



HAL
open science

Les Souterrains du futurisme et de l'expressionnisme

Barbara Meazzi

► **To cite this version:**

Barbara Meazzi. Les Souterrains du futurisme et de l'expressionnisme. Expressionnisme(s) et avant-gardes, pp.69-86, 2007. hal-03452776

HAL Id: hal-03452776

<https://hal.science/hal-03452776>

Submitted on 14 Feb 2022

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.

Barbara MEAZZI

Les souterrains du futurisme et de l'expressionnisme

L'Italie porte un intérêt certain à l'expressionnisme, notamment ces derniers temps : une belle exposition sur les *Espressionisti 1905-1920*¹ s'est tenue à Rome en 2002 ; au Palazzo Grassi, à Venise, en 1997, avait eu lieu une autre exposition consacrée à l'expressionnisme, que j'hésite à définir comme un mouvement, puisqu'il faudrait peut-être parler plutôt de *koinè*. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit certes pas de présenter ici toutes les expositions consacrées en Italie à l'expressionnisme les dernières quarante années ; ce qui est intéressant, toutefois, c'est que dans les préfaces des catalogues ou bien dans les interviews liminaires, il ressort que l'expressionnisme et le futurisme sont clairement liés par des affinités électives, voire par un lien de parenté très étroit garantissant sereinement au futurisme la paternité du mouvement allemand².

Ailleurs, en revanche, des germanistes italiens soulignent les profondes divergences opposant les deux groupes³, qui n'auraient absolument

-
1. *Gli Espressionisti, 1905-1920*, Magdalena M. Moeller dir., Milan, Mazzotta, 2002.
 2. Voir « E' Marinetti il padre dell'Espressionismo », interview de Wolf-Dieter Dube, in *Il Giornale dell'Arte*, n° 158, septembre 1997, p. 14 : « Qual è il punto di partenza del movimento ? Marinetti e il movimento futurista. [...] La sterzata si verifica nel 1913. Gli espressionisti seguono l'appello di Marinetti e cominciano a considerare la guerra come unica speranza di cambiamento. Sono i campi di battaglia di Meidner e gli orrori della guerra a essere rappresentati in tutta la loro brutalità. Si noti che da Thomas Mann a Kandinskij e Jünger, tutti aspettavano la guerra. [...] Dopo il conflitto George Grosz grida che la guerra è stato un delitto e l'Espressionismo prende connotazioni Dada. Nascono movimenti rivoluzionari e utopici. [...] Gli espressionisti si ripiegano sugli ideali di gioventù. »
[Quel est le point de départ du mouvement ? Marinetti et le mouvement futuriste. [...] Le revirement se produit en 1913. Les expressionnistes suivent l'appel de Marinetti et commencent à considérer la guerre comme la seule possibilité de changement. Ce sont les champs de bataille de Meidner et les horreurs de la guerre qui ont été représentés dans toute leur brutalité. Il faut reconnaître que tous attendaient la guerre, de Thomas Mann à Kandinsky et à Jünger. [...] À la fin du conflit, George Grosz crie que la guerre a été un crime et l'expressionnisme s'approche de dada. Naissent alors des mouvements révolutionnaires et utopiques. [...] Les expressionnistes se replient sur les idéaux de leur jeunesse. (T.d.A.)].
 3. G. Bevilacqua, « Futurismo ed Espressionismo », in *Avanguardia, Modernità, Katastrofe*, Eberhard Lämmert et Giorgio Cusattelli dir., Florence, Olschki, 1995, p. 69-74. Voir aussi

aucun caractère ressemblant, en se fondant sur des différences historiques, sociales, politiques, culturelles et économiques. Les Italiens entrent dans le nouveau siècle avec le plus grand enthousiasme, alors que les Allemands traversent une crise profonde. Un exemple pour tous, l'apparition de l'image de la ville en peinture : dans le tableau de Ludwig Meidner, *Apokalyptische Stadt* de 1913, la ville explose, tandis que dans *La città (che) sale* de Boccioni, peint en 1910, la ville en construction grandit. Il faudrait en déduire par conséquent que le clivage entre Allemagne et Italie, dû à une dyschronie culturelle, a causé chez les uns une prédisposition naturelle au pessimisme apocalyptique et chez les autres une gaillarde crânerie.

Il est légitime, me semble-t-il, de se demander si le futurisme et l'expressionnisme sont effectivement opposés, incompatibles ou proches, comme il est judicieux d'entreprendre une analyse de l'état des rapports entre les deux mouvements. Serge Fauchereau, dans le dictionnaire du futurisme⁴, paru à l'occasion de la grande exposition de 1986, ne prend pas de position et évoque de vagues influences souterraines – d'où le titre de cette étude – entre les deux mouvements, en peinture comme en littérature. En dehors de Franz Marc, cependant, Fauchereau ne donne aucun exemple de futuriste-expressionniste.

Ne pouvant pas me satisfaire de conclusions superficielles et hâtives, et souhaitant rendre compte des rapports entre les deux mouvements, j'ai entamé un examen des correspondances, publiées ou inédites, afin d'essayer d'établir un inventaire non exhaustif des rapports épistolaires entre futuristes et expressionnistes depuis 1910 jusqu'à 1930 environ⁵. C'est de cet inventaire que je ferai état ici, dans un premier temps, tandis que, dans un deuxième temps, je présenterai une modeste exploration de la production expressionniste italienne des années dix et vingt.

Dans le fonds Marinetti il n'existe aucune lettre d'expressionnistes allemands, pas même de Walden, ce qui est tout de même étonnant,

Anna Chiarloni, « Strategie dell'Apocalisse. La funzione della natura nella letteratura tedesca di guerra in lingua tedesca », *ibid.*, p. 83-106.

4. *Futurismo e Futurismi*, Pontus Hulten dir., Milan, Fabbri, 1986, p. 475.

