



HAL
open science

Les femmes du Bauhaus

Susanne Böhmisch

► **To cite this version:**

Susanne Böhmisch. Les femmes du Bauhaus. Cahiers d'études germaniques, 2021, 1 volume (81), pp.65-84. 10.4000/ceg.14684 . hal-04012233

HAL Id: hal-04012233

<https://amu.hal.science/hal-04012233>

Submitted on 2 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Les femmes du Bauhaus

Entre adaptation et affirmation

Susanne BÖHMISCH

Aix-Marseille Université, ÉCHANGES (EA 4236), Aix-en-Provence, France

L'année 1919 constitue une césure importante dans l'histoire de la formation des femmes artistes en Allemagne. Tout d'abord, les Écoles des Beaux-Arts leur ouvrent enfin leurs portes, alors que dans d'autres pays voisins les institutions publiques s'étaient adaptées plus vite à la demande croissante des femmes d'y accéder (en Russie en 1871, en France en 1897). Ensuite, la toute nouvelle École d'art et d'artisanat nommée Bauhaus, qui ouvre à Weimar en avril 1919 et qui souhaite réformer l'enseignement artistique, s'affiche clairement sous le signe de la modernité, de la fonctionnalité et de l'égalité des sexes. Dans son discours inaugural, Walter Gropius, fondateur et premier directeur du Bauhaus de 1919 à 1928¹, énonce le principe de l'égalité des sexes, mais son recours aux termes « sexe fort » et « beau sexe » témoigne encore d'une conception essentialiste du genre, tandis que d'autres termes trahissent sa représentation des femmes artistes comme dilettantes, et que l'art au féminin est associé à une activité divertissante :

Keine Unterschiede zwischen dem schönen und dem starken Geschlecht. Absolute Gleichberechtigung, aber auch absolute gleiche Pflichten. Keine Rücksicht auf Damen, in der Arbeit alle Handwerker. Die alleinige Beschäftigung mit niedlichen Salonbildchen als Zeitvertreib werde ich scharf bekämpfen².

À partir d'avril 1919 s'offrent désormais aux femmes désireuses d'apprendre les métiers artistiques deux voies institutionnelles majeures, au même titre que pour les hommes. Pour mémoire : dans les décennies précédentes, lorsqu'une femme en Allemagne visait une formation artistique, elle avait le choix entre les

1. On distingue en général trois phases du Bauhaus : de 1919 à 1925 à Weimar ; de 1925 à 1932 à Dessau ; de 1932 à 1933 à Berlin. Trois directeurs se succèdent : Walter Gropius de 1919 à 1928, Hannes Meyer de 1928 à 1930, Mies van der Rohe de 1930 à 1933. Sur le Bauhaus, voir la présentation synthétique de Magdalena Droste : *Bauhaus. 1919-1933. Reform und Avantgarde*, Köln, Taschen, 2007 (édition actualisée en 2019).

2. Walter Gropius, Weimar, 1919, cité par Anja Baumhoff, « « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen ». Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar », in Jennifer John, Sigrid Schade (dir.), *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Bielefeld, transcript, 2008, p. 63-80, ici p. 65.

possibilités suivantes : des cours privés et onéreux auprès d'artistes masculins ; une formation au sein d'associations privées, la plupart fondées par des femmes³ ; une colonie d'artistes⁴ ; des séjours à l'étranger, notamment Paris, haut-lieu de l'avant-garde artistique permettant l'accès des femmes à une formation de qualité et aux Salons d'exposition⁵. Quant aux formations qui leur garantissaient davantage de possibilités de se professionnaliser, elles se réduisaient plus ou moins à deux options : soit fréquenter une école d'arts décoratifs ou d'arts appliqués (*Kunstgewerbeschule/ Schule für angewandte Kunst*), soit suivre des séminaires pour devenir institutrices (*Lehrerinnenseminar*) et enseigner l'art dans le cadre scolaire. L'École des Beaux-Arts de Weimar fut une exception en Allemagne : elle ouvrit ses portes aux femmes dès 1902⁶.

Néanmoins, l'enthousiasme des femmes ne fut pas à la hauteur de ce qu'on aurait pu attendre. Au début, beaucoup d'entre elles étaient réticentes à entrer dans une institution marquée par une longue tradition patriarcale qui les avait exclues, et où tous les cours étaient dispensés par des hommes. Certaines préférèrent poursuivre dans des voies alternatives trouvées en amont, jugées plus modernes et plus émancipatrices, comme les colonies d'artistes ou une formation artistique à Paris. De surcroît, la formation académique avait perdu en prestige au cours des deux décennies précédentes lesquelles constituaient un véritable laboratoire de modernité et d'émergence de nouveaux courants artistiques. En revanche, le Bauhaus suscita un enthousiasme immédiat. Lors des premiers semestres, les femmes représentaient la moitié des inscrits. Lors du semestre d'hiver 1919-1920, elles étaient même majoritaires : 84 femmes inscrites pour 79 hommes.

Il existe aujourd'hui de nombreux ouvrages qui recensent l'activité artistique des femmes du Bauhaus, leur place au sein de l'école, leur rôle pour ce qui est de l'innovation esthétique. Quelques-uns soulignent les contradictions, lorsque

-
3. Parmi les écoles de peintures pour femmes les plus renommées : l'association des femmes artistes de Berlin, fondée en 1867 (*Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin*), et l'association des femmes artistes de Munich, fondée en 1882 (*Damenmalakademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins*). Dans ces écoles, les femmes pouvaient aussi peindre des nus sur modèle vivant, ce qui leur était strictement interdit partout ailleurs en Allemagne pour des raisons de morale et de convenance. Très appréciée dans le milieu bourgeois était aussi l'association *Lette*, fondée par Wilhelm Adolf Lette en 1865, qui offrait aux femmes une formation en peinture, sculpture, artisanat, plus tard également en dessin et photographie (voir l'article de Véronique Dallet-Mann dans ce volume).
 4. Parmi les plus connus : Worpswede près de Brême (où travaillèrent Paula Modersohn-Becker et Clara Westhoff-Rilke) et Murnau en Bavière (avec Gabriele Münter et Marianne von Werefkin).
 5. Outre l'École des Beaux-Arts à Paris, les écoles privées *Académie Julian* et *Académie Colarossi* étaient particulièrement prisées par les étrangères, les femmes y étaient autorisées à étudier les nus.
 6. *Großherzoglich-Sächsische Kunstschule Weimar* (jusqu'en 1910), *Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst in Weimar* (à partir de 1910). En revanche, on limita la durée d'études pour les femmes et on les priva de la possibilité de couronner leurs études par un diplôme. Tout était fait pour empêcher qu'elles puissent être considérées comme des artistes professionnelles. Il n'est pas anodin non plus de constater que cette école était déjà en train de se réformer et d'initier un rapprochement avec l'artisanat, ce qui se produira avec la création du Bauhaus en 1919.

l'affichage d'égalité se heurte à la pérennité des stéréotypes de genre. Parmi les premières voix critiques qui déconstruisent le mythe progressiste dont aime s'entourer toute étude sur le Bauhaus, et notamment en ce qui concerne le genre, citons les travaux de Magdalena Droste sur l'atelier tissage et les femmes designers⁷, ainsi que l'étude d'Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, qui relativise considérablement le mythe de l'égalité des sexes au sein du Bauhaus⁸. Quant aux ouvrages de synthèse sur les femmes artistes du Bauhaus, celui d'Ulrike Müller présente en six chapitres celles de la première heure, proches de la pédagogie de la réforme et de l'artisanat traditionnel (Gertrud Grunow, Helene Börner, Ida Kerkovius) ; l'atelier tissage (Benita Otte, Gunta Stölzl, Anni Albers, Gertrud Arndt, Otti Berger) ; l'atelier poterie (Margarete Heymann-Loebensteiner-Marks, Marguerite Friedlaender-Wildenhain) ; les femmes multi-talenteuses entre peinture, graphisme, sculpture et travail scénique (Ilse Fehling, Friedl Dicker, Lou Scheper-Berkenkamp) ; celles qui travaillent dans l'atelier métal, menuiserie ou peinture murale (Lilly Reich, Alma Siedhoff-Buscher, Marianne Brandt) ; et les photographes (Florence Henri, Grete Stern, Ise Gropius, Lucia Moholy)⁹. Un deuxième ouvrage de synthèse, plus récent, publié par Patrick Rössler et Elizabeth Otto, met l'accent sur la dimension pionnière des femmes : *Frauen am Bauhaus : Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*¹⁰. Enfin, à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance du Bauhaus, de nombreuses autres publications, expositions et événements où les femmes étaient à l'honneur virent le jour. Une rétrospective sur Anni Albers eut lieu au Tate Museum à Londres d'octobre 2018 à janvier 2019. Une exposition sur quatre femmes artistes du Bauhaus, intitulée « Bauhausmädels » (Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Margarete Heymann et Margaretha Reichardt), qui présente le Bauhaus « comme espace des possibles pour l'épanouissement artistique et personnel de la jeunesse féminine¹¹ » eut lieu au musée d'Erfurt de mars en juin 2019. Parallèlement à cette exposition paraît un catalogue conçu par Patrick Rössler, *Bauhausmädels. A Tribute to Pioneering Women Artists*, qui présente 87 femmes artistes, enrichi de plus de 400 photographies, dont, grâce à un important travail de recherche dans les archives, certaines représentent

7. Magdalena Droste (dir.), *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Bauhaus-Archiv, Berlin, Kupfergraben Verlag, 1987 ; *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Berlin, G & H Verlag, 1998.

8. Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2001. Voir aussi le dernier ouvrage d'Anja Baumhoff : *Der Neue Mann und das Bauhaus : Männlichkeitskonzepte in der klassischen Moderne*, Berlin, Reimer, 2019.

9. Ulrike Müller (dir.), *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München, Elisabeth Sandmann Verlag, 2009.

10. Patrick Rössler, Elizabeth Otto et al., *Frauen am Bauhaus : Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*, München, Knesebeck, 2019. Signalons deux autres ouvrages publiés par la plateforme de diffusion GRIN (e-book) sur l'aspect du genre : Britta Müller, *Frauen am Bauhaus*, GRIN, 2008, et Elke Beilfuß, *Das Bauhaus und die Neue Frau : bauhaus feminin. Ein Mythos*, GRIN, 2011.

11. « als Möglichkeitsraum für die künstlerische und persönliche Entfaltung der weiblichen Jugend », cf. [<https://kunstmuseen.erfurt.de/km/de/service/aktuelles/ausstellungen/2019/131286.html>], dernière consultation le 13 avril 2019.

des artistes très peu connus¹². Signalons aussi le cycle de conférences qui eut lieu à l'Université Bauhaus de Weimar sur le sujet « Bauhaus & Gender », où il s'agissait de revenir au contexte social, politique et genré du premier Bauhaus (« de quelle manière les femmes du Bauhaus étaient incluses ou exclues »), mais aussi de porter un regard critique sur le genre dans le monde de l'université et de l'art aujourd'hui¹³. Pour finir, à l'occasion de la commémoration paraît une série de douze livres dans la collection « Kleine Personenreihe Bauhaus », consacrés aux maîtres du Bauhaus, dont deux femmes : Gunta Stözl, ayant dirigé l'atelier tissage, et Marianne Brandt, ayant co-dirigé l'atelier métal¹⁴.

Il y a donc un véritable zèle pour mettre les femmes à l'honneur, et le terrain de recherche est déjà bien défriché, du moins pour ce qui est des publications en langue allemande. Pour cette contribution, il s'agit de proposer une synthèse de quelques données biographiques et artistiques, en les interrogeant au prisme du genre¹⁵, avec comme fil conducteur la tentative de faire ressortir les différentes stratégies adoptées par les femmes, entre adaptation et affirmation, pour créer, malgré les contradictions inhérentes au Bauhaus et malgré la pérennité des stéréotypes de genre. Nous nous concentrons sur l'atelier tissage, et nous n'évoquerons pas les autres ateliers ni l'invisibilisation des femmes au sein d'un couple, comme ce fut le cas pour Ise Gropius, Lucia Moholy-Nagy ou Lilly Reich¹⁶.

-
12. Patrick Rössler, *Bauhausmädel. A Tribute to Pioneering Women Artistes*, Köln, Taschen Verlag, 2019.
 13. « Verbunden mit dem Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019 ist es ein besonderes Anliegen sowohl voraus- als auch zurückzublicken und zu diskutieren, welche gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen es am frühen Bauhaus gab, wie Frauen am Bauhaus eingebunden oder exkludiert wurden und welche Auswirkungen die Auflösung von Kunst und Handwerk auf die Geschlechterrollen am Bauhaus hatte. Und wie ist es heute – wie haben sich die Geschlechterverhältnisse und -rollen im Wissenschaftssystem und in der Kunst entwickelt? » [<https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/aktuell/veranstaltungskalender/titel/auftaktveranstaltung-der-ringvorlesung-bauhaus-gender/>], dernière consultation le 13 avril 2019.
 14. Ingrid Radewaldt, *Gunta Stözl. Pionierin der Bauhausweberei*, Wiesbaden, Weimarer Verlagsgesellschaft, Kleine Personenreihe Bauhaus, 2018 (voir aussi Radewaldt, Stiftung Bauhaus Dessau (dir.), *Gunta Stözl, Meisterin am Bauhaus. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1989); Anne-Kathrin Weise, *Marianne Brandt, Wegbereiterin des Produktdesigns*, Wiesbaden, Weimarer Verlagsgesellschaft, Kleine Personenreihe Bauhaus, 2018.
 15. Cf. Fabienne Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, 2011; Linda Nochlin, *Femmes, Arts et Pouvoir et autres essais*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993 (*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis); Anja Zimmermann (dir.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin, Reimer, 2006; Beate Söntgen (dir.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive*, Berlin, De Gruyter, 1996. En raison d'importants travaux de rénovation du Bauhaus de Berlin, qui a entraîné une longue fermeture des archives, nous n'avons pas pu consulter les sources primaires, notamment les témoignages des femmes artistes étudiées ou la documentation sur les conseils des maîtres. Nous utiliserons quelques citations de seconde main à ce propos.
 16. L'œuvre photographique de Lucia Moholy, épouse de László Moholy-Nagy, fut déterminante pour la représentation visuelle que nous avons aujourd'hui du bâtiment, des œuvres, des personnes. Aussi a-t-elle su inventer un style photographique géométrique, sobre, fonctionnel. Pourtant, sa contribution en tant qu'artiste créative fut largement sous-estimée. Quant au travail d'Ise Gropius comme secrétaire de son époux Walter Gropius, hôte et ambassadrice du

L'atelier tissage

À peine un an après le discours inaugural sur l'égalité des sexes, Gropius sembla vouloir faire marche arrière. Il recommanda dès 1920 un pourcentage très limité de femmes dans les ateliers (« au maximum un tiers »), l'argument étant de vouloir donner accès seulement « aux plus compétentes¹⁷ ». Un conseil des maîtres (« Meisterrat ») suggéra même en 1921 de ne plus accepter aucune femme dans les ateliers, afin « d'en finir avec des expérimentations inutiles¹⁸ ». En mai 1920, les maîtres créent une classe réservée aux femmes (« Frauenabteilung »), qui fusionnera avec l'atelier tissage en mars 1921¹⁹. Désormais, après le cours préliminaire (« Vorkurs ») novateur, dont l'objectif initial était d'explorer et d'identifier les possibilités créatrices individuelles, afin d'affecter chacune au mieux à l'un des différents ateliers où réaliser un apprentissage, les femmes sont systématiquement orientées vers l'atelier tissage, ce qui est *a priori* contraire aux statuts de l'École qui postulent un libre choix²⁰.

