

The book cover features a large, solid orange background. In the top right corner, there is a light blue triangle pointing downwards. Above this triangle, a white rectangular area contains a pattern of small, light gray dots. The publisher's name is printed vertically in the top left corner.

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Maurice Godé

L'Expressionnisme

026,836947

822

L'EXPRESSIONNISME

L'expressionnisme

06/11

D4
2000
11162

PREMIER LIVRE D'ART DE LA BIENNE

PERSPECTIVES GERMANIQUES

*Collection dirigée
par Jacques Le Rider*

DL-10 08 1989 37442

L'EXPRESSIONNISME

PAR MAURICE GODÉ



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-10 09 1999 37442

DU MÊME AUTEUR

Ouvrages

Die letzten drei Jahre in der Bundesrepublik, Paris, Hachette, 1973.

« *Der Sturm* » d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.

La Recherche française en études germaniques. Répertoire des groupes de recherche, des études de troisième cycle et des revues d'études allemandes publiées en France, Montpellier, Service des Publications de l'Université Paul-Valéry, 1996.

Collectifs

Vienne-Berlin : deux sites de la modernité 1900-1930, n° 24/1993 des *Cahiers d'Études germaniques*, Aix-en-Provence (en collaboration avec Ingrid Haag et Jacques Le Rider).

Gottfried Benn, 1886-1956 (dir.), n° 3/1993 d'Études germaniques, Paris, Didier Érudition, 1993.

Allemands, Juifs et Tchèques à Prague, 1890-1924, Montpellier, Service des Publications de l'Université Paul-Valéry, coll. « Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes », 1996 (en collaboration avec Jacques Le Rider et Françoise Mayer).

Entre critique et rire. « Le Disparu » de Franz Kafka, Montpellier, Service des Publications de l'Université Paul-Valéry, coll. « Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes », 1997 (en collaboration avec Michel Vanoosthuyse).

ISBN 2 13 050144 3

ISSN 1264-2010

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, septembre

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Pour elle

SOMMAIRE

Introduction

1

Comment définir l'expressionnisme ?, 3 — L'expressionnisme comme phénomène sociologique, 9 — L'importance de la notion d'utopie pour cette littérature, 12 — La réception dans la critique après 1945, 15 — Objectif et plan de l'ouvrage, 17.

Première partie

La fureur de vivre d'une génération

1 — « NOUVEAU CLUB » ET « CABARET NÉO-PATHÉTIQUE » 21

La « fin du monde » chez Jakob van Hoddis et Georg Heym, 21 — Influence de la pensée de Nietzsche, 28 — Une poésie urbaine entre pathos et intellect, 33.

2 — MYTHE ET HISTOIRE CHEZ GEORG HEYM 43

Une soif d'action et de gloire, 43 — La ville menaçante et menacée, 44 — « Si l'on construisait de nouveau des barricades... », 48.

3 — ÉROS RÉHABILITÉ 61

L'État répressif, 62 — Le puritanisme de la société allemande, 65 — Masculin, féminin, féminisme, 72 — La femme, force fatale, 75.

4 — AVEC LES FUTURISTES A L'ASSAUT DE PARALYSIA ET PODAGRA 85

La réception du futurisme par le cercle du Sturm, 86 — L'exposition futuriste à Berlin en avril 1912, 90 — Littérature et manifestes futuristes, 96 — Brouille avec les futuristes, 99 — Regain d'intérêt dans Die Aktion, 103.

5 - L'UTOPIE DE LA JEUNESSE

109

Les sympathies des Weißen Blätter pour la jeunesse, 112 — *L'archétype de la contestation juvénile : Le fils de Walter Hasenclever*, 115 — *Une jeunesse sacrifiée*, 124 — *Patriarcat et matriarcat*, 126 — *L'« adamisme » dans Les vrais Sedemunds de Barlach*, 129 — *La « métamorphose » révélatrice*, 130 — *Une esthétique de la jeunesse*, 132 — *Essai d'interprétation de l'utopie de la jeunesse*, 134 — *La fuite impossible : Le Disparu de Kafka*, 138.

Deuxième partie

Le sujet en crise

6 - NIHILISME, CRISE DU SUJET ET RÉVOLUTION ÉPISTÉMOLOGIQUE

143

Modernité naïve et modernité critique, 144 — *L'analyse nietzschéenne du nihilisme*, 147 — *« Le sujet comme multiplicité »*, 150 — *Crise de la science et crise du langage*, 152.

7 - UN « ENFANT PERDU ET CRIANT DANS LE VIDE » : ALBERT EHRENSTEIN

157

La rue-du-vent-dans-la-figure, 158 — *Tubutsch ou les rêveries d'un philosophe prolétaire*, 163 — *Ehrenstein dans la jungle de Berlin*, 172.

8 - MISE EN SCÈNE TEXTUELLE DE LA CRISE DU SUJET : LA POÉSIE DE GEORG TRAKL

179

Une poésie en rupture avec la mimésis, 180 — *Peut-on « comprendre » Trakl ?*, 184 — *Nostalgie de l'origine, culpabilité et vision d'apocalypse : le poème « Occident »*, 189.

9 - A LA RECHERCHE DE L'ÉMOTION NAISSANTE : LA « WORT-KUNST » D'AUGUST STRAMM

201

L'hermétisme de l'art moderne, 201 — *Une expérimentation sur les mots*, 204 — *Rythme de l'écriture et ordre du cosmos*, 212.

10 - LES RÉCITS GROTESQUES DE SALOMO FRIEDLAENDER

217

Néant créateur et dualité du monde, 217 — *Un conteur demiurge expérimente*, 219 — *Le monde dans ses contradictions vivantes*, 224 — *La sexualité : hasard ou nécessité ?*, 227.

- 11 – « LA VIOLENCE DU NÉANT EXIGE LA FORME ». L'ART POUR GOTTFRIED BENN 231

Le « moi perdu », 231 — Une poésie sub specie mortis, 233 — L'archaïque, le mythique, le primitif, 236 — L'artiste-démiurge et le pouvoir des mots, 239

Troisième partie

L'individu et la société

- 12 – DES INTELLECTUELS INCLASSABLES 245

Die Aktion : « L'écrivain intervient dans la politique », 246 — Audace artistique et retrait politique dans le Sturm, 252 — Les Weißen Blätter : la communauté contre la société, 255 — La « freischwebende Intelligenz » selon Karl Mannheim, 257.

- 13 – « SCÈNES DE LA VIE HÉROÏQUE DU BOURGEOIS » DE CARL STERNHEIM OU LA VERTU ÉMANCIPATRICE DE L'ÉGOÏSME 263

Un dramaturge déroutant, 263 — Die Hose (La Culotte) ou le petit-bourgeois triomphant, 266 — L'irrésistible ascension du bourgeois : Le Snob, 272 — Menaces de dégénérescence du bourgeois : 1913, 274 — Le rapport pathologique à l'argent : La Cassette, 276 — Le bourgeois prolétaire : Bürger Schippel et Tabula rasa, 278.