5. J'ai limité intentionnellement mon travail de vérification aux archives de Rovereto et de Fiesole, que j'ai consultées sur place, au fonds Marinetti, consulté sur Internet, et à quelques éditions de correspondances publiées dans les dernières années et qui seront citées au fur et à mesure dans cette étude. Étant donné l'éparpillement des fonds, je n'ai aucunement la prétention de présenter des résultats ou des conclusions définitives. De plus, j'ai délibérément écarté les correspondances en allemand conservées dans les archives en Allemagne, mes connaissances de la langue étant bien trop restreintes.

puisque Maurice Godé, dans son ouvrage sur l'expressionnisme, affirme qu'il y a une correspondance entre les deux hommes, conservée à Berlin et couvrant la période 1912-1913⁶. Pourtant, les futuristes parlent et écrivent beaucoup, à ce moment précis, de l'extension du futurisme à Berlin et de la possibilité – c'est Severini qui l'écrit à Marinetti⁷ – d'obtenir une salle spécifique au Salon d'Automne de Berlin, afin que les visiteurs puissent établir utilement des comparaisons entre les différentes tendances de l'avant-garde. C'est l'époque où foisonnent les polémiques entre Umberto Boccioni, Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars ; c'est justement l'époque où les différents mouvements cherchent à se définir et à se différencier les uns des autres. Les Allemands ne semblent pas impliqués ouvertement dans les querelles et même, *Der Sturm* demeure ouvert au futurisme comme au cubisme.

En mai 1913, le siège étranger du *Sturm* passe de Vienne à Paris, et non pas à Milan. Je crois que ce choix s'impose non pas par mépris vis-à-vis du futurisme considéré comme une émanation du cubisme⁸, mais tout simplement parce que Paris est la capitale du monde artistique et littéraire. Marinetti le savait tellement bien qu'il avait lui-même choisi Paris pour le lancement du manifeste de fondation du futurisme.

Quelques semaines plus tard, entre le 20 et le 21 juin 1913, Apollinaire, Marinetti et Boccioni conçoivent le « Manifeste de l'Antitradition Futuriste », que seul Apollinaire signera. Il s'agit du manifeste bien connu et très controversé où le poète d'*Alcools* distribue les louanges et les blâmes aux principaux représentants de l'avant-garde⁹.

6. Maurice Godé, *L'Expressionnisme*, Paris, P.U.F., 1999, p. 93, note 3.

7. Lettre de Severini à F.T. Marinetti, Paris, 31 mars 1913, Fonds Marinetti, Beinecke Library, transcription de Francesca Usberti in *Marinetti e il Futurismo : Marinetti e la Francia*, mémoire de maîtrise binationale franco-italienne, Université de Turin – Université de Savoie, sous la direction de Sergio Zoppi, 1998.

8. Mario Allegri, « Hypothèques françaises sur les rapports entre expressionnisme allemand et futurisme italien », in *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Sandro Briosi dir., Paris, Corti, 1988, p. 265-272.

9. Voir Guillaume Apollinaire, *Lettere a F.T. Marinetti*, P. A. Jannini éd., Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978 ; Guillaume Apollinaire, *À l'Italie*, Luigi Cavallo éd., Milan, Libri Scheiwiller, 1986 ; Apollinaire, Franca Bruera et Lucia Bonato dir., in *Quaderni del Novecento francese*, n° 13 et 14, Rome, Bulzoni, 1991-1992 ; P. A. Jannini, *La fortuna del futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979 ; Apollinaire e l'avanguardia, Rome, Bulzoni, 1984 ; Barbara Meazzi, « Le Manifeste de L'Antitradition futuriste : Apollinaire et le futurisme », in *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, Michel Décaudin et Sergio Zoppi dir., in *Quaderni del Novecento francese* n° 17, Rome, Bulzoni, 1997, p. 139-166 ; Francesco Viriat, « Intentions manifestes et cachées dans L'Antitradition futuriste » et Noëmi Blumenkranz, « Sur la rédaction de L'Antitradition

Le texte, publié en français le 3 août 1913 dans *Gil Blas*, paraîtra ensuite en italien dans *Lacerba*, le 15 septembre 1913.

La version manuscrite d'Apollinaire et la version que Marinetti fait imprimer le 27 juillet¹⁰ sont différentes : des noms viennent se rajouter, d'autres sont déplacés, mais un seul disparaît, remplacé par Igor Stravinsky : celui d'Herwarth Walden. Il me paraît difficile de croire qu'il s'agirait d'un oubli, car rien, dans ce texte, n'est laissé au hasard, quelle que soit la position d'Apollinaire vis-à-vis du futurisme. À aucun moment le nom de Walden n'est évoqué dans les lettres que nous connaissons, ni avant ni après la parution du manifeste, ce qui nous amène à émettre plusieurs hypothèses, toutes plausibles : ou bien il manque des lettres – cela est tout à fait possible –, ou bien la dernière version de la liste a été discutée oralement par Apollinaire et Marinetti, ou bien Apollinaire ne s'est pas aperçu de l'erreur, ou bien le typographe a commis une erreur, ou bien encore Marinetti a décidé de son initiative de supprimer ce nom pour se venger silencieusement du choix de Walden. Marinetti n'est pas du genre à polémiquer avec les *collègues* du même bord, que ce soit dit une fois pour toutes : il préfère ignorer, dans la mesure du possible, les amis devenus ses détracteurs, et peut-être a-t-il envisagé d'ignorer délibérément Walden, *Der Sturm* et ses ouvertures au cubisme. Ceci, par ailleurs, expliquerait également la brusque interruption de la correspondance conservée en Allemagne.

En septembre 1913, *Die Aktion* consacre un numéro au futurisme et aux adeptes français du futurisme, c'est-à-dire Henri-Martin Barzun, Nicolas Beauduin, Blaise Cendrars et Fernand Divoire. Ce choix n'est pas effectué au hasard, car les Allemands – expressionnistes – montrent une connaissance assez précise de ce qui se passe en France et en Italie, et reconnaissent le vent futuriste soufflant sur Paris. Force est de constater que la politique éditoriale de Marinetti, résolument moderne pour l'époque, est gagnante : en inondant massivement l'Europe avec les publications du mouvement, Marinetti s'est assuré une réelle circulation des idées futuristes auxquelles les artistes allemands ont aisément accès, d'autant qu'ils lisent et écrivent l'italien et le

futuriste », in *Que Vlo-ve ?*, n° 15, juillet-août 2001, p.65-76 ; Barbara Meazzi, « *L'Antitradition futuriste : une mise au point chronologique* », in *Que Vlo-ve ?*, n° 16, septembre-décembre 2001, p. 97-100.

