Germanica

10 | 1992

Mosaïques littéraires

Expressionnisme allemand et Futurisme italien*

Expressionismus und italienischer Futurismus

François Orsini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2090>

DOI : 10.4000/germanica.2090

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 11-34

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

François Orsini, « Expressionnisme allemand et Futurisme italien* », *Germanica* [En ligne], 10 | 1992, mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2090>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Expressionnisme allemand et Futurisme italien*

Expressionismus und italienischer Futurismus

François Orsini

- 1 Trop souvent, l'esthétique du Futurisme et celle de l'Expressionnisme ont été étudiées dans la perspective d'une exclusion réciproque. Beaucoup de critiques visèrent, non pas à mettre en évidence ce que les deux mouvements d'avant-garde des premières années du XX^e siècle pouvaient avoir en commun, mais, sans fournir de preuves convaincantes, et avec une partialité évidente, s'ingénierent à établir la primauté du Futurisme italien ou celle de l'Expressionnisme allemand. Ils nièrent le plus souvent toute influence déterminante de l'un sur l'autre¹. Citons, comme exemples caractéristiques de cette attitude, les déclarations de deux germanistes : le premier, français, le second, italien. Lionel Richard note dans l'un de ses travaux (par ailleurs de grande qualité, tant par la précision de l'analyse que par la richesse des informations concernant la période expressionniste) :

Que Marinetti ait été une figure centrale de la révolution littéraire qui eut lieu au début du siècle, c'est incontestable. Mais ne faut-il pas sourire quand la manie des influences pousse à le porter responsable à la fois du futurisme russe, de l'expressionnisme allemand².

- 2 Alberto Spaini affirme quant à lui que :

Sous l'influence de Strindberg, le théâtre allemand se préparait à accueillir sans effort la révolution expressionniste, mais un mouvement plus ample, qui ne se limitait pas au seul théâtre, s'était déjà répandu dans l'Allemagne tout entière, écho du Futurisme italien³.

- 3 Pour tenter de mettre en lumière les composantes qui permettent de définir les deux esthétiques – objet de notre étude –, il faut avant tout éviter tout discours partisan et ne pas vouloir à tout prix établir lequel des deux mouvements a influencé l'autre. Ce qui est difficile à démontrer, étant donné la simultanéité de certaines innovations. Cela ne signifie pourtant pas que Ton doive nécessairement renoncer à une telle tentative. Menée scrupuleusement, et avec objectivité, celle-ci peut même fournir des indications

utiles pour clarifier la thématique et, surtout, la genèse expressive de nombreuses œuvres, notamment de la littérature dramatique de l'Expressionnisme allemand. En partant, non pas de considérations a priori, mais de l'examen attentif, soit des œuvres des différents auteurs, soit des théories de quelques-uns des fondateurs des deux mouvements, nous verrons, par exemple, qu'il est possible de déterminer de manière évidente ce que certains écrits dramaturgiques de l'Expressionnisme doivent au Futurisme italien. En second lieu, il faut veiller à ne pas tomber dans l'erreur de beaucoup de commentateurs qui séparèrent de manière radicale Futurisme et Expressionnisme, en les considérant comme deux manifestations autonomes dans le temps et dans l'espace, alors qu'il s'agit de deux aspects, semblables à bien des titres, d'un vaste mouvement culturel et artistique aux dimensions européennes, à l'intérieur duquel s'effectuèrent, durant les premières décennies du XX^e siècle, des échanges nombreux et divers. Avec le Futurisme et l'Expressionnisme, nous ne devons pas oublier que nous nous trouvons en présence de deux phénomènes artistiques qui appartiennent tous deux à l'histoire de l'Avant-garde née du refus des valeurs héritées du XIX^e siècle, dans les domaines tels que l'éthique, la philosophie, la science, l'art, la littérature. Malgré tout cela, il est impossible de confondre l'Expressionnisme allemand avec le Futurisme italien. Le premier présente des particularités spécifiquement nordiques héritées d'une longue tradition romantique qu'un pays comme l'Italie n'a pas eue. Ajoutons à cela une autre différence considérable. Au-delà du contexte culturel, le cadre socio-économique et politique dans lequel s'est développé l'Expressionnisme allemand des années 1907-1926 n'est pas du tout comparable, malgré certaines similitudes, à celui qui vit naître le Futurisme italien. Ce nonobstant, d'un point de vue géographique, l'Expressionnisme ne se limite pas à la seule Allemagne. Il reflète une situation générale de crise socio-existentielle qui touche toute l'Europe au moment où s'effondrent les certitudes de la civilisation bourgeoise, et qui dans d'autres pays, avec des orientations spécifiques, revêtit des appellations différentes.

- 4 Lorsque l'on examine les rapports existant entre le Futurisme et l'Expressionnisme, il faut tout d'abord souligner que les contacts entre les artistes européens ont été fréquents et réguliers avant le début de la Grande Guerre. À cette époque, les conditions d'une osmose culturelle étaient réunies. Par exemple, les rapports entre la France, l'Allemagne et l'Italie furent intenses. Les Cubistes, les Expressionnistes et les Futuristes voyageaient d'un pays à l'autre, échangeaient leurs revues et leurs manifestes, fréquentaient les mêmes cénacles, présentaient leurs toiles dans les mêmes expositions. Les échanges entre les représentants du mouvement italien et ceux du mouvement allemand furent facilités par l'amitié qui lia Herwarth Walden, l'un des plus fervents partisans de l'Expressionnisme, au fondateur du Futurisme Filippo Tommaso Marinetti. Assez bon connaisseur de la langue italienne, qu'il étudia à Florence, Walden favorisa la diffusion en Allemagne de l'esthétique futuriste et invita à Berlin, à plusieurs reprises, le fougueux Marinetti, alors surnommé « la caféine de l'Europe ». Les relations officielles entre le Futurisme et l'Expressionnisme remontent à 1912. Cette année-là, Walden, directeur de la célèbre revue *Der Sturm* où paraissaient les écrits des jeunes expressionnistes, et qui avait publié⁴, traduits en allemand, *Il Manifesto del Futurismo* (*Le Manifeste du Futurisme*) et *Il Manifesto tecnico della pittura futurista* (*Le Manifeste technique de la peinture futuriste*), organisa à Berlin entre le 12 avril et le 31 mai, dans la galerie de son journal 34 – À Tiergartenstrasse, en présence de Marinetti et de Boccioni, la première exposition de tableaux futuristes. Des toiles de Boccioni, Carra, Russolo, Severini, étaient présentées à côté de celles de Kandinsky et de Kokoschka...

Certains tableaux, achetés par le banquier berlinois Borchardt, voyagèrent ensuite dans différentes villes grâce à une exposition itinérante patronnée par Walden : Hambourg, Munich, Francfort, Dresde. L'année suivante, le *Sturm* présenta, cette fois à l'Erster Deutscher Herbst-Salon, une grande exposition de l'Avant-garde européenne inaugurée par Marinetti le 20 septembre : les œuvres de Carrà, Boccioni, Severini, Balla, Russolo, Soffici, côtoyaient celles de Klee, Kandinsky, Kokoschka, Chagall... Ces deux expositions futuristes eurent un grand succès. Klee écrit dans son journal :

Carrà, Boccioni, Severini, sont bons, très bons. Russolo est le plus caractéristique [...]. On se plaint de tous côtés du succès des Futuristes [...]. Ils ont été pourtant très stimulants [...]. Il faut comprendre aussi l'ivresse de ces jeunes enthousiastes [...]⁵.

