiques. C'est de cette évolution qu'est née l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale). Cette idée avait déjà eu son importance pendant les siècles précédents. Elle s'était exprimée sous diverses formes, mais visait toujours à la synthèse de tous les corps de

métiers, généralement artisanaux, impliqués dans la réalisation d'une œuvre d'art. Mais, du 19^{ème} au début du 20^{ème} siècle, l'idée de *Gesamtkunstwerk* se confondit avec l'aspiration utopique unitaire, dans laquelle l'art apparaît comme un possible remède aux problèmes sociaux et culturels.

La Réforme de l'enseignement des beaux-arts

La réforme de l'enseignement des beaux-arts avait pour ambition, dans le droit fil de l'idée d'unité des arts et dans un esprit de renouvellement de l'enseignement artistique, de transformer les écoles des beaux-arts en écoles multidisciplinaires d'art et de fonder la formation artistique sur l'artisanat et sur un apprentissage artistique élémentaire général. Une nouvelle école dont la pédagogie reposerait sur l'idée de réforme. Gropius, lui-même, ne s'y trompait en voyant dans le Bauhaus une composante des « idées réformatrices typiques de leur époque ».

Il y eut des initiatives pour mettre en pratique les objectifs de la réforme des écoles d'art, avant et concomitamment à l'expérience du Bauhaus. On peut citer à ce titre l'école d'art de Francfort-sur-le-Main, l'école *Obrist-Debschitz* à Munich, l'école des beaux-arts et des arts décoratifs à Breslau, l'école des arts décoratifs à Düsseldorf, l'école des arts décoratifs *Burg Giebichenstein* à Halle, l'école *Reimann* à Berlin, l'école *Itten* à Berlin, l'école *Folkwang* à Essen, l'école des arts décoratifs à Bratislava et, enfin, *Vkhutemas* à Moscou (Institut supérieur d'art et de technique).

Le Bauhaus, comme l'école de Moscou, concrétisait avec une logique incomparable et beaucoup d'inventivité, de manière cohérente et quasi-complète les idées de la réforme de l'école de l'art. C'est dans cette vaste ambition réformatrice, qui s'étendait au-delà de l'architecture et du design, que réside la signification historique du Bauhaus. D'ailleurs, pour Gropius, le Bauhaus posait des questions de la vie courante qui touchaient le peuple dans son ensemble.

Ruskin, Olbrich et les autres

Dans son essai de 1923, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (Idée et fondation du Bauhaus d'Etat)*, Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus, attire l'attention sur les origines qui, d'après lui, ont été déterminantes dans la création du Bauhaus. Dans cette généalogie, Gropius cite « Ruskin, Olbrich, Behrens, (groupe d'artistes de Darmstadt) et d'autres artistes allemands, dont ceux formant le *Deutsche Werkbund* (association allemande des artisans) ».

Les origines du Bauhaus doivent cependant aussi être recherchées dans les idées de John Ruskin (1819-1900), peintre anglais, historien de l'art et réformateur social. Ce dernier critiquait l'ornementation historiciste surchargée. Mais, il n'en désapprouvait pas moins la production industrielle. Il opposait l'idéal du travail manuel et créatif du Moyen-Âge, à l'aliénation du travail mécanique. Ruskin est à l'origine d'une réforme des arts en Grande-Bretagne à la moitié du 19^{ème} siècle. Cette réforme, qui a été particulièrement retentissante, avait pour fondement la réalisation d'objets fabriqués avec des matériaux de qualité, adaptés et dépouillés de tout ornement, qui conserveraient la richesse de leur expression, suivant le modèle gothique. Les objets produits mécaniquement étaient, à son sens, des substituts, « *surrogate* », des « objets sans vie » ni âme. William Morris (1834-1896), écrivain, créateur et fondateur du mouvement socialiste en Grande-Bretagne, et le mouvement *Arts and crafts* auquel il était associé entreprirent de transposer en pratique les idées de John Ruskin, afin de donner de l'élan à la réforme des arts décoratifs. Morris imagina un nouveau type d'objets et d'aménagements intérieurs, éloignés des œuvres ornementales fausses et historicistes. Pour lui, le mouvement *Arts and crafts* (art et métiers) était l'un des moyens de réagir aux défis de la révolution industrielle, en revenant à la qualité de l'artisanat et en concevant de nouveaux types d'objets. Les réalisations artistiques de ce mouvement, faites par de véritables artisans se caractérisent par leur aspect sobre, leur robustesse, leur rusticité et par la qualité des matériaux utilisés. Morris, socialiste engagé, voyait dans son activité de création et dans la réactivation des métiers de l'art et de l'artisanat qui s'ensuivit, un combat, nécessaire bien qu'illusoire, contre le déclin de la société. Il proposait, à la fois, une coopération et un travail autonome. Ce travail devait être agréable à effectuer, utiliser toute la richesse des techniques artisanales et favoriser l'épanouissement de chacun, concepteur, réalisateur et acquéreur. Une société dénuée de conflits, pleinement heureuse et libérée de la domination de la machine devait en émerger.

