

« Le Bauhaus » et « l'ésotérisme » – voilà bien deux faces qui, à première vue, ne semblent pas appartenir à la même médaille : pendant des décennies, Walter Gropius et ses collègues artistes ont propagé, dans les autoreprésentations du Bauhaus, l'image d'une école d'art fondée de manière inébranlable sur le rationalisme et la fonctionnalité : « *Form follows function* » [La forme répond à la fonction], la devise de Louis Sullivan, paraissait ne s'être réalisée nulle part avec plus de sobriété et d'incidence qu'au Bauhaus { *Wagner*, 2002 }.

u cours de ces dernières années, des trouvailles spectaculaires, qu'il s'agisse de sources ou d'œuvres, ont pourtant modifié de fond en comble cette image d'un Bauhaus rationnel { *Wagner* (t.), 2002, et *Wagner* (t.), 2008 } : redécouverte en 2004, la « chaise africaine », que Marcel Breuer avait créée en 1921 en collaboration avec la tisserande Gunta Stölzl, présente, avec son tissu d'apparence africaine, un contraste on ne saurait plus tranché avec les meubles en acier tubulaire qui verront par la suite le jour au Bauhaus { *Wagner* (t.), 2002, p. 16-17 et 37 }. Bien des choses incitent à penser que cette « chaise africaine » a été conçue à l'origine pour servir de « trône » au directeur du Bauhaus, Walter Gropius, dans son rôle de maître d'une loge maçonnique à laquelle il identifiait le Bauhaus à ses débuts.

es sources font clairement apparaître que les tendances ésotériques L au Bauhaus de Weimar ne constituaient pas seulement un phénomène marginal, mais qu'elles bénéficiaient, quant à la vision du monde qu'elles véhiculaient, d'un large consensus parmi les artistes associés à l'école.

insi, Johannes Itten s'était-il tourné vers la doctrine Mazdaznan A avant même d'être nommé professeur au Bauhaus. C'est en 1912 qu'il était entré en contact, à Berne, avec cet enseignement { *Klein*, 1978, p. 25 }. Si, dans un premier temps, il n'avait été qu'assez peu réceptif à cette doctrine de salut et de réforme de la vie { *Itten*, p. 25 }, il se met ensuite, à partir de 1916, avec Georg Muche, à adopter plus largement la vision du monde du mouvement Mazdaznan { *Klein*, 1998, t. II, p. 116, et *Muche*, 1962, p. 161 }. En septembre 1918, Itten mentionne pour la première fois dans son journal le fondateur de cette doctrine, Otoman Zar-Adusht Hanish (1848-1936), comme autorité pour « l'instruction corporelle : [...] rythmique, respiration et nutrition » { *Itten*, 1998, t. I, p. 335 }. Ce lien spirituel constitue la toile de fond d'une spiritualisation ésotérique qu'on voit se renforcer dans l'art d'Itten à partir de 1918. Il fournit la clé iconologique à quantité de ses œuvres, par exemple le dessin à l'aquarelle intitulé *Einatmen, ausatmen* [Inspirer, expirer]. Cette représentation calligraphique qu'Itten avait offerte à sa femme pour Noël en 1922 se réfère à une sentence du mystique allemand Jakob Böhme, que l'artiste a transposée à la pratique de la respiration enseignée par la doctrine Mazdaznan.

l y a à ce moment-là dans l'art d'Itten une dimension idéologique qui I tient la vedette plus fortement qu'elle ne l'avait jamais fait auparavant et qu'elle ne le fera jamais par la suite. Après être parvenu, en octobre 1920, à faire entrer au Bauhaus Georg Muche, qui était lui aussi adepte de la doctrine Mazdaznan, Itten a essayé, en novembre 1921, d'inviter l'« ambassadeur » allemand du mouvement, David Ammann, à donner des conférences au Bauhaus. À cette époque, Itten faisait déjà d'assez longs séjours estivaux dans la communauté Mazdaznan installée près de Herrliberg, sur les bords du Walensee. Pendant quelque temps, on vit même les menus de la cantine du Bauhaus de Weimar se conformer au régime Mazdaznan.