10. Voir *Archivi del Futurismo*, Maria Drudi-Gambillo et Teresa Fiori éd., Rome, De Luca, 1958, t. 1, p. 281.

français. La correspondance le prouve, bien qu'elle soit plutôt maigre, il est temps de le dire.

Dans les fonds consultés¹¹ à Fiesole et à Rovereto, Walden est le personnage allemand le plus cité entre 1912 et 1913, ce qui est logique, comme nous venons de l'observer. Il n'y a cependant aucune lettre de lui, tout comme il n'existe aucun écrit de Pfemfert ou de Döblin : si cela est logique dans le cas de certains artistes pour des raisons objectives, c'est étrange et suspect pour d'autres ayant eu beaucoup de contacts avec le milieu berlinois ou ayant voyagé en Allemagne à l'époque. Pourtant ces contacts ont eu lieu et ont été fructueux : il existe par exemple une lettre de Däubler qui rappelle à Primo Conti, en employant des tournures authentiquement toscanes, leur rencontre de 1913¹². Or, ceci n'est pas vraisemblable, car Primo Conti en 1913 avait 13 ans ; il est fort possible que Däubler le confonde avec quelqu'un d'autre : Ardengo Soffici ou Umberto Boccioni ou Luigi Russolo. Mais cela veut dire qu'entre 1912 et 1913 les contacts étaient réellement prometteurs¹³. En 1913, soudainement, tout s'arrête sans qu'aucune lettre n'atteste la *rupture*¹⁴.

Avant 1918 il n'y a aucune lettre significative d'expressionnistes ; avant 1917 il n'y a aucune trace de noms d'expressionnistes allemands dans les correspondances consultées à Fiesole ; à Rovereto, où pourtant il existe une base de données très performante et où le travail de classification des archives est très avancé, la recherche a été également vaine¹⁵. L'occurrence même du mot « *expressionnisme* » est quasiment

11. Les fonds consultés ont été les suivants : Depero, Carrà, Severini, Marinetti, Crali, Conti, Sanminiatielli, Papini, Soffici, Meriano, Binazzi, Buzzi et Viani.

12. Carte postale inédite de Däubler à Primo Conti, Genève, 7 janvier 1921, Fonds P. Conti, Fondazione Primo Conti, Fiesole. Les documents inédits conservés à la Fondazione Primo Conti ne seront pas cités directement, faute d'autorisation.

13. Voir par exemple une lettre de Soffici à Papini : « Sono in trattative [...] con lo *Sturm* ; ma non so se hanno soldi. » [Je négocie [...] avec le *Sturm*, mais je ne sais pas s'ils ont de l'argent.], lettre de Soffici à Papini, Poggio a Caiano, 8 août 1912, repris dans Giovanni Papini, Ardengo Soffici, *Carteggio*, Mario Richter éd., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 312 ; cf. aussi p. 334.

14. J'ai vérifié dans les correspondances de Luciano Folgore, Francesco Cangiullo et Paolo Buzzi : voir Claudia Salaris, *Luciano Folgore e le avanguardie*, Florence, La Nuova Italia, 1997 ; *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, Ernestina Pellegrini éd., Florence, Vallecchi, 1989 ; Paolo Buzzi, *Futurismo, Scritti, Carteggi, Testimonianze*, Milan, I Quaderni di Palazzo Sormani, 1983, 4 vol.

15. Je tiens à remercier le personnel des Archivi del 900 du Mart de Rovereto, dirigées avec intelligence et finesse par Mme Gabriella Belli. La disponibilité du personnel, la compétence, l'ouverture d'esprit, la sympathie et la qualité de l'accueil méritent d'être soulignées.

inexistante avant les années vingt, lorsque l'expressionnisme, officiellement, s'essouffle.

En 1918, ce sont Prampolini et Sanminiatielli, directeurs de la revue *Noi*, qui s'ouvrent le plus à l'extérieur depuis l'Italie, en prenant notamment des contacts avec les dadaïstes et en acceptant de publier des textes étrangers. L'intention manifeste de Prampolini est de créer un regroupement des différents mouvements européens, pour que le futurisme demeure un point de référence à l'étranger. Dès février 1917¹⁶, d'ailleurs, il exprime l'intention de parvenir à la synthèse de l'ensemble des mouvements : c'est pourquoi, dans un premier temps, il avait souhaité baptiser sa revue « *Dinamismo* ». Évidemment, si le jeune Prampolini s'affaire autant, c'est qu'il souhaite se faire remarquer par Marinetti afin de pouvoir réintégrer les rangs du futurisme, d'où il avait été exclu par Boccioni. En même temps, s'il explicite clairement le besoin d'aboutir à une forme de rassemblement international, bien au-delà du futurisme italien, c'est parce que la conjoncture est particulière : la fin de la guerre, l'arrivée de dada à Paris, le renouvellement interne du futurisme, la mort d'Apollinaire, l'aventure de Fiume, l'essoufflement de dada et de l'expressionnisme, sont autant d'éléments contribuant au rapprochement effectif de certains artistes expressionnistes et de certains futuristes, ayant en commun un passé artistique et un futur d'exclus – ou d'ignorés – du surréalisme. Dès lors, il apparaît superflu d'insister sur les spécificités des mouvement nationaux :

Monsieur,

[...]. Je vous remerci aussi au nom des autres artistes, dont vous faites mention, de grand intérêt que vous avez donné à notre travail.

Il est bien important pour nous que nous commençons de venir en relation avec les guides importants des autres pays d'autant plus que nous tous savons que l'isolation et les limites nationales sont des obstacles aux buts formales qui sont devant nos yeux.¹⁷

Tandis que la deuxième génération de l'avant-garde se projette vers le futur et prépare son internationalisation, la première génération essaie, pratiquement au même moment, d'établir des bilans. Pendant

16. Lettre inédite de Prampolini à Sanminiatielli, Rome, 3 février 1917, Fonds Sanminiatielli, Fondazione Primo Conti, Fiesole.