Bauhaus qui gérait une grande partie des relations publiques, il passa longtemps inaperçu. Cf. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, p. 29 : « Beide Frauen bezahlten ihre Tätigkeit im Windschatten ihrer einflussreichen Männer damit, dass ihr Name hinter dem ihres Partners verschwand und ihre Leistung nicht als eigenständig wahrgenommen wurde. » Enfin Lilly Reich, compagne et collaboratrice de Mies van der Rohe, qui, avant d'intégrer le Bauhaus, fut en 1920 la toute première femme membre du conseil d'administration du *Werkbund* (association pour la promotion de la création industrielle et artisanale allemande), elle vit son nom passé sous silence dès que van der Rohe partit en exil (1938), ce qui mit fin à leur collaboration fructueuse, tandis que la renommée du grand architecte ne cessa de croître. C'est pourtant bien le couple Lilly Reich / Mies van der Rohe qui réalisa le stand du pavillon allemand de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1929, mais seul le nom de l'artiste masculin fut retenu dans les histoires de l'art. *Ibid.*

17. Conseils des maîtres du 2 février et du 20 septembre 1920, Gropius cité par Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, p. 58.
18. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 46.
19. Pour l'atelier tissage, le premier maître de forme fut Itten jusqu'en 1921, puis dès 1921, à la suite d'une prudente réforme de l'organisation de l'enseignement, Georg Muche fut maître de forme et Helena Börner maître d'atelier, et dès le déménagement à Dessau en 1925 Muche toujours maître de forme et Stölzl maître d'atelier, puis Stölzl maître de forme de 1927 à 1931.
20. « While the statutes claimed that students could freely choose any workshop, women were concentrated in certain areas. In a letter to the applicant Annie Weil the director explained : 'It is not advisable, in our experience, that women work in the heavy craft areas such as carpentry and so forth. For this reason a women's section has been formed at the Bauhaus which works particularly with textiles; bookbinding and pottery also accept women. We are fundamentally opposed to the education of women as architects.' » Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, p. 29. Ce refus catégorique de Gropius quant à la demande d'une étudiante pour être admise dans l'atelier architecture est d'autant plus emblématique du verrouillage pratiqué au Bauhaus, puisque pour Gropius l'architecte occupe une fonction de « leader » dans les arts (*Ibid.*, p. 28). Quant à l'enseignement, il est donné par des « maîtres d'atelier » et des « maîtres de forme ». Malgré les efforts discursifs sur un décloisonnement et un rapprochement entre artisans et artistes, une certaine mésentente persiste pendant toute la période du Bauhaus entre maîtres d'atelier et maîtres de forme, voire une surévaluation des maîtres de forme, considérés comme les « vrais artistes » (*Ibid.*, p. 28-39). Le premier maître de forme du cours préliminaire fut Johannes Itten, assistée par Gertrud Grunow. Puis Joseph Albers et Laszlo Moholy-Nagy reprirent la responsabilité du cours après le départ d'Itten en 1924.

Pourtant, nombreuses étaient les femmes qui, s'inscrivant au Bauhaus, espéraient précisément tout autre chose. Pour certaines, tisser et broder étaient même le comble de l'ennui et relevaient justement d'une catégorie d'activité "typiquement" féminine dont elles voulaient s'affranchir. Anni Albers par exemple, avait déjà, pour ces raisons mêmes, interrompu en amont ses études à l'École des arts appliqués de Hambourg. De façon générale, beaucoup d'entre elles avaient déjà une formation en arts décoratifs ou arts appliqués, voire des diplômes dans ce domaine. Si elles se tournaient vers le Bauhaus, c'était précisément dans l'espoir d'y accéder à tous les domaines artistiques jusque-là réservés à la gent masculine, et de participer activement à l'utopie communautaire.

Face à la forte demande des femmes d'être admises sans réserve dans tous les ateliers, un verrouillage se mit très vite en place au niveau de la direction de l'école, pour départager les genres et pour garantir aux hommes les places tant convoitées dans les ateliers les plus valorisés. On peut identifier dans ce processus deux types de peurs : celle d'une rivalité désagréable avec les femmes créatrices émergentes, et celle d'une trop forte féminisation du Bauhaus qui aurait pu se transformer en "école de femmes" et risquer ainsi de subir une dévalorisation au regard de la société, la féminité restant encore trop associée, en matière artistique, au dilettantisme.

L'ironie de l'histoire veut que l'atelier tissage eut un formidable succès : il contribua largement à la renommée nationale et internationale du Bauhaus et permit même d'assainir les finances, puisque les tapis, plaids, tapisseries, rideaux, garnitures se vendaient bien et que l'atelier tissage réussit à merveille le passage d'une production artisanale à une production industrielle. Après une première période du Bauhaus, considérée aujourd'hui comme plus utopiste et révolutionnaire, commença la seconde période, tournée vers une plus grande rationalité et la création de prototypes pour une fabrication industrielle. Dès les grandes expositions de 1923 (avec, entre autres, la maison modèle *Haus am Horn*, destinée à être produite en série), où il découvrit les créations des ateliers, le grand public fut sensible à la dimension novatrice dans les matières et le design textiles, aux compositions géométriques et abstraites, au jeu subtil avec les couleurs et leurs gradations. L'abstraction était alors plus facilement acceptée pour des œuvres textiles que pour des œuvres picturales²¹. Le textile, domaine qui se trouvait en bas de la hiérarchie, s'en trouva revalorisé et devint un tremplin pour le design industriel moderne. Les objets étaient à la fois des œuvres artistiques et fonctionnelles. De nombreuses femmes découvrirent leur talent et s'identifièrent comme femmes créatrices. Plusieurs œuvres de l'atelier tissage devinrent des symboles du style Bauhaus et figurent aujourd'hui parmi ses objets iconiques²².

21. Droste, *Gunta Stözl. Weberei am Bauhaus*, p. 14.

22. Parmi les 50 œuvres répertoriées récemment comme « icônes du Bauhaus », huit œuvres sont créées par des femmes dont trois œuvres textiles (de Ida Kerkovius, Anni Albers et Gunta Stözl). Cf. Josef Straßer, *50 Bauhaus-Ikonen, die man kennen sollte*, München, Prestel, 2018 (2009). L'autre atelier qui rencontra dès le début un grand succès fut l'atelier de poterie, avec le maître

Pourquoi cette grande créativité dans l'atelier tissage ?

Une raison en est certainement sa dimension expérimentale. Au début, il n'y avait pas vraiment d'enseignement. Les étudiantes se mettaient à travailler librement la matière textile, les techniques de tissage, la composition des couleurs, en s'inspirant de ce qu'elles apprenaient dans les cours théoriques sur les couleurs et les formes. Plusieurs témoignages de femmes artistes attestent une grande admiration pour les enseignements de Johannes Itten, Paul Klee et Wassily Kandinsky sur l'harmonie des couleurs et des formes, et tout particulièrement pour Klee²³, en raison de la parfaite alchimie ressentie entre les exercices de Klee sur les formes basiques comme le carré, le triangle, le cercle, la superposition des couleurs, les proportions et rythmes, et les créations textiles ; une fascination réciproque semble avoir existé entre Klee et l'atelier tissage²⁴.

Quand on connaît par ailleurs les conceptions extrêmement stéréotypées du genre défendues par les hommes avant-gardistes, on peut en déduire que la plupart des femmes ne s'en offusquaient guère. Autant Itten que Klee et Kandinsky persévéraient dans l'idée d'une créativité de nature foncièrement masculine, situant la femme du côté de la reproduction biologique : l'homme crée des œuvres et fait naître un monde, la femme fait naître des enfants. Le génie artistique serait masculin, les femmes sont réduites à leur zèle et application :

Paul Klee etwa lobte seine Studentinnen und erklärte : "[...] man war fleißig : aber genie ist nicht fleiß [...] genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung." Vom Standpunkt eines männlich definierten Genie- und Kreativitätsbegriffes aus waren Frauen somit nicht in der Lage, Kunst zu zeugen. Malerinnen am Bauhaus finden sich deshalb kaum, es sei denn solche, die als Malerin ans Bauhaus kamen und hier eines Besseren belehrt wurden, wie beispielsweise Else Mögeln oder Marianne Brandt²⁵.

Klee, Kandinsky et Itten pratiquaient un clivage net entre une masculinité associée à la triade "esprit-culture-raison", et une féminité associée à l'autre triade "matière-nature-sentiment". Dans leurs théories des couleurs, le masculin incarne l'esprit (souvent le bleu), le féminin la matière (soit le jaune, soit le rouge). Dans leurs théories des formes on retrouve le même dualisme : le carré serait masculin, le cercle féminin (Itten, Klee). Itten alla jusqu'à soutenir que la vision bidimensionnelle serait innée aux femmes et transforma cette thèse en argument pour qu'elles travaillent les surfaces et non les volumes²⁶. Ce type d'argumentaire essentialiste servit également à exclure les femmes du domaine de la sculpture, de la menuiserie, de l'architecture.

de forme Gerhard Marcks qui ne cessa de se plaindre du trop grand nombre de femmes dans son atelier (qui comptait en 1920 cinq femmes et deux hommes).

23. Notamment Gunta Stölzl, Benita Otte, Anni Albers, Gertrud Arndt. Cf. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 38, 45, 52, 57.

24. Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus*, p. 15.

25. Baumhoff, « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 65. Sur les rapports entre art et genre chez Itten, Klee et Kandinsky, voir aussi Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, chapitre VIII : « Lawmakers and Patriarchs. Itten, Klee, Kandinsky », p. 147-169.

26. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 9-10.