- 5 La réaction de Franz Marc, au lendemain de la seconde exposition, fut également très positive.

- 6 Après le succès des deux expositions, Apollinaire proposa de regrouper sous le vocable « Futurisme » toutes les manifestations de l'Avant-garde de l'époque. Les frontières entre les différents mouvements semblaient alors très ténues. Une toile considérée comme « cubiste » à Paris, pouvait fort bien être appelée « expressionniste » à Berlin ou « futuriste » à Milan. Après avoir visité la première exposition futuriste à Berlin, le peintre Arthur Segal affirma dans « Die Aktion » du 15 avril 1912, qu'entre deux tableaux de Monet, l'un appartenant au début, l'autre à la fin de sa grande période créatrice, la différence est plus grande que celle que l'on peut établir entre l'Expressionnisme et le Futurisme. Le rapprochement fait par Walden entre le Futurisme italien et l'Expressionnisme allemand irrita d'ailleurs profondément Marinetti. Ce dernier protesta vigoureusement :

De plus, nous sommes très en colère, car dans ta conférence, tu as mis sur le même plan les Futuristes et les Expressionnistes. Nous sommes d'autant plus désolés de voir que c'est toi, notre grand ami et si fin connaisseur des arts, qui accrois dans tes conférences cette confusion que la presse mondiale fait en qualifiant de Futuristes ceux qui imitent notre mouvement⁶.

- 7 Les écrits théoriques circulaient rapidement à travers l'Europe du début du siècle : Kandinsky lit et commente le *Manifeste de la peinture futuriste* au « Bauhaus » ; dans *Pittura, Scultura futurista* (*Peinture, Sculpture futuristes*), Boccioni parle dès 1912 des théories artistiques de Kandinsky, que Carrà connaissait déjà à cette époque. Les artistes sont très au fait des nouvelles tendances : certains tableaux de Boccioni de 1908-1910 démontrent que quand il les peignit, il connaissait Munch et Ensor. « Foule autour du monument équestre » (1908) et « Paolo et Francesca » (1909) rappellent par certains aspects la lithographie « Marche funèbre » du peintre norvégien ; dans « Deuil », l'influence d'une autre lithographie de Munch, « Chambre ardente », est évidente. L'empreinte d'Ensor est facile à déceler dans « Portrait d'Inès » (1908). Ici et là apparaissent des procédés, des techniques, qui préfigurent des découvertes qui se sont concrétisées plus tard, en d'autres lieux. Certaines déclarations de Boccioni (collaborateur avec Marinetti, à partir de 1912, du *Sturm* de Walden), faites en 1910, annoncent les recherches de Kandinsky. Quand le peintre italien parle « de la couleur qui devient un sentiment et une musique en soi », comment ne pas penser à l'esthétique de Kandinsky centrée sur l'accord de la couleur et du son qu'il illustra dans le domaine théâtral avec sa célèbre pantomime *Der gelbe Klang* (*La Sonorité jaune*, 1912) ?
- 8 En ce qui concerne la peinture, les thèmes de prédilection des deux mouvements et les moyens préconisés pour les traduire, présentent des ressemblances indiscutables. Voici

les orientations définies par le peintre expressionniste Ludwig Meidner en 1914 pour caractériser la grande métropole moderne :

Nous peignons ce que nous voyons autour de nous, notre monde urbain ! Les rues pleines de monde, l'élégance d'acier des ponts suspendus, les gazomètres qui s'élancent vers de blanches montagnes de nuages, les couleurs hurlantes des autobus et des locomotives des rapides [...], les arlequinades des panneaux publicitaires, et puis la nuit [...]. La nuit de la grande ville. [...] Est-ce que la tension dramatique d'une cheminée d'usine bien peinte ne pourrait pas nous émouvoir plus profondément encore que l'« Incendie du Bourg » ou la « Bataille de Constantin » de Raphaël ?⁷.

- 9 Un tel texte semble tout droit sorti de la plume d'un Futuriste. En particulier, il peut être comparé à maints passages des écrits théoriques de Marinetti où est évoquée la fascination qu'exercent les grandes métropoles sur la nouvelle sensibilité artistique soucieuse de traduire le dynamisme de la civilisation industrielle. La ressemblance entre les intérêts qui d'après Meidner doivent guider le nouvel artiste et ceux exposés par Marinetti dans son *Manifeste du Futurisme* paru en 1909 nous semble significative :

Nous chanterons les marées multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes, la vibrante ferveur nocturne des arsenaux et des chantiers incendiés par de violentes lumières électriques, les gares dévoreuses de serpents qui fument [...], les ponts semblables à de géants gymnastes qui enjambent des fleuves [...], les locomotives à l'ample poitrail piaffant sur les rails [...]⁸.

- 10 Dans ce même manifeste, le chef du Futurisme écrivait : « [...] Une automobile rugissante qui semble courir sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace »⁹. Un passage auquel semble faire écho, cinq années plus tard, par sa conception esthétique similaire, celui où Meidner déclare qu'une cheminée d'usine libère une charge émotive supérieure à celle qui peut émaner de l'« Incendie du Bourg » ou de la « Bataille de Constantin » de Raphaël. Concernant l'accent mis par Meidner sur la violence que les couleurs doivent exprimer sur la toile, nous en trouvons une claire préfiguration dans le *Manifeste technique de la peinture futuriste* du 11 avril 1910. Les signataires : Carra, Russolu, Boccioni, Balla, Severini, y déclarent :

Nos sensations picturales ne peuvent être murmurées. Nous les faisons chanter et hurler sur nos toiles qui retentissent de fanfares assourdissantes et triomphantes¹⁰.

- 11 Comme on le voit, la violence, le « cri » des couleurs, ne sont pas seulement à la base de l'art expressionniste.
- 12 D'autre part, une certaine parenté entre les deux mouvements est facilement repérable dans le domaine spécifiquement littéraire. En premier lieu, quelques données importantes méritent d'être mentionnées. Dès 1912, Alfred Richard Meyer (éditeur de textes expressionnistes), avait publié, en allemand, des poèmes de Marinetti traduits par Else Hadwinger, traductrice officielle en Allemagne des écrits du leader du Futurisme¹¹. En plus du *Manifeste du Futurisme*, *Uccidiamo il chiaro di luna!* (*Tuons le clair de lune !*) et le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (*Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912) furent eux aussi immédiatement traduits, édités dans *Der Sturm*¹² et abondamment commentés. Au cours de son séjour à Berlin en 1913, Marinetti déclame ses poésies en présence de nombreux auditeurs enthousiastes. Il multiplie les conférences sur la peinture et la sculpture futuristes, fait une « lecture publique » du *Manifeste technique de la littérature futuriste* et de son supplément *Battaglia. Peso + Odore* (*Bataille. Poids + Odeur*). La même année le *Sturm* publie en allemand *Mafarka il futurista* (*Mafarka le futuriste*)... Il sied en outre de mentionner les voyages entrepris en Italie par des représentants importants du mouvement expressionniste allemand. En 1909,

Barlach travaille à Florence à la Villa Massimo. Kokoschka et Kaiser se rendent tous deux à Venise. Le premier en 1913, le second en 1916. Sorge et Unruh sont à Rome en 1913...