- 14 – LES EXPRESSIONNISTES ET LA GUERRE 283

Le parti pris esthétique d'Herwarth Walden, 286 — Une réflexion d'ordre éthique : les Weißen Blätter de René Schickele, 289 — Ein Geschlecht de Fritz von Unruh, 300 — Le combat politique de Franz Pfemfert, 303.

- 15 – L'UTOPIE DE L'« HOMME NOUVEAU » DANS LE THÉÂTRE DE ERNST TOLLER ET GEORG KAISER 311

Ernst Toller : Une jeunesse en Allemagne, 311 — Naissance de « l'homme nouveau » : Die Wandlung, 313 — Georg Kaiser, aventurier autodidacte, 319 — De l'aube à minuit ou l'argent destructeur du lien social, 321 — Une éthique du sacrifice : Les Bourgeois de Calais, 323 — La « Gas-Trilogie » ou la course à l'abîme, 325.

- Conclusion 329

- Bibliographie 337

- Index nominum 349



Introduction

Lorsque, en 1978, s'est ouverte au Centre Pompidou l'exposition *Paris-Berlin, 1900-1933, Rapports et contrastes France-Allemagne*, le public français découvrait un événement culturel de première importance. Pour beaucoup, c'était la première fois que se présentait à eux cette autre Allemagne, celle qui avait précédé le nazisme et qui avait brillé dans tous les domaines de l'art, notamment en peinture, en architecture, au cinéma. Dans une interview au *Spiegel*, Michel Foucault exprimait le sentiment général en parlant de l'« énorme étonnement » ressenti à la vue des œuvres et documents exposés. Il est vrai que si, comme le montrait l'exposition, les échanges culturels entre la France et l'Allemagne ont été intenses et multiformes durant la période considérée, ils étaient pour l'essentiel à sens unique : les artistes et les amateurs d'art allemands étaient beaucoup plus attentifs aux innovations de l'étranger (en particulier au cubisme et au futurisme) que ce n'était le cas pour les Français. Il a donc fallu un événement *visuel* de portée nationale pour qu'en France on prît conscience de la contribution originale de l'Allemagne à la modernité. Il n'est pas surprenant que cette découverte se soit faite par le médium des arts plastiques, plus aptes que la littérature à « toucher » un vaste public et à lui faire saisir directement la force et l'originalité d'un mouvement artistique aux multiples ramifications. Après cette présentation très large des diverses facettes de l'art allemand au début du siècle, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris pouvait quatorze ans plus tard, dans son admirable exposition *Figures du moderne, 1905-1915. L'expressionnisme en Allemagne*, serrer le cadrage et montrer dans un « parcours démonstratif » les différentes étapes de ce que Philippe Dagen dans *Le Monde* qualifiait d'« âge d'or » de

la peinture allemande : l'expressionnisme. Récemment encore, une exposition : *Otto Dix. Metropolis*, présentée de juillet à octobre 1998 par la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, a confirmé la qualité exceptionnelle de cette peinture et montré l'importance de l'expérience du front pour ces artistes.

Pour ce qui est des autres arts, la réception en France est inégale. Si le cinéma expressionniste continue à faire recette en dehors des circuits commerciaux (qui n'a pas vu *Le cabinet du docteur Caligari* ?), le théâtre expressionniste a été peu joué sur les scènes françaises. A la fin des années soixante, en relation avec les événements politiques, le théâtre de Brecht parut soudain bien orthodoxe – en dépit de ses premières pièces, il est vrai rarement jouées en France, qui sont d'inspiration vitaliste et anarchiste ; quelques universitaires en contact avec le milieu théâtral purent lever un court moment un coin du voile, avec des traductions (de Camille Demange et Jean Launay), un colloque et quelques mises en scène¹. Il reste à démontrer que ce théâtre est durablement jouable, en dépit notamment des problèmes de langue (Sternheim et Kaiser ont écrit un allemand original et difficilement transposable). Les autres genres littéraires – poésie et prose – ont bénéficié pour leur « transfert » dans le domaine francophone de la passion intelligente de quelques passeurs efficaces : Ilse et Pierre Garnier, Lionel Richard, Marc Petit et Jean-Claude Schneider (Trakl), Robert Rovini (Benn). Michel Palmier, avec la fougue qui le caractérisait, a beaucoup fait pour sensibiliser le public français à la vie artistique de la République de Weimar (dans laquelle il plaçait, de manière originale, l'essentiel de l'expressionnisme). Le choix des textes traduits, surtout dans les anthologies poétiques, privilégiait les thèmes de la révolte et de la fraternisation ; il en résulte une impression de gravité et de sérieux qui, certes, n'est pas fausse, mais accentuée peut-être exagérément cet aspect au détriment de la provocation, de l'ironie, de la capacité de rire de soi-même et des autres, tout autant présentes dans cette littérature. Par ailleurs, nous aurons l'occasion au fil des chapitres de signaler la contribution d'autres chercheurs français à la connaissance de cette littérature, notamment Adrien Finck (Trakl), Maryse Staiber (Schickele), René Colombat (Heym et Trakl notamment), Catherine Mazellier-Grünbeck (théâtre).

1. Le Centre d'Études germaniques de l'Université de Strasbourg, en collaboration avec l'équipe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS, a organisé en décembre 1968 un important colloque dont les Actes sont parus en 1971 aux Éditions du CNRS sous le titre : *L'expressionnisme dans le théâtre européen*.

COMMENT DÉFINIR L'EXPRESSIONNISME ?

Dans le compte rendu qu'il fait en 1980 de la recherche internationale sur l'expressionnisme, Richard Brinkmann commence par ces mots : « Le concept d'expressionnisme, sa signification et son domaine d'application restent une réelle difficulté. »¹ Comme d'autres -ismes, le terme d'« expressionnisme » est devenu au fil du temps, par l'usage et l'abus qu'on en a fait, un terme vague appliqué inconsidérément à toute œuvre présentant un certain caractère de violence ou d'abstraction. Créé et utilisé dans une configuration historique précise, ce terme est devenu une sorte de boîte à outils de la terminologie critique, dans laquelle, sous prétexte de commodité de langage, on met volontiers tout et n'importe quoi. Lionel Richard a évoqué les « fâcheuses approximations » auxquelles ont mené son emploi inconsidéré : il suffit, pour prendre cet exemple, que soient représentées dans le film de Liliana Cavani, *Portier de nuit*, des scènes de cabaret avec un décor dissonant pour qu'un critique parle de « décor expressionniste »². Par ailleurs, la dénomination « expressionnisme abstrait » appliquée aux peintres de l'école de New York ne fait qu'ajouter à la confusion en réduisant le terme à un style au demeurant assez indéfinissable.