17. Lettre de Walter Gropius à Enrico Prampolini, Weimar, 8 février 1922, repris dans Enrico Prampolini, *Carteggio 1916-1956*, Rossella Siligato éd., Rome, Ed. Carte Segrete, 1992, p. 154. Toutes les transcriptions sont fidèles à l'original (en français).

que les plus jeunes imaginent une véritable ouverture des arts, les plus âgés, après avoir abandonné l'avant-garde, réfléchissent plutôt sur leur passé et demeurent liés aux anciens préjugés, alimentés et amplifiés par la guerre. Il est difficile, pour quelqu'un comme Carlo Carrà, de faire l'impasse sur le caractère *allemand* des artistes allemands. Le préjugé est naturellement lourd à porter, du moins selon Oskar Kokoschka :

Egregio Signore,

Mi permetto in risposta della Sua critica del Padiglione tedesco dell'Esposizione internazionale ai giardini di Venezia di ricordarle questo fatto storico, il quale lei può verificare nella biografia di Rossini scritta da Stendhal :

La musica italiana [...] deve il suo rinascimento al giovanile Mozart, sporcato vigliaccamente dagli ospiti italiani perché tedesco ! [...].

Anche V.S., alla quale piace tanto di parlare di ospitalità italiana, non cessa di far il policinella sulla terza pagina del Corriere della Sera, riservata per B.A. e Scienze. Per dilettere la stessa razza di ben [ill.] mangiatedeschi !

Io constato che V.S. tenta di sabotare a Venezia quello che si sta operando a Genova sotto gli auspizii della veramente ospitale e pacifica Italia.

Io sarei proprio felice, se potessi persuaderla, che non la tranquilla digestione del vittorioso pesce cane è lo scopo dell'arte, ma il trionfo su la bestia umana.

Aggradisca, egregio signore, i miei più distinti osequi

Oskar Kokoschka

Professor der Akademie der schönen Künste zu Dresden

[Monsieur,

Pour toute réponse à votre critique du Pavillon allemand de l'exposition internationale aux jardins de Venise, je me permets de vous rappeler ce fait historique ; vous pouvez d'ailleurs vérifier dans la biographie de Rossini rédigée par Stendhal : la musique italienne [...] doit sa renaissance au jeune Mozart, dont l'image a été lâchement salie par les hôtes italiens, parce qu'il était allemand ! [...].

Et vous aussi, qui aimez tellement parler de l'hospitalité italienne, vous ne cessez de faire le guignol dans la troisième page du Corriere della Sera, réservée aux Beaux-Arts et aux Sciences. Ceci pour divertir la même race de [ill.] bouffeurs d'allemands !

Je constate que vous essayez de saboter à Venise ce qui est en train de se passer à Gênes, sous les auspices d'une Italie vraiment accueillante et pacifique.

Je serais très heureux de pouvoir vous persuader que le but de l'art n'est pas la digestion tranquille du requin victorieux, mais le triomphe sur la bête humaine.

Veillez agréer, Monsieur, mes salutations les plus distinguées.]¹⁸

La polémique s'estompe assez rapidement, bien que le préjugé de Carrà, nous le verrons plus loin, persiste :

Cher Monsieur Carra

Je vous remercie beaucoup pour votre gentille lettre.

Je regrette sincèrement de ne pouvoir pas correspondre à votre propos aimable. Je sais peindre mais je ne sais pas écrire sur mon art. La raison pour laquelle je m'adressai à vous, mon collègue, [...] était celle-ci, de protester contre une critique seulement politique de mon art et de l'art de mes collègues allemands. J'espère que vous comprendrez tous [ill.] car je ne puis pas faire de propagande pour moi. [...].

Agréer cher Mr. Carrà, mes salutations [ill.] les plus sincères

Votre très affectionné

Oskar Kokoschka¹⁹

En 1925, puis en 1928, Carrà publiera dans le quotidien *L'Ambrosiano* deux articles consacrés à l'expressionnisme. Dans le premier, le peintre italien met en avant les qualités et les mérites de Kokoschka, dont il souligne les origines... polonaises. Carrà lui reconnaît le rôle de chef de l'expressionnisme allemand et celui de meilleur peintre vivant en Allemagne, mais il préfère tout de même insister sur des détails un peu futiles de la vie du soldat Kokoschka pendant la Première Guerre mondiale, détails qui contribuent sans doute à l'élaboration du mythe autour de la figure du peintre :

Si narra che durante la guerra ferito gravemente sul fronte russo da un colpo di baionetta da un cosacco, sentendosi la morte vicina un riso clamoroso gli proruppe involontariamente dall'animo. Il cosacco fuggì lasciandogli conficcata nelle carni la baionetta.

[L'on raconte que, pendant la guerre, gravement blessé sur le front russe d'un coup de baïonnette par un cosaque, et voyant la mort s'approcher, [Kokoschka] involontairement éclata d'un grand rire. Cela

18. Lettre manuscrite inédite de Kokoschka à Carrà (en italien), Venise, 4 mai 1922, fonds Carrà, Archivi del 900, Rovereto, [T.d.A.].

19. Lettre manuscrite inédite de Kokoschka à Carrà (en français), recto-verso, Dresde, 30 mai 1922, fonds Carrà, Archivi del 900, Rovereto.

fit fuir le cosaque, qui abandonna la baïonnette enfoncée dans la chair de sa victime.]²⁰

Dans ce même article, Carrà s'interroge sur les causes qui ont pu produire, chez Kokoschka, un art aussi *douloureux* :

Si dice anche che l'idea della morte sempre lo tenne in continuo pensiero, torturandogli la fantasia con strazianti visioni ; e si vuole che ciò abbia avuto origine a cinque anni, allorché vide morire un suo fratello. La cosa avrà tutte le parvenze del vero, ma io opino che non in un fatto esteriore, sia pure quello tremendo della morte di un fratello, si debba ricercare la causa che ha generato la dolorosa arte di Oskar Kokoschka.