Ruskin, Morris et le mouvement britannique *Arts and crafts* sont étroitement liés aux débuts du design moderne en Europe, par leur critique du caractère inesthétique de la production mécanique, par leur attachement à la qualité et par leur conviction de la nécessité d'une réforme artistique. Une démarche comparable se retrouve chez l'artiste et architecte écossais Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), et la Sécession en Autriche, dans laquelle figurent des artistes comme Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffmann (1870-1956), Koloman Moser (1867-1908) et l'architecte Josef Maria Olbrich (1867-1908), cité par Gropius. Olbrich, le bâtisseur de l'édifice de la Sécession, s'opposait, à l'instar de ses confrères, aux écoles artistiques traditionnelles, conservatrices et tournées vers l'historicisme. Il entreprit de mettre en œuvre l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), par l'innovation des formes de ses constructions et de ses habitations qui, elles, regardaient vers le futur.

Olbrich s'attela à ce projet avec les membres du « groupe d'artistes de Darmstadt », fondé en Allemagne en 1899, auquel adhérait également l'architecte et designer allemand, Peter Behrens (1868-1940).

Behrens compte parmi les créateurs les plus influents du design industriel et de la culture industrielle modernes. Il eut pour collaborateur Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, ainsi que l'architecte suisse Le Corbusier. Peter Behrens est considéré comme l'un des pionniers les plus influents du fonctionnalisme et devait être, pour le Bauhaus, le fil conducteur de la conception artistique.

D'autres, comme Richard Riemerschmid (1868-1957) ou Bruno Paul (1874-1968), appartenaient à cette catégorie d'artistes qui acquièrent le statut de stylistes industriels, en concevant des prototypes de meubles comme ceux réalisés pour les *Werkstätten handwerklicher Kunst von Dresden* (ateliers d'art artisanal de Dresde). L'artiste Henry van de Velde (1863-1957) suivit un parcours similaire en Belgique, puis en Allemagne. Il aspirait, lui aussi, à réformer l'art à travers l'artisanat, sans pour autant renier la technique. Se tournant vers les arts décoratifs, il opta pour la conception d'objets fonctionnels destinés à la production industrielle et à la construction de maisons d'habitation, qui devaient exprimer l'individualité et une culture artistique de haut niveau. Les objets imaginés par van der Velde, libérés du poids des formes historiques, faisaient appel à un système linéaire finement calculé et emprunté à la nature, qui devait subtilement illustrer la conception d'un objet, voire d'une maison et de ses fonctions. Cependant, ces créations ne répondaient pas aux exigences d'une production en série. Van de Velde fut le fondateur de la *Großherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule* (école d'arts appliqués du grand-duché de Saxe), à Weimar, qui appartenait aux précurseurs immédiats du *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus d'Etat). Il est, au même titre que les artistes cités ci-dessus, considéré comme l'un des représentants majeurs du *Jugendstil*, un courant artistique des pays germanophones et de l'est, constitué d'artistes qui se considéraient responsables vis-à-vis de la société. Il tentait d'empêcher la désintégration progressive de l'art et des productions culturelles, en les fondant dans une nouvelle unité. L'aboutissement en fut une approche nouvelle de la création et de la société qui, en fin de compte, ne répondait pas aux exigences d'une société industrielle hautement développée.