Il faut ici renvoyer aux thèses soutenues par l'historienne d'art américaine Linda Nochlin, en particulier à son article « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes?²⁷ », aujourd'hui considéré comme le point de départ d'une histoire de l'art féministe. En analysant les présupposés de la question posée, Nochlin souligna son implication insidieuse : il n'y aurait pas eu de grandes artistes femmes parce que les femmes seraient « incapables de grandeur²⁸ ». L'artiste se devait d'être du côté du génie, par essence masculin – suivant une mythologie artistique que des centaines de biographies de grands artistes hommes, depuis les écrits fondateurs de Giorgio Vasari au XVI^e siècle, auraient consolidée. Or, selon Nochlin, l'absence de grandes artistes femmes s'explique davantage par l'idéologie inhérente aux discours et par le conditionnement social et institutionnel²⁹. L'exemple du nu l'illustre parfaitement : durant la période allant de la Renaissance au dernier quart du XIX^e siècle, l'étude sur le modèle nu était essentielle dans toute formation artistique. En interdisant cette pratique aux femmes, pour des raisons de pudeur et de convenance, on leur barrait le chemin vers l'excellence, et on les obligeait à « se cantonner aux catégories « mineures » du portrait, de la peinture de genre, du paysage et de la nature morte³⁰ ».

À cet obstacle d'ordre institutionnel s'ajoutait un obstacle encore plus pernicieux : les normes de genre, intériorisées par tous les acteurs sociaux, y compris les femmes elles-mêmes. L'activité principale de la femme devait se résumer au souci de l'autre, famille et enfants. Sous cet angle, toute activité artistique des femmes apparaît comme secondaire, un passe-temps ou caprice, ce qui est une manière de consolider les normes d'un art majeur du côté masculin et mineur voire dilettante du côté féminin³¹.

Si les femmes sont moins présentes dans l'histoire de l'art, ce n'est donc pas à cause d'un défaut de génie artistique, selon Nochlin, mais parce qu'elles ont été longtemps écartées de l'apprentissage et de la pratique artistique pour des raisons historiques, culturelles, générées. Une histoire de l'art féministe ne devrait donc pas se contenter de re-découvrir les femmes artistes oubliées – bien que ce soit évidemment un travail nécessaire –, ou de définir une créativité féminine spécifique, mais elle devrait en interroger les cadres sociaux, institutionnels, générés, et en révéler l'idéologie sous-jacente³².

Les femmes du Bauhaus n'étaient pas dupes de l'idéologie conservatrice – en termes de genre – dominante à l'école, mais semblaient ne pas s'encombrer

27. Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? (Why have there been no great women artists? 1971)*, in Nochlin, *Femmes, Arts et Pouvoir*, p. 201-244. L'essai de Nochlin apparaît en traduction allemande, comme pour la traduction française, dans les années 1990 : *Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?* (traduit de l'anglais par Christa Erbacher von Grumbkow et Christiana Goldmann), in Söntgen, *Rahmenwechsel*, p. 27-56.

28. Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes?*, p. 203.

29. *Ibid.*, p. 208.

30. *Ibid.*, p. 221-222.

31. *Ibid.*, p. 228.

32. Selon Nochlin, l'idéologie opère « comme une force motivante dans l'élaboration de la norme ». Cf. Nochlin, *Femmes, Arts et Pouvoir*, p. 7.

outre mesure de ces clivages traditionnels³³. Elles s'employaient à saisir dans les cours ce qu'il y avait de stimulant, expérimentaient les nouvelles connaissances à travers le textile et, par là-même, s'affranchissaient des maîtres et devenaient créatrices. L'alchimie parfaite entre les cours théoriques et le travail concret enthousiasmait même celles qui au début ne souhaitaient absolument pas s'inscrire à l'atelier tissage³⁴. Il y avait aussi l'originalité de l'enseignement d'Itten qui les passionnait : ce dernier travaillait sur les aspects rythmiques et haptiques des couleurs et matières, et incluait des exercices physiques dans ses cours. Il était convaincu de la nécessité d'un équilibre entre corps et esprit pour pouvoir créer, avec le rythme à la base de toute créativité³⁵. Il était assisté en cela par Gertrud Grunow, qui enseignait les correspondances entre son, couleur et mouvement, et qui dispensait des cours de gymnastique rythmique³⁶.

Une autre raison de la forte créativité de l'atelier tissage est la volonté de se battre au sein de cette école moderne, quitte à le faire à l'intérieur d'un partage stéréotypé du genre, mais pour s'affirmer comme créatrices et modernes. L'on ne saurait sous-estimer l'aura utopiste et révolutionnaire dont se dota le premier Bauhaus : la quête d'une nouvelle manière communautaire de travailler et vivre ensemble ; les fêtes légendaires du Bauhaus ; la place accordée à la gymnastique, au sport et à la danse ; l'influence du mouvement des réformes de vie ; l'idéal d'un rapprochement entre art et artisanat.

On pourrait ici emprunter un terme à l'historienne d'art Charlotte Foucher Zarmanian et comprendre l'activité des femmes artistes dans l'atelier textile comme une « stratégie de la convenance ». La chercheuse a travaillé sur les femmes artistes en France dans les milieux symbolistes, et notamment sur les différentes stratégies mises en place pour lutter contre l'invisibilisation, pour « parer, battre en brèche et transgresser leur supposée incapacité créatrice³⁷ ». Elle distingue entre des stratégies de la convenance, de la légitimation, de la délégation, de la pluridisciplinarité. Le terme de stratégie nous paraît judicieux puisqu'il va au-delà d'un discours victimiste et qu'il octroie à la femme un rôle

33. Il existe des témoignages de femmes sceptiques dès le discours inaugural de Gropius, notamment dans le journal des étudiant.es *Der Austausch* (mai 1919). Elles soupçonnent une simple posture de surface qui ne changera rien aux inégalités : « [I]ch darf mitarbeiten [...] [aber] was sind wir Frauen hier? Wir sind, wie alle berufstätigen Frauen, den Männern ein Gegenstand des Mitleids. » Käthe Brachmann, « Echo auf Gropius' Antrittsrede und Programm » (1919), cité par Baumhoff, « « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 65.

34. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 43-44.

35. Gunta Stölzl sur les cours théoriques d'Itten au Bauhaus : « Seine ersten Worte waren über den Rhythmus. Erst muss man seine Hand ausbilden, muss die Finger gelenkig machen ebenso wie der Klavierspieler Fingerübungen macht, machen auch wir Fingerübungen. » Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus*, p. 10.

36. Officiellement, Gertrud Grunow était maître de forme dans le cours préliminaire, mais pratiquement elle effectuait le travail d'une assistante du maître Itten et était payée en conséquence, sous forme d'honoraires. Elle démissionna en 1924. C'est Karla Grosch qui dispensa par la suite les cours de gymnastique. Cf. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 16-21, ici p. 19.

37. Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Éditions mare & martin, 2015, p. 28.

plus actif, plus performatif dans un contexte social³⁸. Avec la revalorisation des arts décoratifs autour de 1900, notamment par le courant de l'Art nouveau, il y eut une tendance à célébrer la femme comme « artiste de l'intérieur ». Or, cette célébration, nous dit Foucher Zarmanian, ne serait qu'une nouvelle tentative de se protéger contre la « menace » de la femme moderne, celle qui rivalise désormais avec l'artiste homme. La chercheuse y voit une tentative d'enfermer la femme dans ce domaine et de maintenir les dichotomies homme/ femme, génie/ dilettante, inventif/ décoratif, création/ exécution³⁹.

Quant aux pays allemands, c'est l'historienne d'art Magdalene Droste qui montra que l'ouverture massive aux femmes des écoles d'arts appliqués vers 1900 correspondait à un besoin économique, mais aussi à un calcul stratégique : détourner les revendications féministes concernant un libre accès aux Universités et Écoles des Beaux-Arts. En 1910, une soixantaine d'écoles d'arts appliqués accueillait des femmes. L'école de Reimann à Berlin (*Reimann-Schule*), fondée en 1902, avait la réputation la plus progressiste. L'alliance entre art et artisanat s'y inscrivait dans le concept d'une pédagogie réformée, au cœur de la vie. Et l'on peut sans doute considérer cette école comme précurseur du Bauhaus. Simultanément, la valeur sémantique associée aux arts appliqués se modifia en cette période. Selon Magdalene Droste, les termes allemands « Kunstgewerbe » et « kunstgewerblich » devenaient des synonymes de féminin, voire parfois de dilettantisme⁴⁰. Anja Baumhoff reconnaît dans l'idéalisation de l'artisanat (« Handwerk ») une dimension patriarcale, avec une hiérarchisation entre un artisanat typiquement masculin (associé à la pierre, au béton, au métal et au bois) et un autre typiquement féminin (tissage, filature)⁴¹. Dans la mesure où le Bauhaus de Weimar résultait de la fusion d'une école d'arts appliqués et

38. « Ce qui se joue dans ces stratégies, ce sont des « ruses identitaires », des manœuvres d'entrisme, des enjeux de réseaux ou encore des tactiques esthétiques et stylistiques plus ou moins singulières qui, toutes, permettent d'élaborer un portrait « performatif » des créatrices autour de 1900. » *Ibid.*, p. 94.