La critique a tenté de remédier à la menace de dilution du concept d'expressionnisme en remontant à ses premiers usages. C'est à qui découvrirait l'occurrence la plus ancienne. Jusqu'à présent, c'est Helmut Kreuzer qui semble détenir le record avec une occurrence datant de 1878 dans la nouvelle de Charles de Kay, *The Bohemian. A Tragedy of Modern Life*. Si les essais de clarification terminologique ne sont pas inutiles, ils doivent éviter de tomber dans un nominalisme naïf. Il est, par contre, de la première importance de noter que, pour la période qui nous intéresse, c'est dans le domaine de la peinture que l'usage du terme a commencé à s'établir : ce sont les responsables de l'exposition organisée par la « Sécession » berlinoise en 1911 qui, dans le préambule de leur catalogue, ont utilisé le terme d'« expressionnistes » pour désigner les peintres français Braque, Dufy, Derain, Picasso et Vlaminck

1. Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart, Metzler, 1980.

2. Lionel Richard, « Pourquoi l'expressionnisme allemand ? », in *Obliques*, numéro spécial, *L'Expressionnisme allemand*, Paris, 1981, p. 7.

— marquant de la sorte leur rupture radicale avec les impressionnistes. Très rapidement, cette appellation fut réservée par la critique allemande aux artistes allemands — en particulier ceux du groupe du « Cavalier Bleu » et de *Die Brücke* — tandis que les artistes français d'avant-garde étaient qualifiés de « Fauves ». A cet égard, il faut souligner le retentissement qu'ont eu pour l'ensemble des arts, y compris la littérature, les premières œuvres « abstraites » de Wassily Kandinsky et la réflexion théorique parfois confuse mais géniale à laquelle il se livre dans son essai *Du spirituel dans l'art* paru en 1912¹. Ce qui semble à présent évident à la plupart d'entre nous était ressenti par beaucoup d'amateurs d'art de l'époque comme un défi au bon sens : l'art n'était plus conçu comme une *mimesis*, une imitation de la nature, mais comme un besoin d'expression irréprensible de toute la personne, indépendamment des formes extérieures de la nature. A plusieurs reprises, Kandinsky opère des rapprochements avec la musique. Peindre est pour lui assimilable à la composition musicale : les couleurs jouent pour le peintre le même rôle que les sons et les tonalités pour le musicien. Ses œuvres de l'époque constituent une synthèse réussie entre deux éléments *a priori* difficilement conciliables : si l'inspiration a ses racines dans l'imaginaire de l'artiste, elle s'objective par une maîtrise réfléchie de la forme, chaque élément étant conçu en fonction des autres dans une œuvre d'art dont la principale caractéristique est d'être « autonome » par rapport au monde empirique.

Nous avons eu l'occasion de montrer, avec l'exemple de la revue *Der Sturm*, le rôle décisif joué par la peinture et la musique dans la théorisation et l'avènement de l'art moderne en Allemagne². Jusqu'à la Première Guerre mondiale, la littérature présente dans cette revue est relativement conventionnelle si l'on met à part les contributions des poètes du « Nouveau Club » dont il va être question. Les seules autres manifestations d'avant-garde relèvent du domaine du spectacle, dans lequel on prend le contre-pied des mises en scène « psychologiques » de Max Reinhardt, avec notamment une pantomime dont Walden avait composé la musique et William Wauer assuré la mise en scène : *Les quatre morts de Fiametta*, et surtout le drame de Oskar Kokoschka, *Meurtrier, espoir des femmes* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), reproduit dans la revue avec des « illustrations » de la guerre des sexes. On perçoit dans

1. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München, Piper Verlag, 1912.

2. Maurice Godé, « *Der Sturm* » d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.

ces spectacles, qui débordent les limites habituelles du théâtre, comme l'esquisse d'un *Gesamtkunstwerk*, non pas à la façon monumentale et « mythologisante » de Wagner, mais comme la mise en application des théories de Kandinsky.

Pour ce qui est de la musique et de sa contribution à une théorie générale de l'art, outre Arnold Schönberg, c'est Alfred Döblin qui mène la réflexion le plus loin par son activité de critique musical dans la revue *Der Sturm*, en particulier dans ses *Conversations avec Calypso* parues de mars à août 1910. Dans ce dialogue entre un musicien et la nymphe Calypso est posée la question du rapport qu'entretient la musique avec la réalité. S'agit-il, comme le prétend Aristote à propos de l'art en général, d'une simple imitation de la nature ou, selon la conception schillérienne, du perfectionnement d'une réalité au demeurant imparfaite ? Calypso rejette les deux termes de l'alternative, faisant valoir que les sons ont l'avantage de montrer le « sensible » derrière le visible car « le chemin de l'âme est plus court par l'oreille que par l'œil ». La musique abolit « la mort du son » et l'arrache à la solitude en le mettant en relation avec d'autres sons. Ainsi crée-t-elle un mouvement qui n'est pas un pur *continuum* temporel mais un jeu de rapports par référence à la gamme. En s'efforçant de dépasser les sons déjà existants, elle rend un hommage au « caractère d'inachèvement du monde ». Pour ce qui est de la littérature, le caractère abstrait du signe, loin d'être une régression par rapport au principe de la mimésis, s'avère être un progrès décisif. A l'extrême, l'artiste voudrait pouvoir se passer de la réalité et « fixer dans le signe dépouillé l'exubérance des jouissances ». C'est ce que parvient à faire la musique qui n'opère pas avec des concepts mais pas non plus avec des « sentiments », contrairement à l'idée répandue. Ce qui est réellement en jeu dans la musique, ce sont des phénomènes psycho-corporels en constante fluctuation, « les souvenirs, le sang qui gonfle les artères, les états changeants de notre chair », qui reçoivent forme dans la musique et l'œuvre d'art en général. Sans être d'une totale originalité (Arthur Schopenhauer avait déjà analysé la musique comme le médium du « vouloir »), ces réflexions esthétiques sont d'une importance capitale pour comprendre la ligne de partage qui se dessine au début du siècle entre un art encore largement dominé par le naturalisme et l'art expressionniste¹.

1. Comme nous le verrons, les expressionnistes comme Gottfried Benn et August Stramm ont commencé à écrire sous l'influence du naturalisme. Georg Trakl lui-même n'a trouvé sa « manière » qu'en 1912, prenant ses distances d'avec la poésie à la première personne.