Le Deutscher Werkbund (L'association allemande des artisans)

Walter Gropius a toujours souligné que le Bauhaus était né de l'esprit du *Deutscher Werkbund*. Cette « association d'artistes, d'architectes, d'entrepreneurs et d'experts » avait été fondée à Munich, en 1907, par Herman Muthesius. Elle était gérée par des créateurs tels que Peter Behrens et Walter Gropius. Le *Deutscher Werkbund* s'efforçait, en collaboration avec les artistes, d'inscrire l'artisanat et l'industrie dans un rapport pratique et efficace avec le commerce. C'est la conviction du potentiel social et technique de l'industrie et de la technologie – avions, trains à grande vitesse, machines à laver et automobiles – qui fit naître une esthétique conçue dans l'esprit d'une culture industrielle, accessible à tous et dont les principes fondamentaux reposaient sur l'utilité, l'objectivité ainsi que sur le choix de matériaux adaptés aux besoins d'une architecture fonctionnelle et d'appareils d'usage cou-

rant. Une attention particulière fut portée à la commercialisation durable et médiumnique des produits du *Werkbund*. Au-delà des accords de principe, certaines questions faisaient marginalement l'objet de discordes entre les membres du *Werkbund*, notamment celles relatives au processus d'utilisation, d'aliénation et de chosification induit par la société industrielle, processus étroitement lié au mode de production des biens.

De Stijl, Blaue Reiter et Der Sturm

De Stijl (Le style) est un groupe d'artistes néerlandais, fondé en 1917, dont les principes dits constructivistes furent propagés par le peintre Theo van Doesburg (1881-1931) à Weimar. Ce groupe exerça une influence particulière sur le développement artistique du Bauhaus. La confrontation du Bauhaus avec la technique et l'industrie fut accélérée par *De Stijl*. Celle-ci orienta en partie et de manière durable le langage des formes de Gropius et des autres artistes du Bauhaus.

Les artistes importants du Bauhaus dans le domaine des arts plastiques furent ceux qui se regroupèrent autour du *Blaue Reiter* (Cavalier bleu) et de la revue et galerie *Der Sturm* (La tempête), fondées par le musicien et critique d'art Herwarth Walden (1878-1941). On peut citer, entre autres, parmi ces artistes les peintres Paul Klee (1879-1940) et Vassily Kandinsky (1866-1944), qui devinrent quelque temps après des contremaîtres du Bauhaus. La grande sensibilité et l'intensité avec laquelle ces artistes réagissaient au monde, à la transformation de la société et au profond changement de la science, était l'une de leurs particularités. Leur vision artistique, adaptée aux contradictions de leur époque, se manifestait par le rejet de la représentation traditionnelle, au profit de l'Abstraction, de l'Expressionnisme, du Cubisme et du Futurisme. Leur analyse détaillée des outils de la création artistique et la légitimité de chacun favorisa la recherche d'une spiritualité nouvelle, à travers le progrès de la connaissance fondé sur une rationalité éclairée.

D'un point de vue politique, le Bauhaus fut à la fois une conséquence et une réaction à la révolution russe d'octobre 1917, à la révolution de novembre allemande en 1918 et à la fin de la première guerre mondiale. La situation d'après-guerre et les bouleversements politiques qui s'ensuivirent ont constitué les prémices des changements à venir dans l'art et dans l'architecture. Les textes programmatiques de Gropius révèlent qu'il en avait toujours été conscient, ainsi que de la situation nouvelle créée par l'industrialisation. Comme nombre de ses contemporains, qui furent plus tard solidaires de sa cause, il voulait contribuer à la création d'une société nouvelle et démocratique. La première guerre mondiale fut, pour Gropius, bien plus qu'une guerre perdue. Cet échec, qu'il vécut comme la fin du monde, le poussa, en 1918, à chercher des solutions radicales aux problèmes de son temps. On peut lui attribuer le mérite d'avoir tenté, à travers sa réflexion, de résumer une partie des influences, des impulsions et des courants les plus importants, passés et présents, en une synthèse

ouvrant sur un monde nouveau. Cette synthèse constituait le point d'ancrage du Bauhaus.