- 13 Le *Sturm* est surtout connu comme revue et comme galerie d'art. Après la Première Guerre mondiale, sous la responsabilité de Lothar Schreyer, il s'enrichit d'un « Théâtre Expérimental » actif à Berlin sous le nom de « Sturm-Bühne » et à Hambourg où on l'intitula « Kampf-Bühne ». De nombreuses pièces furent montées par ce théâtre, et, chose intéressante pour nous, leur mise en scène s'inspirait souvent des principes esthétiques déjà énoncés par le Futurisme italien. Par exemple, à Hambourg, ce qui caractérisa la mise en scène de certaines œuvres expressionnistes comme *Kräfte* (*Forces*, 1915) d'August Stramm, *Sünde* (*Péché*, 1917) de l'ami de Marinetti, Walden, ce fut, d'une part l'accent mis sur la vivacité du rythme de la représentation, de l'autre l'audacieux esprit inventif avec lequel le mécanisme théâtral traditionnel hérité du XIX^e siècle était malmené et dénigré. Deux aspects de la dramaturgie que Marinetti avait privilégiés dans le manifeste *Il Teatro di Varietà* (*Le Théâtre des variétés*) en 1913 ainsi que dans nombre de ses pièces appelées « synthèses ». Ce que Walden et Schreyer n'ignoraient probablement pas...

- 14 Il nous semble important de souligner que la similitude entre esthétique futuriste et esthétique expressionniste parut évidente aux auteurs expressionnistes eux-mêmes ainsi qu'aux premiers historiens de la littérature, contemporains du mouvement allemand. Pour le poète Gottfried Benn, l'Expressionnisme n'est que la version, la variante allemande d'un mouvement d'avant-garde commun à toute l'Europe et qui, ailleurs, s'est appelé Cubisme ou Futurisme. La thèse des premiers exégètes de l'Expressionnisme, Herwarth Walden¹³ et Hermann Bahr¹⁴, est analogue. Tous les deux assimilent Futurisme et Expressionnisme. Une position identique a été adoptée par l'un des défenseurs les plus acharnés de l'esthétique expressionniste : Kurt Pinthus, auteur en 1920 de la célèbre anthologie de poèmes expressionnistes *Menschheitsdämmerung* (*Le Crépuscule de l'humanité*). Nous rapportons ici un passage de l'étude qu'il publia en 1971 :

On affirme souvent que l'Expressionnisme a été un mouvement typiquement et exclusivement allemand. Il ne serait pas difficile de prouver que cette recherche d'une nouveauté radicale aux variantes multiples fut en réalité internationale. Dans le domaine des arts plastiques, personne n'en doute [...]. Quant aux manifestes des futuristes, à Pirandello [...], il n'est pas possible d'indiquer ici, même fugitivement, les ressemblances et les relations qu'ils entretiennent avec l'Expressionnisme¹⁵.

- 15 Les historiens actuels du mouvement expressionniste allemand, sans occulter les particularités germaniques qui le caractérisent, ont mis en relief ses ressemblances avec le Futurisme italien. En Italie, le germaniste Paolo Chiarini remarque que l'Expressionnisme « apparaît comme un phénomène essentiellement allemand, même si d'importants apports d'autres cultures ne furent pas étrangers à sa genèse »¹⁶. Auparavant, il avait précisé : « tout compte fait, les pays latins comme la France, ont été moins touchés par l'Expressionnisme [...]. Les points de contact avec le mouvement italien du Futurisme apparaissent de manière plus explicite »¹⁷. En France, le germaniste Jean-Michel Palmier juge en ces termes le problème des avant-gardes historiques :

Les limites entre l'Expressionnisme, le Futurisme et le Cubisme sont d'ailleurs souvent imprécises. Franz Marc s'approche parfois du Futurisme, Feininger n'est pas loin de l'orphisme, le style de Stramm évoque souvent celui de Marinetti [...]¹⁸.

- 16 Maurice Gravier, spécialiste de Strindberg, a une opinion comparable sur ce sujet ;

Je crois que l'Expressionnisme est quelque chose qui se situe dans l'esprit du temps, et que, sans qu'il y ait de communication visible, sans qu'il y ait de filiation matérielle en quelque sorte, les mêmes courants se dessinent un peu partout¹⁹.

- 17 Si l'on considère à présent les œuvres littéraires elles-mêmes, on s'aperçoit que les canons esthétiques de certains auteurs expressionnistes ne sont pas sans rappeler les théories du Futurisme. Même si l'on ne veut pas trop insister sur la question de l'antériorité chronologique, il ne fait aucun doute que les nouveautés contenues dans les divers « manifestes » de Marinetti et de ses amis ont eu une indiscutable répercussion sur ces écrivains. Les réformes préconisées par le fondateur du Futurisme, en particulier celles qui ont trait au renouvellement du langage, eurent une incidence importante sur leurs compositions. Des échos du *Manifeste technique de la littérature futuriste* et de *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (*Destruction de la syntaxe. Imagination sans fils. Mots en liberté*, 1913) sont présents dans les poèmes de Johannes Robert Becher, dans ceux de Stramm ou de Schreyer. Le trait fondamental des textes de ces écrivains réside dans le caractère synthétique, nerveux, dynamique de leur langage poétique. Pendant la Première Guerre mondiale, Becher se rapproche du Futurisme, tant sur le plan de l'esthétique que sur celui de l'idéologie. Dans ses œuvres, les influences de Buzzi et, surtout, de Marinetti, sont particulièrement perceptibles. L'incidence des théories du chef du Futurisme sur les compositions de Becher a été favorisée par le fait que le poète allemand était à cette époque l'amant d'Else Hadwinger. Dans le but d'exprimer, à l'instar de Marinetti, le rythme de la guerre et d'exalter la technique mécanicienne, les poèmes de Becher rédigés lors du premier conflit mondial, sont remplis d'explosions, de rafales de mitrailleuses, de vrombissements d'avions. Ils sont animés par la passion de la destruction du langage verbal, par la « mécanisation » du vers. Y abondent les assonances, les allitérations, les onomatopées.
- 18 C'est certainement dans le groupe des écrivains qui gravitent autour du *Sturm* de Walden – Schreyer, Blümmer, Stramm – que les affinités avec le Futurisme sont les plus remarquables. De Walden, défenseur du Futurisme italien, auteur du significatif *Einblick in die Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus* (*Aperçu sur l'art. Expressionnisme, Futurisme, Cubisme*), paru en 1916 dans le numéro VI de la revue *Der Sturm*, tous ces poètes appréciaient les théories, notamment celles relatives à la révolution linguistique à introduire en littérature. C'est au sein de ce courant que s'instaurent et se prolongent les rapports avec le Futurisme puisque des contacts fréquents et directs existent avec Ruggero Vasari établi à Berlin après 1914 et éditeur, à partir de 1922, de la revue *Der Futurismus*. Pour Blümmer, ces contacts se prolongèrent même assez loin dans le temps. En effet, sous le Troisième Reich, il accueillera à Berlin, au mois de mars 1934, en compagnie de Vasari et de Gottfried Benn, l'exposition de l'aéro-peinture futuriste.
- 19 Le verbe à l'infinitif était, comme chacun sait, la revendication principale de l'esthétique futuriste. Or, le verbe à l'infinitif a été employé par Stramm de manière privilégiée. Nous en avons une illustration éclatante dans un de ses poèmes, intitulé «Trieb» (Appétit) :
- Surprendre hésiter
résister lutter
gémir sangloter
tomber
toi. [...] ²⁰.