Enfin, pour achever cette esquisse des théories esthétiques qui ont conforté chez les artistes et écrivains l'idée que le naturalisme était un horizon dépassable, il faut mentionner également les thèses développées par Wilhelm Worringer dans son ouvrage paru en 1908 : *Abstraktion und Einfühlung*. Pour lui, l'histoire de l'art est faite de la tension entre deux principes : l'intuition et l'abstraction. Le premier est à l'œuvre lorsque l'artiste recherche la beauté de l'organique, se sent chez lui dans l'ici-bas et dans la multiplicité des phénomènes ; le second résulte du « grand désarroi que provoquent chez l'homme les phénomènes du monde extérieur ». Il cherche alors son accomplissement dans « l'anorganique hostile à la vie, dans ce qui est cristallin ou, pour parler en termes plus généraux, dans tout ce qui comporte une loi ou une nécessité abstraites ». Conçu de cette façon, l'art délivre des aléas de la vie précaire et implique « le renoncement du moi à lui-même ». Par la suite, Worringer développe ses thèses, notamment dans *Der Sturm*, analysant l'art qu'on commence à dénommer expressionniste comme un « dépassement du subjectif et de l'arbitraire » et « une simplification de la forme ». Si l'Européen « cultivé » considère cet art comme un jeu puéril, c'est que son sens vital s'est émoussé. L'art nouveau est une réaction non seulement contre l'Impressionnisme mais aussi contre « toute l'évolution précédente dans laquelle nous nous trouvons en Europe depuis la Renaissance et dont le point de départ et la direction sont formulés par Burckhardt de manière globale et lapidaire comme étant le développement de l'individu »¹. A partir de cette époque, l'Européen aurait perdu sa faculté de voir, le savoir et l'expérience venant s'interposer devant son œil.

Il est un fait que, dans la plupart de ses manifestations, l'art expressionniste est une recherche des origines. De là son intérêt pour les arts « primitifs »², ses tentatives de redonner une vigueur nouvelle à la langue et de l'arracher aux métaphores figées (Carl Sterheim, Georg Kaiser), sa recherche de moyens d'expression qui ne trahissent pas l'intensité de la vie intérieure (August Stramm), la volonté de dépasser l'individualisme « bourgeois » et d'insérer l'individu dans les forces cosmiques. A cet égard, il faut souligner le renouveau du bois gravé qui détermine la physionomie des grandes revues expressionnistes

1. Wilhelm Worringer, « Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei », *Der Sturm*, II (1911), p. 597-598.

2. Cf. l'étude de Liliane Meffre sur Carl Einstein et sa théorie esthétique développée notamment dans *La sculpture africaine : Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Bern, etc., Peter Lang, 1989.

qu'étaient *Der Sturm* et *Die Aktion*. Cette technique du noir et blanc répondait aux aspirations de la jeune génération que l'on peut résumer par les termes de « simplification », « abstraction », « puissance d'expression ». Par les règles inhérentes au bois gravé se trouve éliminé d'emblée ce que les artistes novateurs rejettent alors dans l'art académique : la nuance, la vraisemblance, l'anecdote, la psychologie, le souci de « faire ressemblant ». Le bois gravé, par définition stylisé et donnant autant à imaginer qu'à voir, est un moyen privilégié d'exprimer le caractère visionnaire de la perception. Le groupe de la « Brücke » s'inspire particulièrement de la technique d'Edvard Munch : larges aplats noirs et blancs, regard souvent vide des personnages. Dans leur atelier de Friedrichstadt près de Dresde, Kirchner et ses amis sont séduits par le caractère artisanal du travail, par l'aspect « primitif » et vivant du matériau et par les possibilités de stylisation qu'il permet. Ils privilégient ce mode d'expression par rapport à la peinture, davantage que le groupe du « Blauer Reiter ».

Comme Erich von Kahler l'a fait remarquer, l'Allemagne a connu dans son histoire moderne deux périodes de renouveau intellectuel, deux « tournants décisifs » qui ont eu des répercussions dans toute l'Europe : le tournant du XVIII^e au XIX^e siècle et celui du XIX^e au XX^e siècle¹. L'un et l'autre mouvements ont des implications qui dépassent de loin le domaine de l'art. C'est à la fin du XVIII^e siècle que la langue et la littérature allemandes se dégagent des multiples influences étrangères. Avec Herder, Lessing, Schiller et Goethe, la littérature classique réalise une synthèse originale entre le rationalisme français et l'enthousiasme pour la nature propre aux Anglais. Le *Sturm und Drang* se distingue par la virtuosité de la langue, le Romantisme par sa dialectique raffinée et son ironie transcendente. Le Romantisme – on le sait – était plus qu'un mouvement littéraire, c'était un style de vie. Il s'est diffusé dans les domaines politique, religieux, philosophique, dans le domaine de l'éducation ; il se manifestait aussi dans les formes de sociabilité, dans les relations amoureuses et amicales, dans la façon dont les gens vivaient ensemble et se comportaient les uns par rapport aux autres.

Mais ce renouveau s'épuise, en relation sans doute avec la phase de restauration politique que l'on constate dans l'ensemble de l'Europe. C'est l'époque de grandes individualités comme Heine qui souffrent de

1. Erich von Kahler, « Die Prosa des Expressionismus », in *Der deutsche Expressionismus*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 157 sq.

leur isolement et sont contraintes à l'exil. Jusqu'à ce que, dans les années soixante-dix, en particulier avec les premiers écrits de Friedrich Nietzsche, une puissante vague intellectuelle commence à submerger le conformisme ambiant : de nouveaux talents poétiques se manifestent avec George, Rilke, Hofmannsthal ; sous l'influence de l'étranger, en particulier de Dostoïevski, Strindberg, Ibsen et Zola, on assiste en Allemagne à la naissance du roman et du théâtre naturalistes. Quant au mouvement de la « Jeune Vienne », il développe un impressionnisme critique sur le fond d'une réflexion sur le sujet moderne (Ernst Mach, Hofmannsthal notamment). Dans tous les cas, il s'agit d'une rébellion contre les gérants d'un héritage culturel qui n'est plus adapté à l'expérience de l'homme des grandes villes.