Le Staatliches Bauhaus à Weimar (1919-1925)

Il n'existe guère d'autre école en Allemagne, hormis le Bauhaus, qui fut aussi étroitement liée au développement culturel, politique et socio-économique de la république de Weimar. La date de fondation du Bauhaus, le 1^{er} avril 1919, coïncidait avec les négociations de l'assemblée au théâtre de la cour de Weimar, à l'issue de laquelle naquit, le 31 juillet, la Constitution de Weimar.

Le 30 janvier 1933, quelques semaines après la prise de pouvoir d'Hitler, le Bauhaus fut perquisitionné par la police, qui suspectait la présence de documents communistes. L'école fut contrainte de fermer ses portes. Dans une ultime volonté de liberté, elle ferma, mais de son propre chef, le 19 juillet 1933.

Pour des raisons essentiellement politique, l'école, transférée à deux reprises entre ces deux dates, – à Dessau en 1925 et à Berlin en 1932 – vit se succéder deux directeurs : Hannes Meyer, en 1928, et Ludwig Mies van der Rohe, en 1930. Les parlements compétents de l'époque, le Landtag de Thuringe à Weimar jusqu'en 1925 et le conseil municipal de Dessau jusqu'en 1932, prirent toujours part au développement du Bauhaus. Les interventions politiques dépassaient toutefois ce cadre et cette date. En effet, le Bauhaus eut à faire face à des procès et l'activité politique y fut intense.

Déjà en mars 1920, des militaires et des politiciens de l'extrême droite, sous la conduite de Wolfgang Kapp (1858-1922) et de Walther Freiherr von Lüttwitz (1859-1942), tentèrent d'anéantir la jeune république par un putsch militaire (le putsch de Kapp). Celui-ci fut arrêté par une grève générale, au cours de laquelle de nombreux manifestants furent abattus par les putschistes. En 1922, Walter Gropius créa pour le cimetière principal de Weimar, le monument dédié aux victimes de mars et, dans la même année, pour le théâtre national allemand, la plaque commémorative dédiée à la Constitution de Weimar. Le monument aux morts créé par Ludwig Mies van der Rohe, commandité par le KPD (parti communiste allemand) et dédié à Karl Liebknecht (1871-1919) et à Rosa Luxemburg (1871-1919), tous deux assassinés, fut inauguré au cimetière de Berlin-Friedrichsfelde en 1926. C'était l'époque de la misère d'après-guerre, dramatiquement renforcée par les coûts de réparation du traité de Versailles, qui conduisit, avec l'inflation de 1923, à l'effondrement économique. Tandis que le cours du dollar par rapport au mark allemand était, début janvier 1919, à 1:8, les valeurs, dès 1920, chutèrent à 1:50 en 1922, à 1:200 début 1923, à 1:7000, puis jusqu'à la stabilisation de la monnaie à la fin de l'année 1923 à 1:4,2 billions ! La phase d'essor économique et de stabilité relative – « l'âge d'or des années 20 » – se maintint, en Allemagne, de 1924 à 1929, jusqu'à la crise économi-



Bâtiment de l'ancienne École des beaux-arts du grand duché de Saxe à Weimar, architecte : Henry van de Velde, 1904/11 (Patrimoine mondial de l'UNESCO)



Bâtiment de l'ancienne École des arts décoratifs du grand duché de Saxe à Weimar, architecte : Henry van de Velde, 1905/06 (Patrimoine mondial de l'UNESCO)

que mondiale, suite au « vendredi noir » de la bourse de New-York, le 25 octobre 1929.