ontrairement à l'image schématique d'un Johannes Itten isolé dans C ses croyances, de nombreux autres artistes du Bauhaus – parmi lesquels Walter Gropius, Georg Muche, Gyula Pap, Paul Klee,

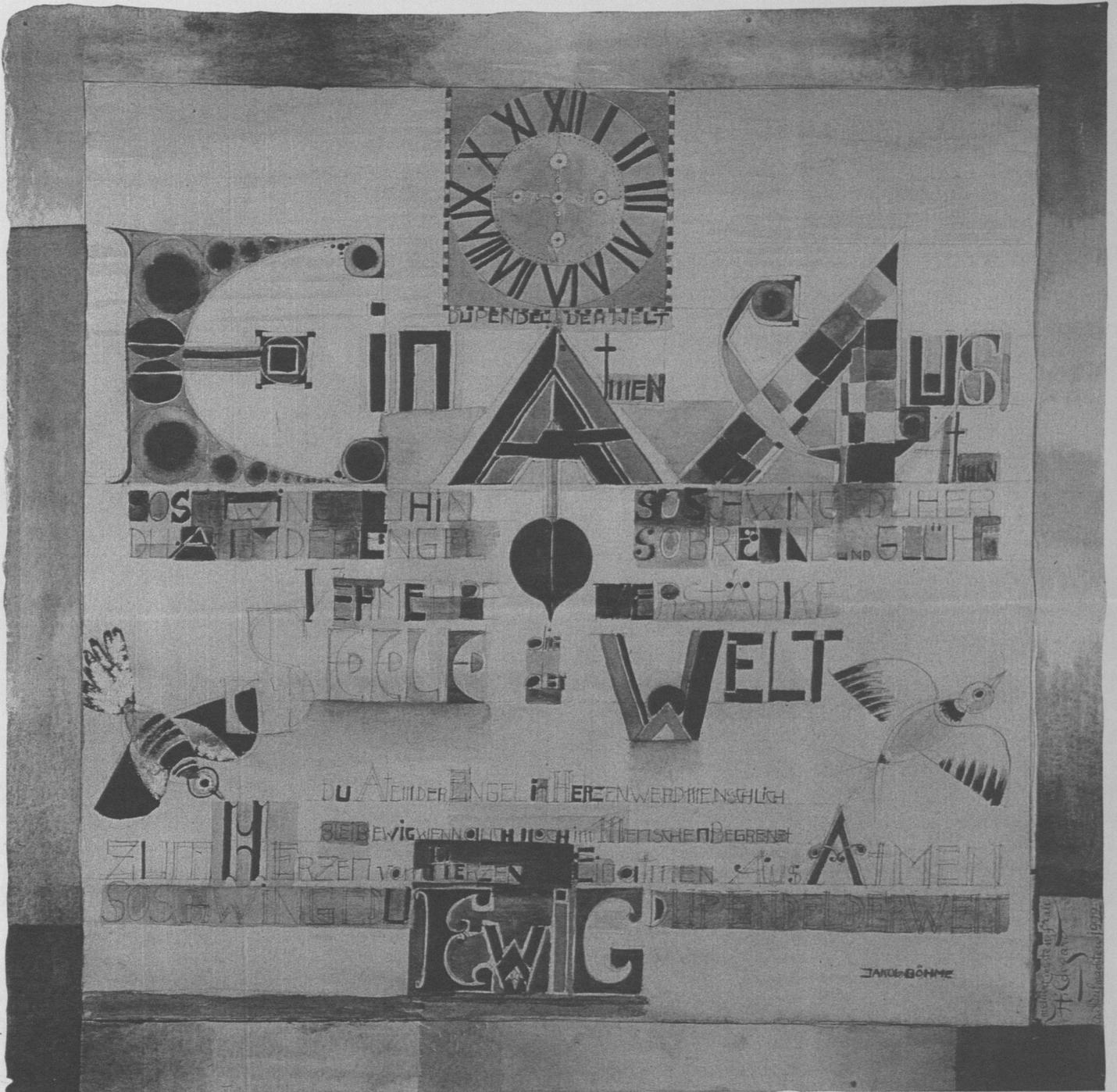
Karl Peter Röhl, Lothar Schreyer, Gunta Stölzl, Vassily Kandinsky – étaient également réceptifs, chacun à sa façon, aux courants idéologiques ésotériques de leur temps { *Apfel*, *Loers*, 1995 }. C'est la quête apparemment insatiable d'une philosophie rédemptrice qui a conduit Georg Muche et Sophie Van Leer dans les parages idéologiques de la doctrine Mazdaznan et du mysticisme. Muche allait opérer ensuite un tournant rationaliste dans son art et se convertir à la foi catholique. Cela montre avec quelle variété les tendances réformistes, l'ésotérisme et la religion ont pu s'interpénétrer au Bauhaus.