Il est difficile de reconstituer la façon dont le naturalisme de la fin du XIX^e siècle a été « dépassé » par l'expressionnisme¹. Franz Wedekind a joué à cet égard un rôle de précurseur avec notamment sa pièce *L'éveil du printemps* parue en même temps (1891) que *La famille Selicke* d'Arno Holz et un an avant *Les tisserands* de Gerhart Hauptmann. Les naturalistes visaient à représenter la réalité telle qu'elle est, dans sa matérialité technique et industrielle, avec sa laideur et sa misère. Malgré leur souci de précision scientifique, photographique, ils ne parvenaient le plus souvent qu'à la vérité de l'apparence. Comparée à la pièce de théâtre du naturaliste Max Halbe, *La Jeunesse (Jugend)*, celle de Wedekind déjà citée, *L'éveil du printemps*, fait mesurer la distance qui les sépare au-delà d'une thématique *a priori* comparable. Wedekind – passionné de littérature du *Sturm und Drang* – renonce aux notations psychologiques qui encombrant les œuvres naturalistes, aux nuances et aux transitions destinées à accroître le degré de vraisemblance. Par la radicalité de la thématique et de la langue et par la concentration sur l'essentiel, Wedekind crée un nouveau style. La dimension sociale et la psychologie individuelle font place à un processus dans lequel l'homme est renvoyé à sa condition d'humain dépourvu de toute spécification sociale ou individuelle – anticipant ainsi sur le théâtre expressionniste dans lequel les personnages ne portent plus de nom propre. De là viennent le caractère surréaliste de ces pièces dans lesquelles les « types » humains ont quelque chose de la marionnette, la densité et la fulgurance de l'expression, le passage fréquent au monologue. Autre différence d'avec les naturalistes : le caractère univoque des pièces de

1. Cf. le chapitre « Nihilisme, crise du sujet et révolution épistémologique », *infra*, p. 143 sq.

Wedekind. Non content de représenter des faits, il se fait clairement l'avocat de la liberté et de beauté du corps, n'hésitant pas à montrer avec une parfaite franchise la force de la pulsion sexuelle.

L'EXPRESSIONNISME COMME PHÉNOMÈNE SOCIOLOGIQUE

Mais Franz Wedekind restait une figure isolée à une époque encore mal préparée à ces audaces (comme l'a fait remarquer Ernst Bloch, l'objectivisme implique le conformisme). Il faudra l'émergence d'un certain nombre de mouvements réformistes (*Reformbewegungen*), qui se référeront d'ailleurs explicitement à lui, pour qu'une *intelligentsia* suffisamment nombreuse prenne conscience de la possibilité d'une alternative dans les arts comme dans les autres domaines de l'existence. C'est ainsi que nombre de futurs expressionnistes (Else Lasker-Schüler et Herwarth Walden notamment) ont fréquenté la colonie d'artistes *Neue Gemeinschaft* fondée en 1900 par les frères Hart à Berlin-Schlachtensee ou, comme l'anarchiste Erich Mühsam, vécu un moment dans la communauté d'artistes, de végétariens et de théosophes installée depuis 1900 sur le Monte Verità près d'Ascona. Citons encore pour le tournant du siècle, sans aucune prétention à l'exhaustivité : le mouvement de jeunesse de Karl Fischer et le *Wandervogel*, les colonies d'artistes de Worpswede et de Darmstadt, le *Werkbund*, le mouvement moniste fondé en 1906 par Ernst Haeckel, l'« Organisation des intellectuels » et le « Comité sans-confession », ces deux derniers jouant un rôle important dans les débuts de la revue *Die Aktion*. Parmi les actes fondateurs du mouvement expressionniste, il faut également mentionner l'essai *L'esprit et l'action* (*Geist und Tat*) publié en 1910 et par lequel Heinrich Mann, figure respectée par tous, invitait les intellectuels allemands à s'inspirer de leurs voisins latins, à sortir de leur tour d'ivoire et à considérer comme champ d'action l'ensemble de la société.

À partir de 1910, la création à Berlin et dans d'autres villes allemandes d'un grand nombre de périodiques traduit une volonté de mettre en œuvre cet appel. *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Weißen Blätter*, pour ne parler que des revues majeures, concrétisent la prise de conscience par les jeunes écrivains et artistes de la fonction sociale de l'art et de la nécessité

de s'unir pour faire front contre la culture établie¹. A cet égard, les peintres avaient montré la voie avec la création de *Die Brücke* à Dresde en 1905 et du *Blauer Reiter* quelques années plus tard à Munich². On assiste alors à la floraison d'associations artistiques (comme le *Verein für Kunst* fondé par Herwarth Walden en 1904) et de cabarets littéraires dont le plus connu est le « Nouveau club » de Kurt Hiller. Les jeunes auteurs pratiquent assidûment à leur tour les lectures publiques (*Dichterlesungen*) que Karl Kraus et Richard Dehmel avaient remises à l'honneur depuis une dizaine d'années. En récitant leur production devant un public plus ou moins bien disposé, les jeunes rebelles aspirent à provoquer, à réduire la distance qui les sépare de leurs lecteurs, retrouvant ainsi une utilité sociale contestée. En retour, leurs œuvres sont influencées par les conditions de leur réception : un poème comme « Fin du monde » (*Weltende*) de Jakob van Hoddis – analysé plus loin – s'inscrit d'emblée dans un espace de communication entre l'écrivain et un public. Le premier, Stefan Zweig a qualifié cet état d'effervescence littéraire de « nouveau pathos », formule que Kurt Hiller a reprise à son compte pour baptiser son cabaret. La revue est durant la période expressionniste, au même titre que les cafés comme le fameux « Café des Westens » à Berlin, l'un des éléments de cette sociabilité ; elle est, pour reprendre la formule de Martin Buber, la « forme socialisée du livre », un lieu de rencontre idéal où se matérialise le désir des jeunes auteurs de se faire connaître du public. A cet égard, les éditeurs de revue comme Franz Pfemfert (1879-1954), Herwarth Walden (1878-1941) et René Schickele (1883-1940) ont joué un rôle capital en mettant leur expérience au service de la jeune génération. L'expressionnisme est donc bien ce qu'Alfred Döblin a appelé, non sans ironie, un phénomène de masse. Ce qui autorise à en parler au singulier en dépit de la diversité de ses auteurs et acteurs dont nous tiendrons compte, c'est le fait qu'il est en grande partie une réaction aux pratiques sociales et culturelles dominantes d'où il tire, négativement, une bonne part de sa cohérence³. Un des

1. Cf. Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus 1910-1921*, Stuttgart, Metzler, 1964 ; *Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910-1925*, Nendeln, Lichtenstein, Kraus Thomson Organization Limited, 1972.

2. Les ouvrages de Lothar-Günther Buchheim restent pour ces deux groupes de peintres allemands la référence incontournable : *Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing*, 1956, et *Der Blaue Reiter, Feldafing*, 1959. Cf. aussi les contributions éclairantes de Hans Konrad Röthel, « Die Brücke », et Johannes Langner, « Der Blaue Reiter », qui figurent dans le volume collectif édité par Hans Steffen, *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, op. cit., p. 179-199 et 200-222.