[L'on raconte également que l'idée de la mort le tourmenta continuellement, torturant son imagination avec des visions déchirantes. L'on pense que cela s'est produit lorsque, à l'âge de cinq ans, il vit mourir l'un de ses frères. C'est vraisemblable, mais je ne crois pas que l'on doive rechercher dans un fait extérieur – pas même la terrible expérience de la mort d'un frère – la cause qui a généré l'art douloureux d'Oskar Kokoschka].²¹

Dans son deuxième article, beaucoup plus riche, Carrà trace un bilan de la peinture des années dix. L'expressionnisme, note Carrà, se distingua dès le début du cubisme par son caractère abstrait. Tout en étant beaucoup plus ambitieux que le cubisme, l'expressionnisme aurait voulu atteindre les limites extrêmes de l'abstraction, allant ainsi s'épuiser dans l'esthétique de l'arbitraire absolu. C'était un danger prévisible, car il ne faut pas abandonner le vrai en peinture, observe-t-il encore : l'art est le fils aîné de la Nature et son abandon aboutit inévitablement à la catastrophe. Si Franz Marc avait été encore vivant, il aurait certainement abandonné l'expressionnisme, tout comme Carrà s'était éloigné du futurisme. Finalement l'expressionnisme n'aura été qu'un produit purement intellectuel de l'époque moderne. Il fallait qu'il en soit ainsi, conclut Carrà : chez les Allemands, tout est concept et abstraction²².

20. Article de Carrà sur Kokoschka paru dans *L'Ambrosiano* le 5 octobre 1925, fonds Carrà, Archivi del 900, Rovereto, [T.d.A.].

21. *Ibid.*, [T.d.A.].

22. Carlo Carrà, « Stranieri a Venezia - Cubisti, Espressionisti, Surrealisti », in *L'Ambrosiano*, 16 août 1928, Fonds Carrà, Archivi del 900, Rovereto.

Corrado Pavolini, dans son ouvrage *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, paru en 1926, exprime dans l'ensemble des idées assez semblables. Pavolini affirme d'emblée que les trois mouvements tirent leur origine du romantisme et que d'ailleurs le futurisme, en 1915, en pleine effervescence interventionniste, avait été associé au *Sturm und Drang*. Malgré cela, les différences sont considérables, observe ensuite Pavolini, notamment par rapport à l'expressionnisme, qui a regroupé arbitrairement et artificiellement sous une même étiquette des personnalités extrêmement hétéroclites parce que de nationalités différentes²³. S'il y eut homogénéité dans l'expressionnisme, ce ne fut qu'autour des *topoi* typiques de la littérature et de l'art allemands, contenant en eux toutes les terreurs, les chimères, les aspirations surhumaines et les mysticismes grotesques. Puis il passe en revue les peintres : Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner et Emil Nolde, dont la peinture a été caractérisée par la frénésie de l'horrible ; Wassily Kandinsky et Paul Klee, auxquels l'auteur admet ne rien comprendre. Schwitters est moyennement intéressant et trop attiré par l'esthétique de la machine, tandis que Franz Marc est le seul qui suive une démarche futuriste, se soustrayant ainsi au danger de la statique cubiste. Les préférences de Pavolini vont à Marc Chagall, le moins expressionniste de tous, le seul capable d'introduire un souffle de vraie poésie dans la peinture.

Une conclusion partielle s'impose : avant et pendant la guerre, les contacts et les échanges épistolaires entre futuristes et expressionnistes sont quasiment inexistants, comme si la disparition du nom de Walden du manifeste d'Apollinaire avait contribué à dresser une barrière infranchissable entre les deux pays. La guerre, ressentie comme imminente dès 1913, creuse sans doute les distances : il ne faut pas oublier que le principal ennemi de l'Italie en 1915 est l'Autriche et que l'Allemagne est assimilée à l'Autriche. L'expressionnisme est une émanation artistique d'avant-garde, certes, mais tout de même germanique et, par conséquent, ennemie. Les textes de Marinetti se remplissent, aux dires d'Apollinaire, d'interjections insultantes à l'égard des Allemands, du genre « *Mort aux Boches* »²⁴. Marinetti n'est pas le seul, cependant, à penser et à écrire de la sorte.

23. Corrado Pavolini, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologne, Zanichelli, 1926, p. 141.

24. Voir *L'Europe Nouvelle*, 14 septembre 1918, repris dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, Michel Décaudin éd., Paris, Balland-Lecat, 1965-66, vol. II, p. 755.

Lors de la rupture avec les futuristes milanais, Soffici et Papini rédigent un tableau où ils établissent l'état des lieux du *vrai* futurisme et de son rejeton perverti, le marinettisme :

Tendenze e Teorie	
Futurismo	Marinettismo
Supercultura [...]	Ignoranza [...]
Disprezzo del culto del passato	Disprezzo del passato
Immagini in libertà	Parole in libertà
Lirismo essenziale ²⁵	Naturalismo descrittivo
Sensibilità nuova [...]	Tecnicismo nuovo [...]
Originalità	Stranezza formale
IRONIA	Profetismo, serietà
Clownismo, funambolismo	Goliardismo propagandista
Allegria artificiale [...]	Ottimismo messianico [...]
Passione della libertà	Solidarietà, disciplina
Combattività	Militarismo
Patriottismo	Sciovinismo
Antireligiosismo integrale	Religiosità laica
Amoralismo	Moralismo
Libertà sessuale	Disprezzo della donna
Latinità	Americanismo, germanismo
Precursori	
Voltaire	Rousseau
Baudelaire	Victor Hugo
Leopardi	Zola
Mallarmé	Verhaeren
Rimbaud	René Ghil
Laforgue	Gustave Kahn
Stendhal	Paul Adam
Tristan Corbière	Nicolas Beauduin
Nietzsche	D'Annunzio
James	Morasso
Courbet	Delacroix
Cézanne	Rodin
Rosso	Segantini
Renoir	Signac
Matisse	De Groux
Aderenti	
Carrà - Govoni - Palazzeschi - Papini - Pratella - Severini - Soffici - Tavolato	Marinetti - Mazza - Folgore - Cangiullo - d'Alba - Jannelli - Buzzi - Cavacchioli - Manzella-Frontini - Campigli - Carrieri - Dinamo Correnti - Boccioni - Balla ²⁶

25. C'est moi qui souligne.

26. Giovanni Papini, « Futurismo e Marinettismo », in *Lacerba*, 14 février 1915, repris dans *L'esperienza futurista*, Florence, Vallecchi, 1919, rééd. 1981, p. 144-145.