- 20 En guise de commentaire, nous dirons avec Ladislao Mittner, que pour l'Expressionnisme : « essentielle est en premier lieu la fonction renouvelée du verbe qui, brutalement détaché du contexte [...], s'affirme comme une force en soi »²¹.
- 21 Les caractéristiques du style futuriste sont également présentes dans les œuvres expressionnistes en prose. Principalement dans celles d'Alfred Döblin. Lié à l'Expressionnisme berlinois, Döblin doit beaucoup au Futurisme italien. Celui-ci exerça une influence notable sur ses recherches dans le domaine du langage, comme le révèle la lecture d'un de ses écrits de 1924 : *Berge Meere und Giganten* (*Montagnes, mers et géants*). Parmi les Futuristes c'est avant tout Marinetti qui impressionna Döblin. Son roman *Die drei Sprünge des Wan-Lun* (*Les trois sauts de Wan-Lun*) rappelle de manière frappante celui de Marinetti *Mafarka le futuriste*. L'influence exercée par les manifestes futuristes parus dans le *Sturm* éloigna Döblin des poètes expressionnistes et le poussa à adopter diverses positions marinettiennes, en particulier celles qui ont trait à la guerre. Certains textes de Döblin de 1914-1915 sont animés d'une ardeur belliciste non inférieure à celle dont faisait montre le fondateur du Futurisme italien. Dans une de ses compositions intitulées « Reims », par exemple, Döblin exalte avec enthousiasme les destructions causées par les bombardements sur la ville française. Adoptant un style proche de celui de Marinetti, il y affirme que la culture est quelque chose de vivant, qu'elle n'est pas un « objet » d'étude, mais « action », « mouvement ». Dans « Reims », Döblin proclame avec véhémence sa haine envers le passé, les musées, ainsi que son amour pour la modernité. En fin de compte, il adopte une attitude identique à celle de Marinetti qui, dans *Contro Venezia passatista* (*Contre Venise passéiste*, 1910), rêve de transformer la cité des Doges en un port industriel et militaire, après avoir « ... comblé les petits canaux malodorants à l'aide des décombres des vieux palais croulants et lépreux »²². Même s'il est vrai qu'Alfred Döblin condamna peu après 1915 l'idolâtrie guerrière des Futuristes – par exemple dans « Schlacht! Schlacht! » –, l'attrait qu'exerça sur lui le mouvement italien ne fait aucun doute.
- 22 Enfin, des caractéristiques « futuristes » sont présentes dans les textes dramaturgiques de l'Expressionnisme allemand. Par exemple, dans ceux d'August Stramm. En particulier dans *Kräfte*, de 1915. Ou encore dans *Das neue Preislied* (*Le nouveau chant de louange*) de Christian Morgenstern. A Morgenstern et Stramm on peut adjoindre Georg Kaiser, pour l'une de ses pièces de 1916 : *Von Morgens bis Mitternachts* (*De l'aube à minuit*). Spécialement dans le premier acte, le style rapide, télégraphique, du dramaturge allemand, le bouleversement syntaxique qu'il opère, ne peuvent pas ne pas évoquer le style synthétique des Futuristes :
- Caissier : De l'argent, j'en ai...
- Dame : La somme que j'ai demandée ne suffira peut-être pas ?
- Caissier : C'est assez.
- (sort l'argent)
- Dame : Je ne peux retirer que douze mille...
- Caissier : Soixante mille !
- Dame : Par quel moyen ?
- Caissier : Mes affaires...
- Dame : Comment pourrai-je...
- Caissier : Nous partons !
- Dame : Où ?
- Caissier : Pour l'étranger. [...]»²³.
- 23 Non sans raison, Mario Verdone écrit que : « *Von Morgens bis Mitternachts* date de 1916. Mais nous ne devons pas oublier l'influence que le Futurisme a exercée sur

l'Expressionnisme sur le plan linguistique. Spaini avait déjà fait observer que Georg Kaiser introduisait dans ses drames plus que le style télégraphique (de Sternheim), les mots en liberté et aussi le verbe à l'infinitif »²⁴. Un autre exemple typique, de par sa similitude avec le langage dramaturgique du Futurisme, nous semble être la pièce *Die Menschen (La Société)* de Walter Hasenclever, publiée en 1918. Nous en avons extrait le passage suivant :

Médecin : Vous avez eu la rougeole ?
 Le jeune homme : Oui.
 Médecin : Père alcoolique ?
 Le jeune homme : Non.
 (*chancelant*)
 Vivre...
 Médecin : Qu'est-ce qui ne va pas ?
 Le jeune homme : Un peu d'enrouement.
 Médecin : (*se levant*) Donnez-moi vingt francs !
 Le jeune homme : Un peu de constipation.
 Médecin : Non, syphilis²⁵.

- 24 Dans le domaine dramaturgique, d'autres rapprochements entre Futurisme et Expressionnisme sont possibles sur le plan de la technique dramatique. Nés tous les deux dans le sillage de l'esthétique symboliste – bien que les Futuristes le nient –, ils se sont élevés catégoriquement contre le Naturalisme dont ils réfutent la psychologie positiviste :

La psychologie, avait déclaré Paul Kornfeld, n'en dit pas plus de l'essence de l'homme que n'en dit l'anatomie²⁶.

- 25 Pour sa part, Marinetti affirmait :

Alors que le théâtre actuel [...] prône les luttes monotones de la conscience, les analyses stupides des sentiments, en somme (terme et chose immondes) la psychologie, le théâtre des variétés exalte [...] l'autorité de l'instinct et de l'intuition. À la psychologie, il oppose ce que nous appelons la physico-folie²⁷.

- 26 Expressionnisme et Futurisme employèrent force procédés visuels et figuratifs souvent similaires. En tout premier lieu, ils eurent recours au geste chargé d'une expressivité maximale ainsi qu'au jeu « physique » de l'acteur. Le refus de la psychologie naturaliste, du « caractère », conduisit les dramaturges des deux mouvements à adopter de nouveaux modes d'expression. Le texte écrit, réduit au minimum, ne représentant qu'un auxiliaire secondaire, le geste devenait un véhicule privilégié pour la transmission du « message » dramatique. Plus que des drames, au sens propre du terme, de nombreuses pièces expressionnistes et les « synthèses » futuristes sont de véritables pantomimes. Il est intéressant de souligner combien le *Sturm*, Walden, Bauer, Scheerbart glorifièrent le pantomime, le cabaret, le théâtre des variétés, le cirque. En cela aussi, la révolte du Futurisme et de l'Expressionnisme contre la dramaturgie traditionnelle, leur commune promotion de formes de spectacles « mineurs », naissent d'une revendication identique. Concernant l'Expressionnisme allemand, Umberto Artioli note avec finesse que :

Dans l'optique du *Sturm*, face au théâtre en vigueur, malade de psychologie – un théâtre pour intellectuels et esthètes qui, éloignés des forces de la vie, font de la scène une plate-forme pour leurs obsessions –, les genres de spectacles mineurs apparaissent comme un réservoir d'hygiène mentale²⁸.