39. *Ibid.*, p. 94-96. Ce n'est que l'aboutissement d'une tendance qui, selon Rozsika Parker et Griselda Pollock, aurait marqué tout le XIX^e siècle, à savoir la construction d'un « stéréotype » de l'art féminin : « Cette idée d'un art des femmes déterminé par la biologie ou par l'extension de leur rôle social centré sur la domesticité et le raffinement, fondamentalement féminin, gracieux, délicat et décoratif, atteint sans aucun doute son apogée au XIX^e siècle. [...] : les hommes travaillent à l'extérieur et les femmes décorent leurs maisons ». Rozsika Parker, Griselda Pollock, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1981), in Dumont, *La rébellion du Deuxième Sexe*, p. 153-197, p. 154, 160.

40. Magdalene Droste, « Beruf Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890-1933 », in Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (éd.), *Frauen im Design : Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*, t. 1, Stuttgart, 1989, p. 174-202.

41. Baumhoff, « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 64. Voir aussi Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus* : « In fact, the democratic tradition which is associated today with the Bauhaus was undermined by an ambiguous conception of craftsmanship and by a conception of art based on notions of male genius, which differentiated between three categories of art : fine art (*Kunst*), such as painting and sculpture ; arts-and-crafts (*Kunstgewerbe*), like pottery and weaving ; and handicraft or craftsmanship (*Handwerk*), such as carpentry. Moreover, these categories were themselves gendered: high art and handicraft were male domains, but arts-and-crafts was a female occupation, with comparatively low status. » (p. 19).

d'une école des beaux-arts, il fallait rester vigilant afin de ne pas subir la même dépréciation sémantique, suite précisément à une trop grande féminisation de l'école ; tel fut du moins le souci de Gropius et de la majorité des maîtres du Bauhaus⁴². On peut ici identifier une tentative semblable de consacrer l'art textile comme "art de la femme", et de consolider un concept essentialiste d'un art "typiquement féminin", afin de préserver le génie artistique du côté masculin⁴³.

Les femmes qui acceptaient de s'inscrire dans l'atelier tissage, malgré la déception que cela pouvait signifier pour certaines d'entre elles, jouaient donc la stratégie de la convenance et pratiquaient ce que Foucher-Zarmanian appelle un « double jeu d'assimilation et de déplacement⁴⁴ ». Elles investissaient un lieu traditionnel mais y acquéraient une forme de liberté par l'expérimentation. Si elles restaient dans le cadre du rôle traditionnel qu'on leur avait attribué, elles pouvaient aussi devenir des créatrices à part entière, ou bien profitaient de la formation artistique et de l'environnement avant-gardiste puis quittaient le Bauhaus afin de développer leur créativité ailleurs⁴⁵.

On pourrait comparer ces stratégies avec ce que fit Hannah Höch au sein du dadaïsme berlinois, de façon bien plus subversive. Au-delà de ses photomontages devenus célèbres, dont celui qui fut exposé à la Foire internationale Dada en 1920, *coupe au couteau de cuisine dada dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne de Weimar, celle de la grosse bedaine weimarienne (schnitt mit dem küchenmesser dada durch die letzte weimarer bierbauchkulturepoche deutschlands, 1919-1920)*⁴⁶, Hannah Höch, seule femme dadaïste exposant parmi 29 hommes, créa toute une série d'œuvres à partir de broderies, dentelles et de patrons de couture, sous forme de compositions géométriques et abstraites. On peut aisément reconnaître dans cette démarche une manière de détourner des techniques connotées féminines afin de produire des œuvres novatrices et non genrées. Les titres de ces œuvres, comme *Lune dorée (Goldener Mond, 1923)* ou *Astronomie (1922)*, « empruntés aux constellations, les arrachent au domaine

42. Baumhoff, « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 66.

43. Voir les vers moqueurs sur l'activité artistique féminine, qui ne serait guère plus qu'un passe-temps et du dilettantisme, attribués à Oskar Schlemmer : « Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt und sei es nur zum Zeitvertreib. » (« Où est la laine, il est une femme qui tisse, même si c'est juste pour faire passer le temps »), cité par Radewaldt, *Gunta Stözl*, p. 47. On entend derrière cette formule une sorte d'antithèse de l'adage « Wo ein Wille ist, da ist ein Weg. » (« Vouloir, c'est pouvoir »). Car le jeu de mots de Schlemmer prive très nettement la femme de sa propre volonté créatrice.

44. Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900*, p. 98.

45. « Die Frauen selbst haben diese Einstellung kaum zur Kenntnis genommen; die meisten von ihnen akzeptierten ihre Rolle und nutzten gleichzeitig ihre neuen Freiräume » Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 39.

46. Nous empruntons ici la traduction proposée par Elisabeth Spettel dans son article « Les artistes femmes : des esthétiques de la limite dépassée ? », *Recherches féministes*, vol. 27/ 1, 2014, p. 161-181, ici p. 162 [https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2014-v27-n1-rf01435/1025463ar.pdf], dernière consultation le 18 février 2021.

de la confection⁴⁷ ». Höch réussit à s'affranchir de la dimension intimiste de la broderie et à revendiquer un statut d'universalité pour ces œuvres⁴⁸.

Quelques exemples de femmes artistes dans l'atelier tissage

Gunta Stölzl (1897-1983) est la femme qui incarne le mieux la complexité de la situation, alliant le succès des femmes du Bauhaus et la persistance des stéréotypes de genre. Elle avait fait carrière à l'école : seule femme à diriger un atelier en tant que maître de forme, elle avait initié une collaboration heureuse avec Marcel Breuer et son atelier menuiserie, suivi avec conviction le virage vers l'industrialisation des créations, contribué à la rentabilité de l'atelier du Bauhaus ; mais elle finit par être chassée peu avant la fermeture de l'école, pour des raisons que l'on pourrait qualifier d'intersectionnelles⁴⁹. Mariée depuis 1928 à un artiste juif du Bauhaus, Arie Shalom, elle était exposée à un antisémitisme de plus en plus virulent à l'intérieur de l'école à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Trois étudiant.es – Herbert von Arend, Ilse Voigt et Margaretha Reichardt –, soutenu.es par le professeur Walter Peterhans, entamèrent une campagne de diffamation à son encontre. On lui reprocha un manque de compétence et de pédagogie, on la traita de dilettante et d'ignorante, on traça une croix gammée sur sa porte⁵⁰. Elle démissionna en 1931. En interaction avec

47. Sophie Bernard, « Hannah Höch », in *DADA*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 484-497, ici p. 488.

48. Dans d'autres œuvres, la veine satirique de Hannah Höch est nettement manifeste, et constitue clairement une démarche plus subversive qu'une simple « stratégie de la convenance » : dans *Chefs d'État (Staatshäupter, 1918-1920)* par exemple, elle représente Friedrich Ebert et Gustav Noske, figures majeures du gouvernement social-démocrate et acteurs principaux de l'écrasement de la révolte spartakiste, sans uniforme, en maillot de bain peu seyant. Les photos sont collées sur des patrons de couture. Höch « détourne leur image du domaine de la masculinité pour l'ancrer dans celui de la féminité. Les "ouvrages de dame" sont bien pour l'artiste une manière de parodier la politique, réservée aux hommes, et de revendiquer, en tant que seule femme au sein de Dada Berlin, l'originalité de la création féminine. » *Ibid.* Voir aussi l'article de Catherine Frèrejean dans ce volume.

49. Les théories intersectionnelles prennent en compte les interactions entre classe, race, ethnicité et genre dans la production d'inégalités sociales. Kimberlé Crenshaw a été l'une des premières à avoir utilisé le terme en parlant de l'oppression des femmes afro-américaines (« Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », in *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139-167). Patricia Hill Collins a participé à sa popularité grandissante (*Race, Class and Gender: An Anthology*, 1992). Aujourd'hui l'intersectionnalité constitue une approche majeure dans les *gender studies*. Cf. Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race et classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.