En regardant de près ce tableau, nous nous apercevons que les futuristes florentins s'attribuent certaines des caractéristiques les rapprochant d'un expressionnisme latent et non déclaré – probablement sans s'en rendre compte – et rejettent résolument le *germanisme*. Derrière leur renoncement au marinettisme et au-delà des polémiques internes, il y a en réalité l'impossibilité d'abandonner un certain type de figuration ou de langage. Ce qui s'était vérifié en 1910 pour deux peintres, Aroldo Bonzagni et Romolo Romani, futuristes pendant quelques semaines – aujourd'hui considérés comme expressionnistes –, va se produire chez ceux qui ne se sentent pas prêts à s'engager dans une voie leur paraissant trop extrême. Le clivage entre *ceux qui restent* et *ceux qui partent* est dramatique pour tous, parce que tous partagent le même lien rétrospectif avec les mêmes maîtres de la même génération précédente, et que tous partagent le même besoin de renouvellement artistique et littéraire, même les dissidents du futurisme ou les non futuristes. Et l'expressionnisme, bien qu'il ne soit jamais reconnu en tant que tel, se trouve souvent à la croisée des chemins, notamment là où certaines écritures apparaissent surchargées de contenus grotesques, mystiques, chimériques et effrayants : c'est le cas, entre autres, de Bonzagni et Romani, mais également de Boccioni.

Arrêtons-nous justement sur l'éclectisme esthétique de Boccioni, qui considère comme maîtres Pellizza da Volpedo, Paul Cézanne, Gustave Courbet et Pierre-Auguste Renoir. Tout en pratiquant le divisionnisme associé aux thèmes de la révolte sociale et de l'industrialisation naissante, il adhère au futurisme et peint en 1910 *Il Lutto* et en 1911 *Notturmo*, deux tableaux que la critique classe aujourd'hui comme expressionnistes. Si, dans sa peinture, tout se mélange, c'est aussi parce qu'en 1910 le futurisme pictural n'est qu'un concept sans véritable fondement esthétique. Ce n'est que vers la fin de 1911, c'est-à-dire autour de la réalisation de la deuxième série des *États d'Âme*, que Boccioni peint des tableaux futuristes, alors que la première série demeure encore assez proche d'une démarche expressionniste.

Boccioni a pu voyager à l'étranger : après Paris et la Russie, il se rend, en 1907, à Munich²⁷. À cette occasion il voit, certes, quelques tableaux de peintres contemporains qui le laissent assez indifférent, mais il a surtout la possibilité d'admirer les œuvres des maîtres du XVI^e et du XVII^e siècles. Est-ce que cela suffit pour concevoir et réaliser des

27. Voir Gino Agnese, *Vita di Boccioni*, Florence, Camunia, 1996, p. 152-154.

tableaux expressionnistes ? Et si les échanges avec les Allemands ne sont pas attestés, quelle est l'origine des matériaux expressionnistes pourtant existants dans les années dix ?

En 1988 et en 1990, Renato Barilli avait organisé deux expositions consacrées à des peintres expressionnistes italiens : une sur Bonzagni²⁸ et l'autre, générale, sur l'expressionnisme italien²⁹, les deux expositions s'articulant en réalité plus ou moins autour des mêmes peintres, Bonzagni, Romani, Lorenzo Viani, Arturo Martini, Carlo Erba et quelques autres. Dans son deuxième catalogue, Barilli formulait l'hypothèse selon laquelle une forme expressionniste autogène se serait développée en Italie dans les années dix et vingt, élaborée à partir de matériaux italiens – la *Scapigliatura*, notamment –, français et norvégiens, et non pas de matériaux allemands. Barilli, en procédant par déductions, excluait une forme quelconque de contact entre les expressionnistes de la « Brücke » et les expressionnistes italiens. Les créations des Italiens et des Allemands sont finalement proches, avançait Barilli, parce qu'elles sont dans l'esprit du temps, le *Zeitgeist* : ils ont tous eu les mêmes prédécesseurs, ils ont tous connu la peinture des Fauves. Tous ont frôlé le futurisme dans les années dix. La vérification des correspondances confirme le postulat de Barilli.

L'exploration du fonds Viani, notamment, prouve l'hypothèse de l'existence d'une forme expressionniste italienne autogène³⁰ : Viani n'a absolument aucun contact épistolaire avec des artistes étrangers, mais, entre 1908 et 1912, il se rend plusieurs fois à Paris, où il voit des expositions. C'est aussi à cette époque qu'il se lie d'amitié avec le groupe de *Lacerba* et notamment avec Giovanni Papini, sans pour autant avoir jamais songé à adhérer au futurisme. Sa production picturale d'abord, puis romanesque, demeurent profondément expressionnistes. L'essence de l'art de Viani, écrira Papini en 1930³¹, produite par les déformations hallucinatoires, mène à une œuvre puissante mais inadaptée aux faibles estomacs des spectateurs car la matière, sombre et spectrale, atteint les extrêmes de la folie et prend des dimensions

28. *Arnaldo Bonzagni nell'Espressionismo italiano*, Renato Barilli dir., Milan, Mazzotta, 1988.

29. *L'Espressionismo italiano*, Renato Barilli dir., Milan, Fabbri, 1990.

30. L'expression est utilisée avec justesse par Graziella Corsinovi dans une étude sur les perspectives expressionnistes du théâtre de Pirandello : « Tra urlo e risata: prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello », in *Pirandello e le Avanguardie*, Enzo Lauretta dir., Agrigento, Ed. Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, p. 33.

31. Lettre inédite de Papini à Viani, 27 juillet 1930, Fonds Viani, Fondazione Primo Conti, Fiesole.

apocalyptiques. Jamais, dans sa lettre, Papini n'utilise le terme d'*expressionnisme*.