- 27 Les deux mouvements accordèrent un rôle de premier plan à la dimension allusive de la scénographie. Ils privilégièrent notamment les atmosphères suggestives par l'emploi de

couleurs et de lumières emblématiques. C'est ce que firent, par exemple, Kandinsky dans *La Sonorité jaune* et Marinetti dans *Bianca e Rosso* (*Blanche et Rouge*). Nous pourrions citer bien d'autres pièces ou « synthèses » dans lesquelles la couleur revêt une valeur symbolique. Nous nous bornerons à mentionner deux œuvres de Kokoschka où le blanc symbolise l'Esprit et le rouge la Matière : *Der brennende Dornbusch* (*Le Buisson ardent*, 1912), *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassin, espérance des femmes*, 1907). À propos de l'emploi emblématique de la couleur, l'analyse que Horst Denkler donne de *La Sonorité jaune* de Kandinsky nous semble particulièrement pertinente :

Masque, lumière et couleur créent [...] l'atmosphère de base [...]. Une lumière crépusculaire d'un bleu foncé emplit la scène, puis elle prend une teinte blanchâtre jusqu'à ce que l'intensité du bleu foncé aspire les taches claires. Conformément à la théorie des couleurs de Kandinsky (le bleu foncé y est la couleur du ciel, imposant la distance et suscitant le désir de pureté et la nostalgie du monde suprasensible, tandis que le blanc devient le symbole du néant immaculé qui précède le commencement et la naissance) l'alternance des couleurs se révèle être une phase de l'action douée d'une grande puissance évocatrice. Une faible lumière dont l'éclat grandit au fur et à mesure que la couleur ambiante s'assombrit, confère un mouvement dynamique au flux des couleurs et incite le spectateur à interpréter ce qui se déroule devant lui...²⁹.

- 28 Le rôle actif de la couleur dans l'économie de l'action dramatique dont parle Horst Denkler est en tout point comparable à celui que lui attribuaient les Futuristes italiens, héritiers en ligne directe des théories d'Achille Ricciardi exposées dès 1906 dans journaux et revues, puis en 1919 dans un ouvrage au titre significatif : *Il teatro del colore* (*Le théâtre de la couleur*).
- 29 Ajoutons à la liste des ressemblances entre Futurisme et Expressionnisme, l'adoption commune de la technique de la simultanéité des « tableaux » représentés sur la scène, la mise côte à côte d'atmosphères typiques à la riche valeur sémantique : *Simultanéité* (*Simultanéité*), *Parallelo* (*Parallèle*) de Marinetti, *Assassin, espérance des femmes* de Kokoschka. Plus caractéristiques encore : *Der Bettler* (*Le Mendiant*, 1912) de Sorge et *Die Wandlung* (*La Transformation*, 1918) de Toller. Le premier de ces drames, avec sa structure bi-dimensionnelle de l'espace théâtral, ses scènes présentées de manière parallèle, renvoie au principe de la simultanéité scénique vers lequel s'étaient dirigées, durant les mêmes années, les recherches des Futuristes italiens. Le même parallélisme des plans est contenu dans le second drame ; surtout dans la manière conjointe dont sont présentées au cours du sixième tableau de la troisième « station », la scène de la conférence médicale et celle des mutilés.
- 30 Les deux mouvements font une large place à l'irrationnel, à l'illogisme :
Il est stupide, déclarent les Futuristes, de vouloir expliquer avec une logique minutieuse tout ce que l'on représente³⁰.
- 31 Ils ajoutent :
Il faut porter à la scène toutes les découvertes que notre génie fait dans le subconscient, dans les forces mal définies³¹.
- 32 De leur côté, les Expressionnistes soulignent avec Herwarth Walden que :
L'activité créatrice en général se présente tel un absolu, plonge ses racines dans l'inconscient et apparaît comme forme prélogique³².
- 33 Pour sa part Kurt Liebmann affirme que le nouvel art se situe au-delà d'un « psychologisme étroit »³³ incapable d'exprimer [...] « l'ivresse de l'être alogique »³⁴.

- 34 Le culte de l'irrationnel conduira les dramaturges des deux mouvements à une conception identique de l'action scénique. Futuristes et Expressionnistes réfutent l'intrigue du drame naturaliste et visent à l'essentiel en évitant de se perdre dans les méandres d'une analyse méticuleuse qui voudrait tout expliquer. Futuristes et Expressionnistes ont aussi la même prédilection pour le grotesque caricatural de nature satirique : *L'Improvisata (La Surprise)*, *Il Contralto (Le Contrat)* de Marinetti ; *Bürger Schippel (Le Bourgeois Schippel)*, *Der Snob (Le Snob)*, *Das Fossil (Le Fossile)* de Sternheim.
- 35 Autre point de convergence, le mélange des genres pratiqué par les deux mouvements. Futuristes et Expressionnistes introduisirent dans le drame, en les mêlant, le tragique et le comique. En créant des heurts, des dissonances, ils voulurent susciter chez le spectateur une sensation de malaise. Dans leurs œuvres, des situations tragiques sont présentées de manière comique et, inversement, des scènes comiques se déroulent dans des atmosphères angoissantes.
- 36 On peut rapprocher les Futuristes et les Expressionnistes si l'on considère la manière avec laquelle ils « construisirent » le personnage dramatique. Les uns comme les autres ne présentent plus des « individus » définis avec précision, dotés d'un « caractère », d'un métier. Leurs personnages sont des types, des « exempla » d'humanité. Dans les pièces expressionnistes, de même que dans les « synthèses » futuristes, le personnage est un être anonyme. Il n'a plus de nom propre, son état civil est passé sous silence.
- 37 Même en ce qui concerne la thématique, les convergences sont évidentes. Récurrent, par exemple, est le thème de la marionnette, de la dépersonnalisation : *Poupées électriques*, *Donna+Amici=Fronte (Femme+Ami =Front)* de Marinetti, *Der Spiegelmensch (L'Homme-Reflet)* de Franz Werfel, les drames de Kokoschka, certaines pièces de Kaiser.
- 38 Dans le domaine théorique, étant donné leur parenté avec ceux du Futurisme, les préceptes de poétique énoncés par les Expressionnistes nous semblent particulièrement dignes d'intérêt. Nous pensons avant tout aux déclarations de Carl Sternheim. Sa définition de l'Expressionnisme allemand est symptomatique. La voici :
- La caractéristique de la forme d'expression qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler Expressionnisme est la suivante : il n'exprime que les choses essentielles et écarte soigneusement tout ce qui n'est qu'accessoire ; c'est ce qui se produit chaque fois que le substantif se présente sans article, sans épithète et sans attribut et rend la notion d'une façon plus exacte et plus claire ; chaque fois que la nudité monumentale du verbe permet de sauver pour le monde une essence que l'on croyait déjà perdue, en écartant tous les ornements superficiels, voire stupides, tous les clichés, autant d'adjonctions inutiles qui n'avaient d'autre utilité que de permettre une compréhension progressive et commode au lecteur moyen³⁵.
- 39 Cette déclaration de Sternheim pourrait être signée de Marinetti. En la lisant, il est difficile de ne pas penser au programme marinettien contenu dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Notamment, aux propositions n°2, 3 et 4 :
- Il faut employer le verbe à l'infinitif³⁶.
Il faut abolir l'adjectif³⁷.
Il faut supprimer l'adverbe³⁸.
- 40 Plus encore, on ne peut pas ne pas songer aux indications formulées dans *Risposte alle obiezioni (Réponses aux objections)* du mois d'août 1922 :
- Je crois nécessaire de supprimer l'adjectif et l'adverbe parce qu'ils sont à la fois [...] les festons multicolores, les draperies aux multiples nuances, les piédestaux, les parapets et les balustrades de la vieille période traditionnelle [...]. Je crois d'ailleurs parfaitement fondé le sentiment d'horreur que j'éprouve pour le substantif qui

s'avance suivi par son adjectif comme par une traîne ou un petit caniche. Parfois ce dernier est tenu en laisse par un élégant adverbe. Parfois le substantif est flanqué d'un adjectif devant et d'un adverbe derrière, comme les deux panneaux d'un homme-sandwich. Ce sont là des spectacles insupportables³⁹.