Le Bauhaus, devenu le point focal de l'avant-garde en matière de formation, de design et d'architecture fit l'objet de nombreuses expositions : la « grande Exposition du Bauhaus » et l'« Exposition d'architecture internationale » attenante, à Weimar, en 1923, les bâtiments du Bauhaus à Dessau, en 1926, l'« Exposition itinérante du Bauhaus » en 1929/1930 ou l'« Exposition de la société des artistes décorateurs », dont le département allemand, sous la conduite de Walter Gropius, fut initiée par le *Deutscher Werkbund* (l'association allemande des artisans), à Paris en 1930.

Les discussions et les conflits au sein du Bauhaus à Weimar, ainsi que les modifications programmatiques et structurelles qui s'y opèrent, reflètent ces différentes tensions artistiques, culturelles, politiques et sociales

d'une manière souvent dramatique, comme en témoignent quelques exemples : le « cas Groß » en 1919, la démission des anciens professeurs des écoles d'art et la fondation d'une nouvelle école supérieure à Weimar en 1920/1921, la direction de *De Stijl* de Theo van Doesburg et le congrès des constructivistes à Weimar, le conflit qui opposait Gropius à Itten, la création autour du Bauhaus d'une coopérative de lotissements, en 1922, d'une société à responsabilité limitée et d'un cercle d'amis, en 1924, et le transfert, dû aux pressions politiques, du Bauhaus à Dessau le 1^{er} avril 1925.

Entre Vision et réalité. La phase de création (1919-1920).

Le 25 juillet 1914, quelques jours après le début de la Première Guerre mondiale, l'artiste belge Henry van de Velde remit au grand-duc de Weimar sa lettre de démission en tant que directeur de la *Großherzogliche Kunstgewerbeschule* (école d'arts décoratifs du grand-duché) et vit son

contrat arrêté le 1^{er} octobre 1915, date à laquelle l'école devait fermer ses portes. Van de Velde recommanda au ministère d'Etat du grand-duché de Saxe, pour sa succession, les architectes allemands August Endell (1871-1925) et Walter Gropius, ainsi que le sculpteur suisse Hermann Obrist (1863-1927). Le peintre et directeur de l'école supérieure du grand-duché de Saxe des arts plastiques à Weimar, Fritz Mackensen (1866-1952), et Walter Gropius entretenaient depuis octobre 1915 une correspondance intense, relative à la création d'un département annexe d'architecture et d'arts appliqués, dont Gropius devait être nommé responsable. Un entretien personnalisé à Weimar, durant le mois de décembre, lui permit d'obtenir une audience auprès du Grand-duc. Le 25 janvier 1916, Walter Gropius transmit, à la demande du ministère d'Etat de Weimar, ses *Propositions de fondation d'une institution d'enseignement chargée notamment de consultations pour l'industrie, les corps de métier et l'artisanat*¹. Un an plus tard, la commission des professeurs de l'école supérieure fit parvenir au ministère de l'Etat une requête contenant des propositions de réformes destinées, en particulier, à compléter les programmes d'enseignement dans les domaines de l'architecture, des arts décoratifs et du théâtre.

La révolution qui fut déclenchée le 3 novembre 1918 en Allemagne, s'étendit le 8 novembre à Weimar. Le 9 novembre, le social-démocrate Philipp Scheidemann (1865-1939) proclama au Reichstag la « république allemande ». Deux heures plus tard au château de Berlin, Karl Liebknecht proclama la « république socialiste libre ». L'empereur et tous les souverains allemands abdiquèrent sans bouleversements sociaux majeurs.