Un autre exemple d'écriture expressionniste autogène peut être décelé dans l'œuvre de Giovanni Boine³², et notamment dans son récit *Il peccato*, rédigé en 1913 et dans *Frantumi*³³, écrit en 1915, très proche de certaines nouvelles de 1911 de Georg Heym. Dans l'espace du fragment, dans la critique de la bourgeoisie, dans le refus du monde des adultes et des conventions se manifeste toute la fureur expressionniste de Boine, qui puise ses matériaux dans le magma fourmillant d'une réalité psychique souterraine. Avait-il lu les premiers ouvrages des expressionnistes d'Allemagne ? D'après sa correspondance, il ressort que Boine a une connaissance profonde de la philosophie et de la langue allemande, alors qu'il semble ignorer complètement ses contemporains. À la veille de la guerre, il avoue d'ailleurs une grande admiration pour l'Allemagne :

[...] esteticamente questi tedeschi sono la più bella gente del mondo, la più bella nazione e se codesto verminio slavo francese la disfacesse, ci soffrirei.

[... esthétiquement, ces Allemands sont les gens les plus beaux du monde, la plus belle nation. Si la vermine slave française l'abattait, j'en souffrirais.]³⁴

L'Allemagne exaltée par Boine n'est cependant jamais celle de la *Jugend*, mais celle de Nietzsche et des philosophes allemands.

Federigo Tozzi, auteur de *Ricordi di un impiegato* (1910), *Con gli occhi chiusi* (1913) et *Il podere* (1918)³⁵, est un autre représentant de l'expressionnisme autogène italien. Dans son écriture se juxtaposent les images fragmentaires d'une réalité morne et tellement ordinaire qu'elle ne mérite pas d'être saisie dans sa totalité hostile et dépourvue de sens. Le langage, soutenu par des fragments de dialogues et par la multi-

32. Voir Giulio Ferroni, « Avanguardia ed Espressionismo », *Profilo storico della letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1992, p. 907-920.

33. Giovanni Boine, *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, Milan, Garzanti, 1983. L'œuvre de Boine n'est pas traduite en français.

34. Lettre de Boine à Alessandro Casati, Porto Maurizio, 14 août 1914, repris dans Giovanni Boine, *Carteggio III*, Margherita Marchione et S. Eugene Scalia éd., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, t. III, p. 855, [T.d.A.].

35. Voir Federigo Tozzi, *Opere, Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Marco Marchi éd., Milan, I Meridiani, 1987. L'œuvre de Tozzi n'est pas traduite en français, à l'exception de *Trois croix*, Saubures, Circé, 1994 et *Les Yeux fermés*, Saubures, Circé, 1993.

plication de la parataxe, n'est point un enregistrement passif ou objectif de la réalité, car il exprime une forme de résistance passive aux lois économiques, un besoin d'être ailleurs. Les protagonistes, d'ailleurs, comme dans les écrits de Boine, sont en général des individus ineptes dont le pêché principal est l'action.

Ces quelques cas attestés, artistes pratiquement tous disparus prématurément³⁶, nous permettent d'affirmer que dans les années dix, l'expressionnisme se répand discrètement en Italie, parallèlement au futurisme, en autonomie presque parfaite par rapport à l'Allemagne, bien que personne, à l'époque, ne l'ait désigné en tant que tel : peut-être que, depuis l'Italie, l'expressionnisme n'est pas perçu comme un mouvement et que les préjugés germanophobes pèsent lourdement. Peut-être aussi que l'expressionnisme représente une sorte de troisième voie pour ceux qui ne veulent ou ne peuvent pas suivre les excès de l'avant-garde. Ce qui est certain, c'est que l'existence d'un expressionnisme italien infirme l'hypothèse citée au début de cette étude, selon laquelle les Italiens n'auraient aucune prédisposition culturelle et naturelle pour le pessimisme apocalyptique.

À la fin de la guerre, les idées et les préjugés évoluent. Comme nous l'avons vu auparavant, la nouvelle génération est véritablement ouverte à l'internationalisation des mouvements : Prampolini à Rome³⁷, Vasari et Rosso di San Secondo – qui n'est pas futuriste mais qui connaît parfaitement l'expressionnisme allemand – à Berlin, jouent le rôle de passeurs de l'avant-garde. Les échanges deviennent réels, documentés et constructifs, notamment autour des expériences théâtrales. C'est en particulier dans la dépersonnalisation des acteurs que l'on décèle une évidente récupération de matériaux expressionnistes allemands.

L'homme devenu fantoche, après avoir perdu sa qualité, perd également son identité. Réduit à subir la suprématie des machines ou bien à devenir machine lui-même, il est dépossédé de ses caractéristiques biologiques primaires. La mécanisation géométrique, conçue par l'expressionnisme allemand et pratiquée par les jeunes futuristes ou par des non futuristes comme Rosso di San Secondo, n'est pas seulement technique. Comme le rappelle L. Mittner³⁸, il s'agit aussi d'une

36. Romani et Boccioni meurent en 1916, Erba et Boine en 1917, Bonzagni meurt en 1918 et Tozzi en 1920.

37. Voir Enrico Prampolini, *op. cit.*

38. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca, Dal fine secolo alla sperimentazione*, Turin, Einaudi, 1971, rééd. 1984, t. II, p. 1104.

réalité mortifiante de l'homme réduit à l'état de misérable et grotesque mannequin mécanique, que certains expressionnistes avaient imaginée depuis le début du mouvement : c'est le cas, notamment, de la comédie pour automates de Kokoschka, *Sphinx et Strohmännchen* [*Sphinx et homme de paille*] de 1907, jouée à Zurich en 1919.

Pier Maria Rosso di San Secondo³⁹ imagine, dès 1917, des êtres profondément pitoyables réduits par la souffrance à l'état de fantoches humains. Au fil des pièces, les personnages perdent progressivement leur identité humaine, deviennent des mannequins indifférents au drame qui se consomme autour d'eux, jusqu'à se transformer, dans *Da Wertheim, l'Emporio berlinese* [*À Wertheim, grand magasin berlinois*] (1928), en automates s'exprimant dans un langage standardisé.