- 41 Alberto Spaini – qui cette fois voyait juste – écrivit que :

Sternheim doit beaucoup au fait d'avoir su appliquer dans son domaine infiniment plus vaste, et avec une surprenante habileté accompagnée d'une certaine profondeur philosophique, les théories de notre Marinetti⁴⁰.

- 42 D'autres textes expressionnistes théoriques développent, surtout en ce qui concerne le problème de la langue et celui du rythme poétique, des idées similaires à celles du Futurisme italien. Franz Werfel, dans un numéro de *Die Aktion* de l'année 1917, prône : « Une déréalisation, une désubstantivisation du réel qui abandonne le substantif pour privilégier le verbe »⁴¹. En 1916, Theodor Däubler définit l'Expressionnisme sur la base de sa propension au simultanisme ; le style expressionniste, note-t-il, est : « rapidité, simultanéité, tension extrême »⁴².

- 43 Dans certaines déclarations, non plus de poétique, mais touchant à la situation socio-culturelle et éthique qui provoqua la révolte expressionniste, on retrouve nombre de revendications proches de celles avancées par le mouvement futuriste italien – du moins à ses débuts. Nous en avons une preuve dans l'analyse que Johannes Becher fait de son époque :

Nous annonçons des choses monstrueuses dans une langue accessible aux seuls initiés [...]. Nous condamnons les chapeaux melons et les habits de cérémonie [...]. La lune explosait et sur la nuit retombait une sombre boue de lumière. La violence de notre cri déchaînait une tempête dans l'univers [...]. Tremblements de terre, explosions, étaient nécessaires pour secouer la tranquillité bourgeoise du monde dont l'esprit pourrissait dans les musées et les éditions des classiques, exhaltant une puanteur de culture [...]⁴³.

- 44 Bien que datant de 1940, cet écrit de Becher est de la plus grande utilité pour caractériser la composante idéologique et la « Weltanschauung » des auteurs du mouvement expressionniste de la période 1907-1926. Parallèlement, il rappelle, une fois encore, des prises de positions futuristes. Nous pensons à celles de Marinetti dans le premier manifeste publié par *Le Figaro* du 20 février 1909 :

Nous voulons détruire les musées, les bibliothèques, les académies de toute sorte...

⁴⁴.

- 45 Quant à l'anti-bourgeoisisme du Futurisme, il ne fait aucun doute. Au moins jusqu'en 1920, date de son rapprochement avec le Fascisme. Par ailleurs, chacun a en mémoire les « soirées » mouvementées organisées par les Futuristes ainsi que la condamnation sans appel du romantisme larmoyant contenue dans le célèbre manifeste marinettien du mois d'avril 1909 : « Tuons le clair de lune ! ».

- 46 Même le style énergique, agressif, de Becher évoque de manière surprenante celui que l'on trouve dans les manifestes futuristes...

- 47 Évidemment, et nous le disions au début de notre étude, les similitudes entre le Futurisme et l'Expressionnisme ne signifient nullement que les deux mouvements soient privés de spécificités. Que l'on puisse purement et simplement les identifier l'un à l'autre. Au contraire, il est aisé de déceler en leur sein des différences non négligeables. A la fois sur le plan thématique et sur le plan formel. Nous nous limiterons à en relever une dans chaque domaine. Par exemple, il y a une grande divergence entre les deux mouvements concernant le thème du machinisme dans la civilisation

contemporaine. Divergence, il est vrai, inhérente à la diversité des situations historico-économiques de l'Allemagne et de l'Italie au début du XX^e siècle. Alors que le Futurisme, né dans un pays encore peu industrialisé, exalte, « déifie » la machine, en Allemagne, où l'industrialisation est déjà avancée, l'Expressionnisme la condamne catégoriquement et la considère comme un instrument d'aliénation et de mort :

Les Futuristes célèbrent l'homme-mécanique aux parties interchangeables et les Expressionnistes regardent avec effroi le Golem moderne. Pour les Futuristes, le progrès technique ouvre une ère nouvelle, libérée de tous les sentimentalismes passés, tandis que les Expressionnistes continuent à s'interroger sur les problèmes essentiels de l'homme, isolé dans un univers dont il n'est plus le maître⁴⁵.

- 48 Si le Futurisme italien a été profondément optimiste, l'Expressionnisme allemand fut, à l'opposé, foncièrement pessimiste. Pour le Futurisme, dans son intention de traduire le nouveau dynamisme de la civilisation industrielle, la concision extrême du langage est, en grande partie, orientée vers la seule exploitation de la portée « phonique » du mot. Dans le choix qu'il fait de la matière verbale, ce qui importe en premier lieu c'est son expressivité sonore, et non sa valeur sémantique. Pour employer deux termes appartenant, l'un au domaine de la psychologie, l'autre à celui de la peinture, on peut dire que le Futurisme est « extraverti » et qu'il utilise un type d'écriture « impressionniste »⁴⁶. En somme, les « mots en liberté » sont le résultat d'une conception « matérialiste » de la langue. L'Expressionnisme, au contraire, influencé par l'Idéalisme allemand, privilégie le « noumène » par rapport au « phénomène » ; il s'intéresse surtout à la signification profonde des choses, à leur « essence ». En reprenant la terminologie adaptée précédemment, on pourrait dire que l'Expressionnisme est « introverti » et qu'il pratique une écriture « cubiste ». L'Expressionnisme attribue une fonction « méta » physique à la parole. Si le Futurisme s'arrête au niveau de l'épiderme, l'Expressionnisme explore les zones profondes de l'âme humaine.
- 49 Même du simple point de vue de la chronologie, il sied de noter l'écart entre les deux mouvements. Les premières productions de l'Expressionnisme, bien que celui-ci ne soit pas encore un courant conscient et organisé, remontent, en Allemagne, aux années 1905/1906. Alors que le Futurisme, en tant que tel, n'apparaît en Italie qu'en 1909.
- 50 Enfin, il nous semble important de souligner à quel point il est difficile d'établir une préséance entre les deux mouvements. Par exemple, il est ardu de dire avec précision qui du Futurisme ou de l'Expressionnisme entreprit le premier de bouleverser les structures syntaxiques traditionnelles. Dans ce domaine, privilégier le Futurisme italien – comme cela a été souvent fait – semble par trop péremptoire. En effet, la tradition littéraire allemande est riche d'antécédents significatifs. Des aspects « futuristes » antelitteram sont présents en Allemagne bien avant l'avènement du Futurisme italien. Un véritable bouillonnement intellectuel s'y manifeste à peu près à partir de 1890 et met en cause les conceptions littéraires et artistiques du XIX^e siècle. Un poète comme Arno Holz, par exemple, adepte illustre du Naturalisme, est en même temps animé d'une volonté sans pareille pour élaborer de nouvelles structures stylistiques. Il vante les mérites du vers libre et prône le non respect de la métrique, il privilégie le rythme et préconise l'isolement des mots afin de mieux utiliser la portée suggestive du « son ». Dès 1886, il écrit ce poème que l'on peut qualifier de « futuriste » avant la lettre eu égard à la thématique qu'il expose :

Je m'en vais, seul dans le tourbillon de la foule,
Vers les grandes métropoles.