3. Cf. la formule de Heinrich Eduard Jacob dans la préface de son anthologie *Verse der Lebenden* (1924) : « Tout à fait hétérogène à l'intérieur, [la poésie expressionniste] est malgré tout homogène à l'extérieur dans son opposition radicale à l'époque qui s'est achevée en 1910. »

acquis de la recherche sur l'expressionnisme est qu'il faut chercher ailleurs que dans des caractéristiques formelles le dénominateur commun au mouvement. En effet, les expérimentations sur la langue, au demeurant passionnantes, ont été le fait d'une minorité d'auteurs et n'ont pas eu dans tous les cas l'effet destructeur dénoncé notamment par Walter Muschg¹. La réduction de l'expressionnisme à un style est un élément du processus de banalisation et de commercialisation du terme et de la chose qui s'amorce dès la fin de la Première Guerre mondiale. Après 1945, elle traduit l'influence du New Criticism ou, chez un certain nombre de germanistes allemands, le souci, en se bornant à la dimension philologique des textes, de rétablir la respectabilité d'une discipline qui s'était compromise avec le nazisme. Dans tous les cas, elle va à l'encontre de l'intention déclarée des auteurs eux-mêmes pour qui la forme n'était qu'un élément secondaire découlant de leur vision du monde. L'expressionnisme n'a été en aucun cas une forme d'art pour l'art.

Dans une bibliographie parue en 1985, Paul Raabe a dénombré plus de 300 auteurs qui relèvent selon lui de l'expressionnisme – au moins pour une partie de leur œuvre². L'unité du mouvement vient d'abord du fait que les deux tiers de ses représentants sont nés entre 1885 et 1896, ce qui a permis à Kurt Pinthus de parler de « génération expressionniste ». Un vif sentiment de solidarité va de pair avec une hostilité sourde ou déclarée au monde des adultes qui fait songer au *Sturm und Drang* un siècle et demi plus tôt. Une autre caractéristique est leur niveau de formation élevé : la plupart d'entre eux ont entrepris, sinon achevé, des études supérieures, et l'on observe parmi eux une proportion importante de germanistes, de juristes et de médecins, ces derniers s'intéressant particulièrement aux phénomènes de psychopathologie (Alfred Döblin, Gottfried Benn). Cela contredit la légende selon laquelle l'expressionnisme aurait été le fait de marginaux. Beaucoup vivaient de leurs plumes ou travaillaient dans l'édition comme traducteurs (Ferdinand Hardekopf), rédacteurs ou lecteurs (Franz Werfel, Kurt Pinthus, Albert Ehrenstein). Un certain nombre exerçait même un métier « bourgeois » comme August Stramm, haut fonctionnaire des Postes impériales. De plus, ils étaient étonnamment productifs : Paul Raabe a calculé que 33 d'entre eux ont publié en une quin-

1. Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, Piper, 1961. L'auteur y traite en particulier (p. 64) August Stramm de « petit-bourgeois devenu fou ».

2. Paul Raabe, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 1985.

zaine d'années plus de 15 livres, sans compter leurs innombrables contributions à des revues et pour certains, comme Ernst Barlach, la pratique d'un autre art. Outre l'importance des revues qui avaient en général leur propre maison d'édition, des librairies, des galeries d'art, voire – dans le cas du *Sturm* – une « école », il faut mentionner la cinquantaine de maisons d'édition qui ont contribué à diffuser la littérature d'avant-garde. Parmi elles, une mention particulière revient à Kurt Wolff, éditeur notamment de la collection « Der jüngste Tag » – qui a contribué à la diffusion de la poésie expressionniste – et découvreur incomparable de talents dont Franz Kafka. Pour ce qui est de la localisation géographique, Berlin vient nettement en tête si l'on tient compte des auteurs originaires des provinces orientales mais installés dans la capitale. Mais la Rhénanie est aussi largement représentée avec notamment Else Lasker-Schüler et Walter Hasenclever, de même que des villes comme Vienne (Ehrenstein)¹, Prague (Kafka, Werfel, Brod, Kornfeld)², Dresde, Hambourg (Lothar Schreyer) et Hanovre (Kurt Schwitters). Pour en finir avec ces brèves indications quantitatives, l'observateur est frappé par le grand nombre d'auteurs d'origine juive. Leur situation entre l'assimilation et la marginalité peut expliquer leur sensibilité particulière à l'injustice et, chez certains d'entre eux, un messianisme prophétique auquel Ernst Bloch a donné une forme spéculative dans *L'Esprit de l'Utopie* paru en 1918.

L'IMPORTANCE DE LA NOTION D'UTOPIE POUR CETTE LITTÉRATURE

Une observation rapide des textes produits par les auteurs expressionnistes révèle chez la plupart d'entre eux une vision du monde extrêmement contrastée : une positivité absolue y coexiste avec une négativité tout aussi absolue. « L'expressionniste, écrit Wolfgang Rothe, ne connaît pas la transition lente, la transformation progressive par la réforme, l'amélioration du monde par de petits pas. »³ Cette

1. Jusqu'à un passé récent, il était tenu pour acquis – en dehors de l'Autriche – que l'expressionnisme est un affaire purement allemande. Un récent ouvrage collectif vient d'apporter la preuve du contraire : *Expressionismus in Österreich*, éd. par Klaus Amann et Armin A. Wallas, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1994.

2. Cf. Max Brod, *Der Prager Kreis*, Stuttgart, etc., 1966.

3. Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, 1977, p. 14.

vision contrastée, la radicalité du message prophétique des expressionnistes et leur tendance à construire – notamment dans leurs pièces de théâtre – des modèles paradigmatiques, toutes ces caractéristiques expliquent que la critique littéraire ou philosophique ait fait à leur propos un usage abondant et parfois contestable du concept d'utopie. Il n'est pas possible dans le cadre de ce livre de développer cet aspect. Il suffit peut-être de rappeler que dès 1920 – avec la publication par Kurt Pinthus de l'anthologie poétique *Menschheitsdämmerung* (crêpuscule et aube de l'humanité) – des débats passionnés se sont cristallisés autour de cette notion. Par l'agencement de son anthologie, Pinthus accréditait l'idée que cette poésie était déjà *historique*, que l'échec de la Révolution de novembre était aussi la sienne. Aussi recommande-t-il à l'indulgence des générations futures « le cortège des idéalistes damnés à qui il ne restait rien d'autre que l'espoir en l'homme et la foi dans l'Utopie »¹. Il est vrai que la participation d'un certain nombre d'expressionnistes à la Révolution de novembre (même le doux Werfel monta sur les barricades) donnait quelque vraisemblance à ce jugement – de même que les nombreux textes programmatiques dans lesquels se mêlent fiction et programme politique.