n s'intéressant à Vassily Kandinsky, Sixten Ringbom avait déjà mon- E tré combien la lecture d'ouvrages occultistes et théosophiques aura marqué d'une empreinte fondamentale les concepts de l'aura ou de la résonance des couleurs sur l'être humain, de la corporéité de l'éther et de l'abstraction chez Kandinsky { *Ringbom*, 1978, et *Wagner* (t.), 2002, p. 47-54 }. Ces convictions ésotériques, Kandinsky a continué à les cultiver aussi pendant la période qu'il passa au Bauhaus, même si à cette époque, ses intérêts pour la théosophie ne se manifestent plus aussi nettement, mais sont transposés dans le cadre de sa recherche d'un langage universel de l'art.

e rapport de Paul Klee avec l'ésotérisme est contradictoire : c'est de L manière diverse et variée que Klee a emprunté à l'ésotérisme des thèmes et des figures, voire certaines idées directrices de sa théorie de l'art, mais en même temps, il a toujours maintenu une distance frappée au coin de l'ironie et de l'autocritique à l'égard de toutes les doctrines idéologiques de salut comme la théosophie ou l'anthroposophie. En parallèle pourtant, il a développé une relation spirituelle avec le monde des chiffres qui présente, à travers les points de contact qu'elle entretient avec les doctrines néopythagoriciennes, une empreinte clairement ésotérique.

a présence et l'actualité latentes des réflexions ésotériques au L Bauhaus se font jour avec netteté dans les propos que Klee, avec une emphase insolite, note encore en 1928 – et donc bien après le tournant fonctionnaliste du Bauhaus – dans les « Expériences exactes dans le domaine de l'art » : « Que l'école se taise sur la notion de génie [...]. Qu'elle le garde comme un secret qui, une fois révélé au grand jour, entraînerait des questions contraires à la logique et à la raison. Ce serait la révolution. Surprise, puis désarroi. Indignation et renvoi. Dehors le synthésiste, dehors le totalisateur ! Nous sommes contre ! Et puis les injures pleuvent : romantisme, manie du cosmos, mysticisme. Il faudrait finir par appeler un philosophe, un mage ! Ou bien les grands morts (lesquels sont morts ?). Il faudrait faire ses cours les jours de congé, hors du cadre scolaire. Dehors, sous les arbres, au milieu des bêtes, au bord des fleuves ou bien sur des rochers, au milieu de la mer. Il y aurait comme exercice des sujets tels que : la construction du secret » { *Weg*, 1975-1977, t. I, p. 78 }. De toute évidence, Klee était conscient en 1928 que le Bauhaus avait perdu alors une dimension qui l'avait caractérisé dans ses premières années : celle d'une aspiration utopique à la totalité.

e fait, si Walter Gropius a certainement ressenti un malaise face à la D multiplication des menées sectaires parmi les membres du Bauhaus, il faut rappeler que c'est lui-même qui, en avril 1919, dans son manifeste, avait hissé pour le Bauhaus l'étendard d'une formation générale de l'être humain : Gropius avait réclamé alors, en manière de programme, que le Bauhaus formât non « des artistes », mais « un nouvel homme » { *Walter Gropius*, « *Besprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses* », dans *Wagner*, 2002, p. 45 }.



JOHANNES ITTEN, *Einatmen, ausatmen*, 1922, 30 x 30 cm