Au son des fils du télégraphe,
Mon sentiment s'épanche en paroles [...] ⁴⁷.

- 51 Dans la modification de l'idée traditionnelle de poésie, une place importante revient à la vogue du cabaret au début du XX^e siècle. Le poème cesse d'être un texte à lire des yeux et en silence, pour devenir un texte « dit » à voix haute. L'intérêt pour la matière sonore du vers s'intensifie. Les déclarations publiques de poèmes faites par Frank Wedekind à Munich à partir de 1901, dans le cabaret dit des « Onze Bourreaux » sont demeurées célèbres. Très renommé fut également le cabaret animé par Max Reinhardt. Fondé la même année que les « Onze Bourreaux », il fut baptisé « Bruit et Fumée ». Les déclamations marinettiennes de poèmes futuristes peuvent être considérées comme issues en ligne directe de la pratique instituée par le « Kabarett » allemand, même si les réunions publiques du fondateur du Futurisme y ajoutèrent un de leurs aspects négatifs : la recherche du « spectaculaire » à tout prix. Pour ce qui est des innovations expressives, on ne doit pas oublier pour l'Allemagne un autre nom : celui de Paul Scheerbarth. Il fut l'auteur – en 1897 ! ⁴⁸ – du premier « poème phonique » publié dans son pays : *Kikakoku Ekorolaps*. Quant au style syncopé et « télégraphique », à la désarticulation du langage, caractéristique de l'Expressionnisme comme du Futurisme, un antécédent illustre nous est fourni par le courant littéraire, si typiquement allemand, du *Sturm und Drang*. Ce qui nous fait remonter... à la fin du XVIII^e siècle.
- 52 Soulignons ici un autre cas où la préséance revient à l'Expressionnisme. En 1905, Alfred Döblin écrivit un drame intitulé *Lydia und Mäxchen* (*Lydie et Max*). Son originalité réside dans le fait qu'au deuxième acte, alors que les acteurs ont quitté la scène, le spectacle continue sans eux, car les objets se sont mis à... jouer ! Ceci advint donc dix ans avant la célèbre « synthèse » marinettienne *Vengono* (*Ils arrivent*), portant le sous-titre « Drame d'objets » !
- 53 Malgré les divergences entre les deux mouvements, malgré les difficultés rencontrées pour préciser lequel des deux eut l'initiative de telle ou telle innovation, les nombreuses similitudes mises en relief prouvent que le rapprochement entre Expressionnisme allemand et Futurisme italien est possible et que, en dehors de toute considération partielle, un tel rapprochement peut être documenté à partir des textes.
- 54 Des points de convergence incontestables existent aussi bien en peinture qu'en littérature. Dans ce dernier secteur, il y a entre les deux courants une parenté très nette, notamment en ce qui concerne l'expressivité du langage poétique et la technique dramaturgique.
- 55 Même s'il convient d'observer une certaine prudence, dans ce domaine, il nous paraît néanmoins plausible d'affirmer que le Futurisme italien a exercé une influence indéniable sur l'Expressionnisme allemand.
- 56 Toutefois, le rapprochement Futurisme italien – Expressionnisme allemand n'a de sens que si les deux mouvements sont considérés, non pas séparément, mais, répétons-le, à l'intérieur d'une « koinè » culturelle commune, une « koinè » aux dimensions européennes. En gardant présent à l'esprit, comme l'écrivit fort justement Alfred Döblin, qu'ils font partie de la « même onde spirituelle » ⁴⁹.

NOTES

1. * Pour d'autres aspects de la problématique analysée ici, nous renvoyons à notre article *Expressionismo tedesco e Futurismo italiano* publié en 1990, en langue italienne, dans un ouvrage collectif du Centre de Recherches sur l'Italie des XIXe et XXe siècles, de l'Université de Paris VIII, intitulé *Avant-Gardes*.
- Fort justement, certains critiques ont souligné la nécessité d'entreprendre un examen désintéressé des rapports existant entre les deux mouvements. Pour Giovanni Antonucci « le chapitre Futurisme – Expressionnisme concernant leurs rapports sur le plan dramaturgique et figuratif est à écrire tout entier, même si nombre de chercheurs n'ont pas manqué d'y faire allusion », (in *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Nuova Universale Studium, 1974, p. 153). Graziella Corsinovi pense que « les rapports entre l'Expressionnisme et le Futurisme [...] devraient faire l'objet d'un chapitre qui reste à écrire entièrement » (in *Pirandello e l'Expressionismo*, Genova, Tilgher, 1979, note 4, p. 10-11).
2. – L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Union Générale d'Editions, 1976, p. 244.
3. – A. Spaini, *Il teatro tedesco*, Milano, Garzanti, 1943, p. 161-162.
4. – «Manifest des uturismus», in *Der Sturm*, mars 1912, n°4, p. 828-829 ; «Manifest der Futurismus», in *Der Sturm*, mars 1912, n°103, p. 822-824.
5. – Cité par Brunella Eruli : « Futurisme et Expressionnisme », in *L'Expressionnisme allemand*, Paris, revue Obliques, numéro spécial, 1976, p. 195.
6. – F.T. Marinetti, in *Archivi del Futurismo*, textes réunis par Maria Drudi Gambillo et Teresa Fioro, Roma, Del Duca, 1958, vol. I, p. 253.
7. – L. Meidner, «Anleitung zum Malen von Großstadtbildern», in *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*. Redaktion: Karl Scheffer, Berlin, Bruno Cassirer, Jahrgang XII, 1914, p. 314.
8. – F.T. Martinetti, «Manifesto del Futurismo», in *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, p. 10-11.
9. – *Ibidem.*, p. 10.
10. – «Manifesto tecnico della pittura futurista», in *Archivi del Futurismo*, op. cit., vol. I, p. 66.
11. – E. Hadwinger, «Futuristische Dichtungen», in *Lyrische Flugblätter*, Berlin, n°24.
12. – «Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus», in *Der Sturm* n°111, mai 1912, p. 50-51 et n°112, juin 1912, p. 57-58. «Die futuristische Literatur, Technisches Manifest», in *Der Sturm*, n°133, octobre 1912, p. 194-195.
13. – Dans divers numéros de la revue *Der Sturm* dont il était le directeur.
14. – In *Der Expressionismus*, München, Delphin-Verlag, 1920.
15. – K. Pinthus, « Souvenirs des débuts de l'Expressionnisme », in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1971, traduction de Jony Ebstein, p. 27-28.
16. – P. Chiarini, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Capelli, 1959, p. 36.
17. – *Ibidem*, p. 24.
18. – J.-M. Palmier, *L'Expressionnisme et les Arts*, tome I, « Portrait d'une génération », Paris, Payot, 1979, p. 14-15.
19. – M. Gravier, *Le Théâtre moderne, hommes et tendances*, tome I, « Le héros expressionniste », Paris, Editions du C.N.R.S., 1968, p. 129.
20. – A. Stramm, «Trieb», in *Der Sturm*, n°15-16, novembre 1914, p. 108.
21. – L. Mittner, *L'Espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, p. 40.
22. – F.T. Marinetti, «Contro Venezia passatista», 27 avril 1910, in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 30.