C'est Ernst Bloch, on le sait, qui redonna ses lettres de noblesse à l'utopie avec son ouvrage *L'Esprit de l'Utopie* achevé durant son exil en Suisse (1917-1918) alors qu'il fréquentait notamment René Schickele et le cercle des *Weissen Blätter*². Dans ce livre à la formulation parfois hermétique, où le messianisme prophétique s'actualise au contact du marxisme, de la pensée anarchiste de Gustav Landauer et d'une réflexion sur l'art moderne, celui que d'aucuns n'hésitent pas à appeler le « philosophe de l'expressionnisme » donne à l'Utopie les moyens d'échapper à son propre piège qui est de prendre l'horizon pour une ligne fixe. De *causa finalis* qu'elle avait été pour les concepteurs d'États idéaux (Thomas Morus, Campanella, Fourier, Owen, Saint-Simon notamment), l'Utopie devient avec Ernst Bloch *causa efficiens* : sa nature est de déborder jusqu'à la fin des temps la forme concrète dans laquelle elle vient s'incarner à un moment donné. L'œuvre d'art – et singulièrement la peinture et la musique (Bloch fait référence en particulier à Beethoven, Franz Marc et Kandinsky) – est pour le philosophe la voie

1. Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920.

2. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Bern, 1918. La version de 1923 (assez différente de la première pour que l'auteur reproduise séparément les deux textes dans sa *Gesamtausgabe*) s'enrichit de considérations sur les révolutions russe et allemande et sur les positions esthétiques de l'expressionnisme.

privilegiée et la « question qui ne peut être clairement formulée ». Pourtant, si l'homme souffre de son aliénation (c'est principalement la notion d'« Entfremdung » que Bloch emprunte à Marx pour l'opposer à ce qu'il appelle « Heimat ») et aspire à y mettre un terme par l'action politique, il lui faut se garder de prendre pour un absolu les objectivations successives de ce « principe d'Espérance »¹.

Nous passerons rapidement sur la controverse – déjà bien étudiée, notamment par Jean-Michel Palmier – entre Bloch et Lukács à propos de l'expressionnisme. L'essai publié par Lukács en 1934 : « “Grandeur et décadence” de l'expressionnisme » fait à l'expressionnisme le reproche global d'avoir développé, en se détournant du réalisme, un « faux radicalisme réactionnaire et utopique »². Irrationalisme, mythologie et aveuglement politique domineraient l'ensemble de la production artistique de l'époque, tout art qui ne s'en tient pas au factuel contribuant à la destruction de la raison. Le refus d'une interprétation aussi simplificatrice de l'œuvre d'art en général, et de l'expressionnisme en particulier, amène Ernst Bloch à écrire son essai *L'expressionnisme tel que je le vois maintenant*, qu'il reprendra dans *Héritage de cette époque*³. Contre la poétique normative de Lukács, Bloch propose de comprendre la logique du « pas encore devenu », du « pas encore conscient » ; il cherche à lire dans les œuvres expressionnistes non le reflet d'une décadence, mais les espoirs et les « rêves éveillés » de toute une génération, rêves qui s'expriment par exemple dans « Les chevaux bleus » de Franz Marc. Par leur simple présence, elles avivent la conscience qu'à l'homme de son inachèvement. Le monde à venir, ce n'est pas en se contentant de gérer l'héritage artistique qu'on le fera naître, pas plus qu'en rabaissant les artistes au rang de simples épigones du passé. Le réalisme poussé dans sa logique ne mène qu'au kitsch tant prisé par les nazis. Par la suite, cette controverse à la fois fondamentale et circonstancielle se prolongera en 1937-1938 dans *Das Wort*, la revue des écrivains allemands exilés à Moscou⁴. Une quinzaine d'écrivains et d'idéologues donnent leur point de vue, prenant parti pour l'un ou

1. Cette projection vers un « à venir » indéterminé vaut à Bloch de la part des activistes le reproche de détourner de l'action. Cf. notamment Salomo Friedlaender, « Der Antichrist und Ernst Bloch », *Das Ziel*, 1920, p. 103-116.

2. Georg Lukács, « “Größe und Verfall” des Expressionismus », *Internationale Literatur*, Jg. 1 (1934), p. 153-173. Reproduit notamment dans Paul Raabe (Hg.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München, 1965, p. 254-273.

3. Ernst Bloch, « Der Expressionismus, jetzt erblickt », *Die neue Weltbühne*, 44 (1937) ; *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt am Main, Erweiterte Neuauflage, 1962.

4. Les contributions au débat sont reproduites in Hans-Jürgen Schmitt (éd.), *Die Expressionismusdebatte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

pour l'autre. Parmi eux se trouve Herwarth Walden qui avait été attaqué sans ménagement par Lukács et qui tente de justifier dans une optique réaliste les expérimentations formelles qu'il a encouragées dans sa revue.

LA RÉCEPTION DANS LA CRITIQUE APRÈS 1945

L'opposition utopie *vs* réalisme a continué de structurer après 1945 les discours sur l'expressionnisme. L'engagement des expressionnistes contre l'esthétique réaliste continue d'être interprété par de nombreux exégètes comme un idéalisme ignorant du monde, une perte du sens de la réalité, voire la manifestation d'une schizophrénie. M. F. E. Bruggen et A. Kreuels, dans une optique religieuse, leur reprochent d'avoir par leur « nihilisme » fait le lit du national-socialisme¹. Dans une approche plus nuancée, Fritz Martini conclut dans la préface de son anthologie *Qu'était l'expressionnisme ?* (1948) à l'échec politique de cette production littéraire qualifiée, dans le sens trivial du terme, d'utopique². Dans le contexte de l'Allemagne d'Adenauer, les expressionnistes continuent de jouer le rôle de boucs émissaires, notamment pour Herwig Denker qui reproche à la revue *Die Aktion* d'avoir été inefficace (*sic*) dans son combat pacifiste, et pour Lillian Schacherl qui fait grief à l'ensemble des revues expressionnistes de n'avoir pas su « dialoguer » avec l'opinion publique³ ; pour Walter Sokel également qui, dans une étude souvent citée, postule une continuité entre l'utopie expressionniste et les diverses formes du totalitarisme⁴. Quant à Klaus Ziegler, il reproche à la « bohème expressionniste » d'avoir « méconnu les frontières de la réalité », ce qui ne pouvait qu'entraîner leur « échec »⁵. La critique marxiste ou marxisante, en particulier dans l'ex-RDA, continuait de son

1. Max Ferdinand Eugen van Bruggen, *Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands* (Diss.), Amsterdam, 1946 ; Alfred Kreuels, *Propheetie und Vision in der Lyrik des deutschen Expressionismus*, Freiburg i. B., 1955 (cf. en particulier p. 70 sq.).

2. Fritz Martini, *Was war Expressionismus ? Deutung und Auswahl seiner Lyrik*, Urach, 1948. Cf. en particulier p. 64 sq.

3. Herwig Denker, *Der pazifistische Protest der « Aktion »* (Diss.), Freiburg i. B., 1962 ; Lillian Schacherl, *Die Zeitschriften des Expressionismus* (Diss.), München, 1957.

4. Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus* (titre original : *The Writer in Extremis*, 1959), München-Wien, 1970.