50. Quant aux reproches absurdes et injustifiés formulés par les agitateurs, voir par exemple : « frau sharon hat in pädagogischen, künstlerischen und organisatorischen dingen vollkommen versagt. sie ist absolut unsicher und unwissend in allen technischen fragen, z.b. materiallehre, sie kann wolle nicht von baumwolle unterscheiden [...], die künstlerische beurteilung fehle vollkommen. wichtige organisatorische werkstattangelegenheiten werden von frau sharon nur bei kaffee und tee erledigt. » cité par Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 147. Elle apprendra beaucoup plus tard, ce qui l'affligea beaucoup, que Kandinsky se fit complice de cette campagne de diffamation à son égard. *Ibid.*, p. 148-149, p. 152-153.

les arguments racistes, ce sont donc la disqualification de l'artiste femme, le cliché du dilettantisme féminin qui revenaient avec force et dans un déni évident de la créativité de Gunta Stölzl⁵¹.

Certes, deux musées des États-Unis acquièrent des tapisseries d'elle en 1949 et 1958⁵², plusieurs musées de Londres lui achetèrent des créations et tissus en 1967 et 1969, le Bauhaus exposa ses tapisseries en 1968, puis en 1976-1977, mais elle resta longtemps une artiste à l'écart, poursuivant son œuvre de manière discrète en Suisse (à Zurich). La dimension pionnière de son travail ne fut véritablement découverte qu'après sa mort, suite aux travaux de Magdalena Droste dans les années 1980 et 1990⁵³, alors que d'autres, comme Marianne Brandt, étaient devenues plus tôt des icônes du Bauhaus.

Par ailleurs, Stölzl incarne un paradoxe : celui d'être devenue l'emblème d'une dimension progressiste et émancipatrice du Bauhaus pour les femmes artistes, alors que certaines paroles qui lui sont attribuées sont loin d'être émancipatrices. Certes, elle était éprise de la philosophie communautaire du Bauhaus et s'engagea entièrement dans l'esprit de partage, de fête et de vie moins conventionnelle. Mais on trouve dans ses journaux intimes et ses correspondances des preuves d'une persistance des stéréotypes de genre : elle exprima des doutes tenaces quant à son propre talent et semblait avoir intériorisé la norme du génie artistique masculin⁵⁴ ; elle désigna la fonction d'épouse et de mère comme véritable destin de la femme⁵⁵ ; elle déclara avec fierté, en 1931, que la création d'une classe

51. « Legt man heutige Maßstäbe an, dann hätte Gunta Stölzl eine prominente Ikone der Weimar [sic] Kultur sein müssen, popularisiert in allen Medien ihrer Zeit. Stattdessen wird sie als allzu Emanzipierte, als « Linkstehende », mit einem « Ostjuden » und bekennenden Zionisten verheiratete Frau weggemobbt. » Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 5. Ce destin rappelle celui de Marianne Brandt : Brandt fut une des rares femmes à s'imposer dans l'atelier métal et assumait même le rôle de maître adjoint à partir de 1928. Ses idées et sa créativité ont largement contribué au style de la plupart des objets produits par cet atelier. László Moholy-Nagy la considérait comme sa meilleure élève et de loin la plus géniale. À partir de 1929, c'est elle qui décrocha le plus de contrats pour la production industrielle de ses prototypes. Elle est un personnage clé du design Bauhaus en Europe dans les années vingt (cf. Marion Vignal, *Femmes designers. Un siècle de créations*, Genève, Aubanel, 2009, p. 30). Cependant, à partir de la fin des années 1920, cette femme par ailleurs engagée pour la cause féministe, ayant pris une place importante dans un domaine artistique jusque-là connoté masculin, devient objet de haine. Des collègues lui suggèrent de dessiner des modèles sur papier plutôt que fabriquer des objets en trois dimensions. Suite à une série de diffamations mettant en cause son soi-disant dilettantisme, elle quitta l'école. Une fois encore, c'est en rappelant une prétendue incompétence due au sexe qu'une femme artiste, qui pourtant avait fait ses preuves, est dévalorisée.

52. Le musée Busch-Reisinger à Harvard en 1949, le MOMA à New York en 1958.

53. Voir note 7.

54. Sur les doutes quant à son talent : « Es reizt mich natürlich wie immer das Glasfenster aber erstens bin ich im Zweifel ob es nicht zu hoch gegriffen ist von mir ob ich mir da nicht zu viel zutraue, besonders heute sind diese Zweifel besonders stark weil ich durch Itten erst begreife, was Composition heißt und wenn ich mir ehrlich antworte, so muß ich sagen, daß ich nicht das Vertrauen habe, einzig auf so hohes Gebiet zu greifen, das gar keine Mittelstufen hat. » Stölzl, citée par Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 28.

55. « Es gibt eben für eine Frau keine andere Ganzheit als Mutterschaft – Ehe. Oh ich möchte manchmal mitten unter Menschen stehen und Formen schaffen, Leben gestalten, Menschen

réservée aux femmes aurait été leur initiative⁵⁶. C'est dans la fascination de Stölzl pour Itten, Klee et Kandinsky, que l'on soupçonne une quasi-soumission aux maîtres dont elle ne cessait d'admirer la grandeur⁵⁷. Elle-même doutait, tout au long de sa carrière au Bauhaus, de la possibilité de considérer le tissage comme une activité artistique au même titre que d'autres arts⁵⁸. Enfin, à aucun moment, Gunta Stölzl ne se plaignait du fait que les femmes du Bauhaus consacraient une bonne part de leur temps à s'occuper de la cantine et du potager, ni de l'évidence d'un tel partage inégal des tâches aux yeux des hommes⁵⁹.

Certes, Stölzl fut moderne dans la mesure où elle s'opposa au concept traditionnel de l'artisanat textile, incarné par Hélène Börner. Elle investit les techniques modernes de tissage, se forma, avec son amie Benita Otte, à la teinturerie, réussit le saut vers le design industriel. Mais en même temps, elle contribua à consolider le concept essentialiste de l'art textile comme art "typiquement féminin" :

Die Weberei ist vor allem das Arbeitsgebiet der Frau. Das Spiel mit Form und Farbe, gesteigertes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rhythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten⁶⁰.

Gunta Stölzl, qui au début de sa carrière voulait être peintre, eut du mal à trouver sa place dans le domaine du "grand art", tant elle avait intériorisé les normes de genre. L'atelier tissage et la classe réservée aux femmes étaient pour elle un moyen de trouver liberté et créativité en échappant à la compétition avec les hommes. De surcroît, le fait de se conformer au rôle traditionnel dédié à la femme artiste lui avait permis de nouer des relations harmonieuses avec les hommes du Bauhaus, et une meilleure intégration au sein de l'École. C'est donc

schaffen – Kinder – oh wie müßte das herrlich sein, und es friert mich wenn ich an mein künstlerisches Formen denke. » Stölzl, *ibid.*, p. 35.

56. « wir gründeten eine frauenklasse » Stölzl, *ibid.*, p. 47. Selon Anja Baumhoff, de nombreuses étudiantes du Bauhaus étaient *pour* une classe réservée aux femmes puisqu'elles y voyaient la possibilité de créer une « chambre à soi » (Virginia Woolf), de s'épanouir en dehors de la compétition avec les hommes. Tandis que pour les maîtres du Bauhaus c'était un moyen de discrimination qu'ils cherchaient à dissimuler par la suite afin de maintenir l'affichage progressiste et moderne. Cf. Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, p. 76-78.

57. Se reporter à Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 39-45 et p. 52-61. Sur Itten, par rapport à qui elle se sent médiocre : « Es ist also ein weiter, weiter Weg zur Kunst, werde ich jemals dahin kommen? » (p. 42); sur Klee qu'elle idolâtre comme un dieu-créateur : « die Ganzheit deiner Künstlernatur » (p. 57).

58. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 77.

59. Voir à ce propos Oskar Schlemmer : « Einiges Schöne : zum Beispiel die Kantine, in der mithilfe von Schülerinnen (zum Teil unter freiwilligem Verzicht auf künstlerische Produktion) nach Mazdanzan-Rezepten (vegetarisch-naturgemäß) gekocht wird, für Schüler und Meister [...]. Schön ist, daß die Mädchen diese wirtschaftliche Notwendigkeit am bereitwilligsten einsehen und sich aus freien Stücken zu Dienstleistungen verpflichten. » Cité par Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 87.