23. – G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, acte I, traduction du Camille Démange, « De Taube à minuit », in *Aspects du théâtre expressionniste allemand*, « Théâtre et Université », Nancy, avril 1969, n°8, p. 12-13.
24. – M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969, p. 50.
25. – W. Hasenclever, *Die Menschen*, acte II, scène 3, traduction de Camille Démange, « La Société », in *Aspects du théâtre expressionniste allemand*, op. cit., n°16, p. 69-70.
26. – P. Kornfeld, «Der beseelte und der psychologische Mensch» (« L'Homme spirituel et l'homme psychologique »), in *Das junge Deutschland*, Berlin, 1918, n°1, p. 2.
27. – F.T. Marinetti, «Il teatro di varietà» 2.11.1913, in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 75.
28. – U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, Milano, Shakespeare & Company, 1984, p. 131.
29. – H. Denkler, «Kandinsky et le théâtre», in *L'Expressionnisme allemand*, revue Obliques, op. cit., p. 98. Le passage est tiré du livre de Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, München, Fink Verlag, 1967, p. 29. La traduction est d'André Combes.
30. – Marinetti, Settimelli, Corra, «Il teatro futurista sintetico», in *Theoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 110.
31. – *Ibidem*, p. 103, « conclusion », n°2.
32. – H. Walden, «Einblick in die Kunst», in *Der Sturm*, VI, 1916, p. 122.
33. – H. Walden, «Einblick in die Kunst», in *Der Sturm*, VI, 1916, p. 122.
34. – K. Liebmann, «August Stramm», in *Der Sturm*, XII, 1921, n°2, p. 41.
35. – C. Sternheim, «Expressionismus und Sprachgewissen», VI, 98, traduction de Roger Bauer, in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 129.
36. – F.T. Marinetti, «Manifesto tecnico della letteratura futurista», in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 41.
37. – *Ibidem*.
38. – *Ibidem*.
39. – F.T. Marinetti, «Risposte alle obiezioni», 11 août 1912, in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 50-51.
40. – A. Spaini, *Il teatro tedesco del Novecento*, Milano, Garzanti, 1943, p. 164.
41. – F. Werfel, «Brief an Georg Davidsohn», in *Die Aktion*, VII, 1917, n°11-12.
42. – T. Daubler, «Expressionismus», in *Der neue Standpunkt*, Dresden-Hellerau, 1916, puis in *Dichtungen und Schriften*, München, 1956, p. 853.
43. – Cité par P. Chiarini, in *Caos e Geometria*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, Introduction, p. XIX-XX.
44. – F.T. Marinetti, «Manifesto del Futurismo», in *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 10.
45. – B. Eruli, « L'auteur comme producteur, essai sur Bertolt Brecht », Paris, Maspéro, 1969, p. 188.
46. – « Le Futurisme, écrivait Kasimir Edschmid, est l'ultime atomisation de l'Impressionisme », in *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Weiss Verlag, 1919, p. 53.
47. – A. Holz, «Das Buch der Zeit» (« Le Livre du temps »), in *Das Werk*, Berlin, vol. I, 1925, p. 7.
48. – C'est-à-dire quinze ans avant la théorisation futuriste de l'onomatopée dans Bataille. *Poids + Odeur !...*
49. – A. Döblin, «Von der Freiheit eines Dichtermenschen», in *Die neue Rundschau*, 1918, vol. I, p. 844.

RÉSUMÉS

Souvent les rapports entre l'Expressionnisme allemand et le Futurisme italien ont été abordés de manière réductrice. Avant tout préoccupée de déterminer lequel des deux mouvements de l'Avant-garde historique avait précédé l'autre dans la formulation de telle ou telle innovation, la critique, picturale et littéraire, a eu tendance à occulter les convergences qui existaient entre eux, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan formel.

Ces convergences, fruit d'une « koinè » culturelle propre à l'Europe du début du XXe siècle et des contacts entre les artistes et les hommes de lettres italiens et allemands, sont pourtant nombreuses et faciles à déceler. Elles paraissent évidentes lorsqu'on examine les écrits théoriques des peintres et des écrivains des deux mouvements. On les trouve dans les œuvres elles-mêmes, notamment littéraires : poèmes, romans, pièces de théâtre. La satire de la bourgeoisie, de ses tabous, de ses conventions, le verbe à l'infinitif, la place privilégiée accordée au substantif, le rejet de l'adjectif, l'adoption du style synthétique, « télégraphique », la valorisation du langage gestuel, le rôle suggestif dévolu aux atmosphères caractérisent les réalisations de l'Expressionnisme comme celles du Futurisme. Bien entendu, les esthétiques expressionnistes et futuristes ne sont pas interchangeables. À côté des nombreuses similitudes elles présentent certaines divergences qui sont inhérentes, d'une part aux contextes dissemblables de l'Allemagne et de l'Italie de l'époque dans le domaine socio-historique, d'autre part à la spécificité de la tradition culturelle des deux pays.

Oft sind die Bezüge zwischen dem deutschen Expressionismus und dem italienischen Futurismus zu vereinfacht dargestellt worden. Da die Kritik in der Literatur und Malerei vor allem darum bemüht war, zu bestimmen, welche der beiden avantgardistischen Bewegungen der anderen in der Formulierung dieser oder jener Neuerung vorangegangen war, neigte man dazu, die sowohl auf thematischer als auch auf formaler Ebene bestehenden Gemeinsamkeiten zu übergehen.

Es ist jedoch nicht schwer, die zahlreichen Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, die aufgrund der kulturellen «Koine», die das Europa des beginnenden 20. Jahrhunderts kennzeichnet, sowie des Verkehrs zwischen italienischen und deutschen Schriftstellern, entstanden sind. Diese Gemeinsamkeiten sind augenfällig, wenn man die theoretischen Schriften der Maler und Schriftsteller untersucht. Sie lassen sich aber auch in den Werken selbst, vornehmlich in den literarischen Werken, wahrnehmen: Gedichte, Romane, Theaterstücke. Die Satire der Bourgeoisie, ihrer Tabus, ihrer Konventionen, das Verb im Infinitiv, die Vorliebe für den Gebrauch des knappen Telegrammstils, die Aufwertung der Gestik, das Ausmalen von suggestiv wirkenden Atmosphären sind den Leistungen des Expressionismus wie des Futurismus gemein. Die ästhetischen Vorstellungen des Expressionismus und des Futurismus sind jedoch nicht beliebig austauschbar. Neben den zahlreichen Gemeinsamkeiten gibt es auch gewisse Unterschiede, die sich einerseits auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen und historischen Kontexte im Deutschland und Italien jener Epoche und andererseits auf die spezifischen kulturellen Traditionen beider Länder zurückführen lassen.

AUTEUR

FRANÇOIS ORSINI

Université Charles-de-Gaulle – Lille III