Le 3 décembre 1918 eut lieu, à Berlin, la première réunion du *Novembergruppe* (groupe de novembre). Cette association d'artistes et d'architectes, tels que Lyonel Feininger (1871-1956), Vassily Kandinsky, Walter Gropius et Ludwig Mies van der Rohe, mais aussi Max Pechstein (1881-1955), Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) ou Hans Poelzig (1869-1936) voulait contribuer à l'instauration de la jeune république. Simultanément, le *Arbeitsrat für Kunst* (conseil du travail pour l'art) se constituait et au sein de celui-ci, se trouvait un groupe de travail qui avait pour mission la réforme de l'éducation. Ce dernier était sous la direction de l'architecte Otto Bartning (1883-1959), avec la participation de Walter Gropius. La question centrale était l'instauration de l'égalité des chances pour tous dans le cadre d'une école, regroupant les différents cursus, associée à l'idée d'apprentissage. La priorité fut accordée à la réforme des écoles d'art. Le manifeste et le programme du Bauhaus de Walter Gropius reflétait, dans l'ensemble, ces débats. Dans son manifeste paru en 1919 figure une gravure sur bois de Feininger. La fusion de toutes les disciplines artistiques du bâtiment, associées à l'artisanat et aux ateliers, unité de base de la formation, constituait le thème central de ce programme. Les contremaîtres, les ouvriers et les apprentis du Bauhaus devaient ainsi « entretenir un contact étroit » avec l'industrie et la vie publique. Ils étaient encouragés à tisser, entre eux, des liens amicaux, de plus, ils étaient appelés à assister à des pièces de théâtres,

à des conférences et des concerts et à « faire de ces rencontres un joyeux cérémonial² ».

Un symbole particulier de ce renouveau fut la première marque du Bauhaus, *Sternenmännchen* (le petit bonhomme des étoiles), grâce auquel l'étudiant Karl Peter Röhl (1890-1975) gagna le concours d'étudiants. L'abstraction de l'homme esquissé au centre sous forme de traits, les bras levés, est à la fois un emprunt conscient à la représentation de l'homme idéal dans un cercle et dans un carré, de Léonard de Vinci (1452-1519), et de la double rune à l'effigie homme/femme utilisés par les anciens peuples de langues germaniques, symbolisée par une tête de forme circulaire, dont le contraste noir et blanc n'est autre que le *sumum* de l'abstraction du yin et du yang chinois. Cet homme, emblème du Bauhaus, porte au-dessus de lui une pyramide, symbole antique de l'unité sociale, artistique et religieuse. Il est entouré d'un cercle solaire, – sous la forme d'une svastika, symbole bouddhiste du bonheur –, ainsi que d'un cercle lunaire et d'une étoile. La variété des cultures et des religions du monde formait le socle humaniste de la vision futuriste du Bauhaus.

La fondation du Bauhaus, le 9 mars 1919, coïncida avec les premières élections de l'Etat libre de Saxe-Weimar-Eisenach, nouvellement constitué, et avec la formation d'un gouvernement républicain provisoire, composé de sociaux-démocrates (SPD) et de démocrates allemands (DDP). Au terme de quelques voyages à Weimar et à l'issue des négociations, en février et en mars, Gropius obtint le soutien des professeurs de l'école d'art à sa nomination au poste de directeur et la nouvelle dénomination de l'établissement, le *Staatliches Bauhaus in Weimar*. Le 1^{er} avril 1919, l'administration de la cour signa le contrat avec Gropius et consentit, le 12 avril, au changement de nom de l'établissement.

La fusion de l'ancienne école des beaux-arts et de l'école d'arts décoratifs à Weimar obligea Gropius à réengager, au sein du Bauhaus, Richard Engelmann (1868-1957), Otto Fröhlich, Walther Klemm (1883-1957) et Max Thedy (1858-1924), des anciens professeurs de l'école supérieure d'art. Le rassemblement du nouveau corps enseignant international, composé d'artistes d'avant-garde prit quatre ans. L'année 1919 vit l'arrivée de Lyonel Feininger, celle de Gerhard Marcks (1889-1981) et celle de Johannes Itten (1881-1967). Georg Muche (1895-1987) les rejoignit un an plus tard, suivi en 1921 de Paul Klee (1879-1940), d'Oskar Schlemmer (1888-1943) de Lothar Schreyer (1886-1966) et de Vassily Kandinsky en 1922 puis, à la suite du départ d'Itten, de László Moholy-Nagy en 1923.