60. Stölzl, numéro spécial sur le Bauhaus, revue *Offset*, 1926, citée par Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus*, p. 97.

bien grâce à une « stratégie de la convenance » que Stölzl s'affirma au sein du Bauhaus jusqu'à devenir maître de forme⁶¹.

Parmi les nombreuses artistes femmes ayant développé une formidable créativité dans l'atelier tissage et qui, pour certaines d'entre elles, firent carrière par la suite, mentionnons également Benita Otte, Anni Albers, Gertrud Arndt et Otti Berger.

On connaît bien la villa *Haus am Horn*, l'une des premières maisons modèles, toute en esthétique fonctionnelle, construite et aménagée pour l'exposition de 1923, qui montra pour la première fois la production globale du Bauhaus. Mais on connaît moins bien l'artiste Benita Otte, qui avait conçu une large partie de son aménagement intérieur. Issue d'un milieu bourgeois, elle avait trois diplômes en poche et exerçait déjà depuis plusieurs années comme enseignante dans un établissement scolaire pour filles, quand elle quitta tout pour redevenir étudiante au Bauhaus. Attirée par l'aura de modernité, elle fut rapidement fascinée par l'expérimentation menée dans l'atelier tissage. Le Bauhaus lui apporta une forme de liberté et d'épanouissement individuel⁶². Elle le quitta en 1925 et poursuivit son travail dans les ateliers de l'école d'art et de design de Halle (*Burg Giebichenstein*), puis dans la fondation Bethel, en dirigeant à chaque fois l'atelier tissage. Aujourd'hui encore, ses créations de tissus et de dessins constituent des modèles pour la fabrication industrielle.

Les tentatives d'Anni Albers pour se former à l'art sont représentatives de la situation de l'époque : cours privés auprès d'un peintre, refus de la part d'Oskar Kokoschka de lui donner des cours, formation dans une école d'arts appliqués qu'elle quitta afin de s'inscrire au Bauhaus en 1922. En 1929, elle était maître adjointe de l'atelier tissage et le dirigea à deux reprises en tant que remplaçante. D'origine juive, elle émigra dès 1933 avec son mari Josef Albers, lui aussi artiste au Bauhaus, aux États-Unis et y fit carrière. Elle joua un rôle majeur pour la diffusion des idées du Bauhaus aux États-Unis, notamment en enseignant d'abord au Black Mountain College, puis à l'Université de Yale. Une exposition lui fut consacrée à New York en 1949 au prestigieux MoMa, « la première exposition d'une artiste textile⁶³ ». Elle créa des tissus pour de grandes entreprises (Rosenthal, Knoll), poursuivit ses recherches expérimentales autour du tissu, et publia deux essais sur l'art textile : *On Designing* (1959) et *On Weaving* (1965)⁶⁴. La première rétrospective de ses travaux en Allemagne

61. « During the process of becoming the only female junior master of the Bauhaus, Gunta Stölzl used conventional gender ideology to further her integration into the framework of the school. / In order to succeed she had to conform to the gender expectations of the male Bauhaus masters. A woman who was too unusual and who was radically opposed to traditional sex roles might not have been as successful. » Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, p. 110. Sur les conceptions de Stölzl quant au féminin et à la femme artiste, ses ambitions et ses doutes, voir tout le chapitre V : « Gender, Text, and Context. Gunta Stölzl's Conceptions of the Female Self », p. 100-115.

62. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 36-41.

63. Vignal, *Femmes designers*, p. 26.

64. *Ibid.*

eut lieu en 1975, d'abord à Düsseldorf puis au *Bauhaus-Archiv* à Berlin⁶⁵. Le mérite d'Albers fut, entre autres, d'avoir fait entrer, aux États-Unis des années 1950, l'art textile dans le champ des Beaux-Arts⁶⁶. Albers est connue pour son traitement inventif et non conventionnel de la matérialité du tissu. Elle n'hésita pas, lors de la première phase du Bauhaus où l'on manquait de tout, à utiliser des herbes, du papier, des cordelettes, et quelques premiers fils synthétiques pour ses travaux⁶⁷. Elle avait conçu un tissu capable d'absorber les sons et de réfléchir la lumière. Ses créations picturales sont considérées comme des « chefs d'œuvre de l'abstraction⁶⁸ ».

Otti Berger avait déjà étudié à l'Académie des Beaux-Arts en Yougoslavie de 1921 à 1926, et s'inscrivit en 1927 au Bauhaus. Tout comme Anni Albers, Otti Berger inaugure le nouveau type du design industriel⁶⁹, avec une forte sensibilité pour le toucher et la matière⁷⁰. Quand Lily Reich remplaça Stölzl à la direction de l'atelier tissage, en 1931, c'est Berger qui fut majoritairement responsable des aspects techniques. Les nombreuses créations de cette période ont comme d'habitude reçu le sigle « Bauhaus » ou bien elles furent dénommées « Reich/Berger ». En 1932, elle quitta le Bauhaus et créa son propre atelier, vendit ses propres prototypes, initia des collaborations avec plusieurs entreprises. Extrêmement talentueuse, elle aurait pu faire carrière, mais le national-socialisme l'en empêcha. En tant que juive, elle fut bientôt exclue des institutions et dans l'incapacité d'exercer en Allemagne. Elle mourut à Auschwitz en 1944.

Gertrud Arndt, qui voulait d'abord étudier l'architecture, s'est retrouvée contre son gré affectée à l'atelier tissage, puis créa des œuvres textiles abstraites. Son utilisation du carré rappelle la peinture de Klee. Certes, elle se retira dès son mariage avec Alfred Arndt, en 1927, de l'espace public et professionnel, ce qui ressemble fort au choix de la convenance, mais pour mieux explorer par la suite une pluridisciplinarité appliquée. Elle se consacra dès lors à la photographie. Parmi ses photos, redécouvertes après 1945, se trouve une série de 43 autoportraits, appelée par l'artiste elle-même « portraits masqués » (« Maskenporträts »)⁷¹. La photographie étant un art encore très jeune, peu contaminé par l'iconographie traditionnelle, c'était là un moyen idéal de jouer avec les représentations de la femme, y compris la « nouvelle femme » moderne⁷².

65. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 53-55.

66. Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus*, p. 144.

67. *Ibid.*, p. 143.

68. Vignal, *Femmes designers*, p. 26.

69. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 65.

70. « man muss den geheimnissen des stoffes lauschen, den klängen der materialien nachspüren, man muss die struktur nicht nur mit dem gehirn erfassen, sondern mit dem unterbewusstsein erfüllen, man weiss dann um die eigenart der seide, die wärme ist, oder der kunstseide, die kälte heisst. » Otti Berger, *Stoffe im Raum*, citée par Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, p. 145.

71. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 59.

72. Parmi les grandes femmes photographes du Bauhaus, outre Gertrud Arndt, on compte Marianne Brandt, Florence Henri, Grete Stern, Ise Gropius et Lucia Moholy-Nagy.

Mythes et contre-mythes de l'émancipation

La renommée des femmes artistes du Bauhaus aujourd'hui cache de nombreuses inégalités auxquelles elles furent confrontées à l'époque. Dans la première période du Bauhaus, par exemple, les femmes qui faisaient leur apprentissage à l'atelier tissage ne pouvaient pas obtenir de diplôme (*Lehrbrief*), puisque la chambre des métiers de Weimar (*Weimarer Handwerkskammer*) n'en délivrait pas pour cette activité. Sans diplôme, les perspectives professionnelles étaient réduites. La situation changea à partir de la période de Dessau, où se posa toutefois un nouveau problème, en rapport avec l'orientation vers une industrialisation massive des objets créés : les créations des ateliers étaient la plupart du temps exposées et mises en vente sous le sigle « Bauhaus », ce qui niait la créativité des femmes dont le nom disparaissait sur le marché, et disparaissait encore plus facilement par la suite que ceux des artistes hommes. Si elles contribuèrent fortement, en tant que créatrices, à l'image du design moderne, elles demeurèrent dans l'ombre au sein de l'espace public. Plusieurs femmes protestèrent contre cette pratique, en vain, comme Gertrud Arndt et Mila Lederer en octobre 1925⁷³. Par ailleurs, le Bauhaus acheta de nombreuses créations de ses étudiantes de l'atelier tissage et acquit ainsi la licence pour la vente, ce qui *de facto* revenait à les priver d'une importante source de revenus et à les spolier matériellement⁷⁴. Lorsque le Bauhaus déménagea à Dessau et accéléra sa production industrielle, plusieurs femmes quittèrent l'école. Une raison en aurait été leur attachement à la dimension plus individualiste et expérimentale du premier Bauhaus, leur refus de l'industrialisation massive et de la rentabilité à tout prix⁷⁵. Mais il est fort probable que, en dehors de la désillusion quant à la fausse promesse d'égalité des sexes, le risque d'être encore davantage spoliée et récupérée par un marché qui les rendait invisibles, motiva certaines artistes femmes à partir, à s'engager dans d'autres institutions ou à ouvrir un atelier indépendant.