Un processus semblable se produit dans les textes que le futuriste Vasari écrit pour le théâtre : *La mascherata degli impotenti* [*La Masquerade des impuissants*] (1923)⁴⁰ et *L'angoscia delle macchine* [*L'Angoisse des machines*] (1925) retracent le drame des hommes qui, pour ne plus succomber aux femmes, succombent aux machines⁴¹. Ce ne sont pas elles, pourtant, qui triomphent :

E' la macchina che vince --- Noi i creatori - ora gli schiavi - No ! - No ! - Macchiiiiinaaaaa ! Macchiiiiinaaaaa ! Fermati ! (si getta sulla macchina come per farla arrestare) Tu - tu - uccidi --- tutti - tutti --- tuuu --- (un lampo giallo brilla. Bacal investito cade fulminato. Istantaneamente i condannati si arrestano come statue. Singar e Bogo cadono in ginocchio ammutoliti. La luce si oscura gradatamente. Allora le macchine incominciano ad intonare con le sirene un canto angoscioso, lugubre, straziante.)

[C'est la machine qui vainc --- Nous les créateurs - maintenant les esclaves - Non ! - Non ! - Machiiiiineeeee ! Machiiiiineeeee ! Arrête-toi ! (il se jette sur la machine, comme pour la faire arrêter) Toi - tu - tues ---

39. Pier Maria Rosso di San Secondo, *Teatro*, Luigi Ferrante et Ruggero Jacobbi éd., Rome, Bulzoni, 1976, 3 vol. Voir l'introuvable texte de François Orsini, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo*, Foggia, Bastogi, s.d., ainsi que l'ouvrage de Maria Cristina Menghi, *Rosso di San Secondo tra l'Espressionismo e il Mito*, Florence, Atheneum, 1996.

40. Ruggero Vasari, *La mascherata degli impotenti e altre sintesi teatrali*, Rome, Ed. Noi, 1923.

41. Voir Giovanni Lista, « L'Angoisse des machines », in *Les Voies de la création théâtrale - Mises en scène des années 20 et 30*, Paris, C.N.R.S., 1979, p.279-305. Pour les rapports entre Vasari et l'expressionnisme, voir la médiocre étude de Mario Allegri, « Der Futurismus di Ruggero Vasari. Osservazioni su di un possibile futur-espressionismo », in *Primo Quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, Vérone, Libreria Universitaria Editrice, 1979, p.167-184.

tous – tous --- tuuu --- (un éclair jaune brille. Bacal, touché, tombe foudroyé. Au même moment, tous les condamnés s'arrêtent comme des statues. Singar et Bogo tombent à genoux, cois. La lumière graduellement faiblit. Alors les machines commencent à entonner, avec les sirènes, un chant angoissant, lugubre, déchirant.)⁴²

Le constat final, chez Vasari, est particulièrement pessimiste et, dans un certain sens, anti-futuriste : l'homme robotisé et la machine se trouvent en effet indissolublement liés par un destin aussi tragique qu'irréversible, débouchant sur la négation de l'utopie machiniste.

Il faut au moins citer le travail de Depero pour les *Balli meccanici* de 1918 et pour le *Nuovo Teatro Futurista* de 1924, ainsi que les écrits romanesques de Fillia : proche de Prampolini, le futuriste turinois est profondément touché par le thème de l'homme-automate, qu'il transpose du théâtre au roman. Au travers de sa trilogie, *La morte della donna* [*La Mort de la femme*] (1925), *L'ultimo sentimentale* [*Le Dernier Sentimental*] (1927), *L'uomo senza sesso* [*L'Homme sans sexe*] (1927)⁴³, les hommes parviennent à conquérir une sensibilité nouvelle dont ils perçoivent les mystères et qui ne sera conditionnée que par le milieu mécanisé. Après *L'uomo senza sesso*, Fillia arrêtera soudainement son activité artistique, comme s'il n'était plus possible d'imaginer une suite à la robotisation de l'homme et au triomphe des machines.

Tous ces matériaux, présentés ici sommairement pour des raisons d'espace, vont confluer et se mélanger à d'autres – je songe, entre autres, à Pirandello ou au Constructivisme – pour donner lieu à un foisonnement créatif extraordinaire, cosmopolite, futuriste ou non, peu importe désormais, et surtout marginalisé par le surréalisme, ce qui vraisemblablement rend possible cette poussée de créativité⁴⁴.

Quoi qu'il en soit et sans rien enlever aux spécificités des uns et des autres, force est de constater que dans les années vingt l'écriture italienne, futuriste ou d'avant-garde, a une dette directe et évidente envers l'expressionnisme. C'est une dette qu'il faut reconnaître volontiers, tout comme volontiers l'on reconnaîtra l'existence d'une forme

42. Ruggero Vasari, *L'angoscia delle macchine*, Turin, Ed. Rinascimento, 1925, p. 71-72, [T.d.A.].

43. Les trois romans sont réédités sous le titre *Bolidi et Tango*, Turin, Aragno, 2002.

44. Voir Barbara Meazzi, « Les Marges du futurisme et du surréalisme : entre l'*Esprit Nouveau* et les *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* », Nantes, C.R.I.N.I. - Université de Nantes, actes du colloque *Futurisme et surréalisme*, décembre 2002.

autogène d'expressionnisme italien et les apports du futurisme à l'expressionnisme allemand dans les années dix⁴⁵.

Car l'avant-garde a fonctionné par osmose : chaque groupe national a généreusement offert aux autres ce qu'il avait de plus riche, de plus avancé, et cela s'est produit à Paris, à Berlin, à Munich, à Milan, à Rome et à Florence.

Je ne connais pas l'histoire de la fortune de l'expressionnisme ; je connais assez bien, en revanche, celle du futurisme et je sais que ce concept d'osmose, surtout lorsqu'il concerne l'héritage du futurisme, continue, hélas, de gêner encore.

45. Voir l'inventaire des textes futuristes traduits en allemand in Carmen Flaim, « Per una bibliografia del Futurismo in Germania », in *Primo Quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, cit., p. 185-232. Pour ce qui est des influences du futurisme sur l'expressionnisme, je ne citerai plus les textes de Lionel Richard ou bien de Maurice Godé ; je me permets simplement de signaler une intéressante étude d'Ernst Dautel, « Gottfried Benn, l'expressionnisme allemand et le futurisme », in *Le Futurisme et les Avant-Gardes*, Karine Cardini et Silvia Contarini dir., Nantes, C.R.I.N.I. - Université de Nantes, 2001, p. 267-283.