Même Gunta Stölzl, malgré le privilège qui lui permettait de diriger un atelier, eut un contrat plus précaire que les autres maîtres et gagna moins, alors qu'elle s'occupait de tout, de la conception à la réalisation en passant par la comptabilité et les contacts avec l'industrie⁷⁶. Précisons aussi que c'est grâce à une véritable mobilisation des étudiantes de l'atelier tissage *contre* l'avis des maîtres masculins que la direction de l'école lui avait octroyé le titre de maître de forme⁷⁷. Elles avaient clairement souligné la moindre compétence de Georg Muche, ouvertement

73. Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, p. 120. Cette pratique qui consiste à effacer le nom de l'artiste rejoint une problématique majeure dans l'histoire des femmes artistes. Durant les siècles précédents, la plupart des femmes artistes étaient issues de familles d'artistes. Elles apprenaient et travaillaient dans l'atelier familial. Leurs œuvres restaient souvent anonymes ou portaient le nom du père, ce qui rend toute connaissance de leur œuvre et de leur impact assez aléatoire.

74. Müller, *Bauhaus-Frauen*, p. 34.

75. Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, p. 19.

76. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 92, 94, 96.

77. *Ibid.*, p. 103.

déclaré qu'il n'avait pas sa place dans l'atelier tissage, et fermement revendiqué la promotion de Stölzl. Walter Gropius essaya d'abord de soutenir Muche mais il dut céder. Cette promotion, qui aurait été difficilement imaginable sans la forte mobilisation des femmes de l'atelier tissage⁷⁸, est remarquable à double titre : premièrement c'est un maître d'atelier qui devient maître de forme, et deuxièmement, c'est une femme qui prend la place d'un homme. Cependant, Gropius n'hésita pas, lorsqu'il fallut rédiger un certificat pour Stölzl, en 1931, à effacer cette rébellion des femmes et à s'octroyer à lui seul le mérite d'avoir pris cette décision favorable⁷⁹. Une fois encore se confirme l'effort des directeurs et maîtres masculins du Bauhaus pour afficher l'image d'une École absolument moderne et égalitaire, où chacun serait évalué uniquement en fonction de ses talents artistiques, et en dehors des considérations de sexe.

Malgré la grande créativité et le succès de l'atelier tissage, la déconsidération de cette activité "de femmes", plus superficielle qu'artistique, perdura tout au long de l'existence du Bauhaus. Ce dédain est attesté par un propos du deuxième directeur, Hannes Meyer, à la fin de son mandat (1930) :

Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser. Auf deren Fussböden lagen als Teppiche die seelischen Komplexe junger Mädchen. Überall erdrosselte die Kunst das Leben⁸⁰.

Le pourcentage des femmes inscrites au Bauhaus baissa au fur et à mesure. Si au début, en 1919, elles étaient au nombre de 84 femmes pour 79 hommes, elles n'étaient plus que 52 pour 95 hommes en 1922-1923, puis 34 pour 68 hommes en 1924-1925, enfin seulement 25 pour 90 hommes en 1932-1933. Bien que les raisons en soient multiples – l'une d'elles est l'orientation de l'école due aux deux derniers directeurs Hannes Meyer et Mies van der Rohe, beaucoup plus centrée sur l'architecture, domaine dont les femmes se trouvaient encore plus exclues –, cette évolution semble montrer le revers de l'enthousiasme initial, ainsi que l'efficacité redoutable de la politique genrée menée au Bauhaus.

Les contradictions constatées au sein du Bauhaus, entre la dimension progressiste de l'esthétique et un certain conservatisme au niveau du genre, ne font pas exception à l'époque. De telles contradictions se retrouvent au sein d'autres mouvements les plus avant-gardistes, comme l'expressionnisme ou le dadaïsme. Selon Baumhoff, il s'agirait même d'un « élément social constitutif de la modernité », un « anachronisme » où « la modernité a fait une exception

78. Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus*, p. 94.

79. « die vielseitigkeit ihrer begabung, ihre große energie und arbeitskraft und ihre technisch produktiven fähigkeiten veranlassten mich, ihr bei der übersiedlung nach dessau die selbständige leitung der weberei zu übergeben » Gropius, cité par Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 159.

80. Hannes Meyer, cité par Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 113. Voir aussi le témoignage rétrospectif de Stölzl en 1969 où elle semble suggérer qu'on les a plus ou moins tolérées en raison de la rentabilité de l'atelier textile : « Unter der Aera (sic) Hannes Meyer war die Weberei manchen Angriffen ausgesetzt, aber wir waren auch zeitweise die am besten verdienende Werkstatt und der Etat war ja immer höchst bescheiden, zudem hatte ich ca. 15 und mehr Schüler, so blieben wir halt die Dekorativen im Sternenbanner Bauhaus. » Stölzl, manuscrit pour une émission radiophonique, *Deutschlandfunk*, 5 février 1969, citée par Droste, *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, p. 105 (c'est nous qui soulignons).

d'elle-même⁸¹ ». En même temps, les femmes ont réussi à s'y approprier des espaces pour devenir créatrices. Il est certain que le Bauhaus fut pour les femmes un moyen important d'accéder à une formation artistique et de faire partie de l'avant-garde. Quelques-unes parmi elles ont connu une célébrité plus tôt que d'autres femmes artistes, comme Anni Albers aux États-Unis. Il ne faudrait pas conclure sans rendre hommage à celles qui se sont imposées dans des domaines connotés "masculins", comme Marianne Brandt dans l'atelier métal, ou Alma Siedhoff-Buscher dans l'atelier menuiserie, ou Lou Scheper-Berkenkamp dans l'atelier peinture murale, très impliquée dans tout projet scénique et architectural, ou encore Lotte Stam-Bese, la première femme qui réussit à s'inscrire, en 1928, dans l'atelier architecture. Brandt et Siedhoff-Buscher ont créé des œuvres devenues des icônes du Bauhaus⁸². Souvent elles surent s'imposer et s'affirmer grâce à un appui relationnel au sein de l'école (Marianne Brandt par exemple fut soutenue par Moholy-Nagy), ou grâce à une personnalité forte et persévérante. Certaines sont même allées jusqu'à utiliser la ruse afin d'être acceptée dans l'atelier de leur choix. Nous laisserons ici le dernier mot à Alma Siedhoff-Buscher, avec l'extrait d'une lettre qu'elle avait rédigée à l'intention de Gropius en 1923, qui servira d'exemple d'un jeu rusé avec la convenance :

Der Arzt verbietet mir vorläufig das Weben [...] dies [...] ist für mich der Anstoß zu einer Bitte, die ich schon lange an Sie stellen wollte. Am Bauhaus ist es in der letzten Zeit nicht mehr üblich, weibliche Schüler in anderen Werkstätten, als in der Weberei aufzunehmen. Nur dieser Grund und das Wissen, dass die Tischlerei wirklich für eine Frau unmöglich ist, ließ mich im vorigen Sommer um Aufnahme in die Weberei bitten. Ich habe nie Beziehung zum Faden gehabt [...] Ich bitte darum hiermit um meine Entlassung aus der Weberei. – [...] Wäre es nun wohl möglich, dass ich bis zur Ausstellung gast- und probeweise in der Holzbildhauerei eine Arbeit ausführe [...] ⁸³?

81. Baumhoff, « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 67.

82. Par exemple les lampes et services en argent de Marianne Brandt, ou les jouets en bois d'Alma Siedhoff-Buscher. Cf. Straßer, *50 Bauhaus-Ikonen, die man kennen sollte*, p. 34-37 (Siedhoff-Buscher, *Schiffbauspil*), p. 92-93 (Brandt, *Tee-Extraktännchen*), p. 124-125 (Brandt, Hans Przyrembel, *Deckenleuchte*), p. 132-133 (Brandt, Hin Bredendieck, *Kandemleuchten*).

83. Baumhoff, « ... und sind doch alle auf das Bauhaus hin geworfen », p. 75.