5. Klaus Ziegler, « Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus », *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bucherfreunde*, Neue Folge, Bd. III, 1962, p. 98-114.

côté d'argumenter dans l'esprit de Lukács. Ainsi, dans sa *Rétrospective sur l'expressionnisme*, Hans Mayer réduit les aspects contestataires de cette littérature à des « formes de substitution de la révolte » et l'utopie de la communauté à « une communauté des week-ends et non à un Contrat social ». L'expressionnisme, en un mot, aurait été victime de « toutes les illusions idéalistes », notamment l'illusion rousseauiste¹. L'utopie est aussi taxée de chimère dans l'essai de Silvia Schlenstedt dont le titre est emprunté à un poème de Johannes Becher : *Que l'action épouse le rêve !* Comme la religion, elle n'aurait eu pour effet, voire pour but, que de traduire la fuite devant la réalité et de nier des intérêts de classe antagonistes².

En fait, la pleine prise de conscience – au-delà d'un cercle étroit de chercheurs – de l'existence d'une grande littérature de langue allemande dans le premier quart de ce siècle s'est faite en République fédérale d'Allemagne à l'occasion d'une exposition à tous égards exemplaire, organisée en 1960 à Marbach par le « Deutsches Literaturarchiv » dans les locaux du Musée national Schiller. Dans la préface du catalogue de cette exposition, Bernhard Zeller invitait ses compatriotes à se reconnaître enfin dans cette littérature trop longtemps rejetée pour des raisons idéologiques, par les conservateurs comme par les marxistes orthodoxes³. Avec cet acte fondateur, la recherche sur l'expressionnisme – pour laquelle le « Deutsches Literaturarchiv » devenait le lieu de référence – quittait le domaine des spéculations pour se nourrir de textes et de documents rendus de nouveau accessibles grâce aux nombreuses éditions et aux *reprints* de livres et de périodiques. L'expressionnisme redécouvert étonne par l'audace de ses interrogations, par la pertinence de sa réflexion épistémologique, par son anticipation de la situation de « crise » qui semble depuis lors être devenu un état permanent de la modernité. Les commentaires et analyses qui suivent visent à exciter la curiosité du lecteur et à l'encourager à lire les auteurs eux-mêmes dont un certain nombre – cf. la bibliographie – est accessible en traduction française.

1. Hans Mayer, « Rückblick auf den Expressionismus », *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, hrsg. von Hans Gerd Rötzer, Darmstadt, 1976, p. 263-281.

2. Silvia Schlenstedt, « Tat vermähle sich dem Traum », *Revolution und Literatur*, hrsg. von Werner Mitzenwei und Richard Weisbach, Leipzig, 1971.

3. *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum 1960*, Ausstellung und Katalog von Paul Raabe und H. L. Greve.

OBJECTIF ET PLAN DE L'OUVRAGE

Dans les développements qui suivent, nous chercherons à concilier la recherche d'une convergence idéelle et thématique qui justifie de parler de l'expressionnisme comme d'un tout (la principale source d'informations étant alors les revues qui reflètent la richesse des débats et des enjeux de l'époque), et – en particulier dans la deuxième partie – des analyses textuelles portant sur des écrivains jugés représentatifs ou particulièrement innovants. Vu le grand nombre d'auteurs pouvant entrer dans le champ d'investigation, un choix s'imposait dont nous assumons volontiers la dimension subjective. En particulier, tout en nous référant fréquemment à eux, nous n'avons pas consacré de chapitre complet à Kafka et Döblin, considérant que ces auteurs sont déjà bien connus dans l'espace francophone. Pour ce qui est d'autres auteurs de moindre envergure et qui n'ont pu être étudiés dans ce livre, la consultation d'une bonne histoire de la littérature allemande et autrichienne devrait permettre une orientation rapide¹.

L'organisation de la matière n'obéit pas à une logique de genres, même si ceux-ci restent présents en tant que tels – en particulier dans la troisième partie où le théâtre est bien représenté. Il nous a semblé plus éclairant de rendre compte de l'expressionnisme à partir de sa propre dynamique. Aussi le plan suit-il en partie la chronologie mais sans en faire le critère déterminant. La première partie s'attache à l'analyse des débuts de l'expressionnisme comme révolte d'une génération, avec la présentation de la poésie des membres du « Nouveau Club », qui a constitué le noyau originel de l'expressionnisme littéraire, et de la réception du futurisme en Allemagne. La réflexion s'étend à un phénomène plus général qui a une dimension sociologique et littéraire et que nous qualifions d'utopie de la jeunesse. C'est la conscience aiguë – présente chez Kafka (dans *La lettre au père* comme dans son premier roman *Le Disparu*), Hasenclever (dans sa pièce *Le Fils*) et beaucoup d'autres – que les valeurs transmises par les pères n'ont plus cours et qu'il revient à la jeunesse, au besoin par la violence ou par la fuite, d'en (re)découvrir d'autres. L'écriture de Heym est l'incantation lancinante d'un boule-

1. Cf. *L'Histoire de la littérature allemande*, ainsi que *L'Anthologie de la littérature allemande* publiées par Jean-Louis Bandet aux PUF, 1997 et 1994.

versement qui, entre mythe et révolution, viendrait mettre un terme à l'entropie du monde.

La deuxième partie envisage le phénomène central de la crise du sujet dont Ernst Mach, Hugo von Hofmannsthal (cf. la fameuse « Lettre du Lord Chandos ») et bien d'autres ont formulé dès le début du siècle les enjeux et dont les manifestations prennent dans l'expressionnisme une dimension à la fois thématique et formelle. Si cette crise du sujet apparaît parfois subie (comme dans les récits d'Albert Ehrenstein), elle se traduit également par une grande capacité d'innovation dans la recherche d'écritures nouvelles (notamment chez Trakl) et dans une réflexion critique de haut niveau sur l'épistémologie des sciences naturelles et des sciences humaines. La prose expressionniste, en particulier celle de Gottfried Benn, se distingue par la façon dont elle combine dans une synthèse originale écriture fictive et réflexion philosophique. Enfin, la troisième partie a pour objet les rapports de l'individu à la société, rapports dont nous avons déjà dit qu'ils étaient problématiques. Le sociologue Karl Mannheim a créé l'expression d'« intelligentsia flottante » (*schwebende Intelligenz*) pour qualifier le nouveau statut des intellectuels dans la société allemande du début du siècle¹. Ceux-ci opposent volontiers, en reprenant une dualité conceptuelle formulée en 1887 par le père de la sociologie allemande, Ferdinand Tönnies, la « communauté » à la « société »². Mais s'ils refusent une adhésion quelconque à la société existante, ils n'en conçoivent pas moins — en particulier au théâtre — une conversion salvatrice (*Wandlung*) permettant à « l'homme nouveau » d'échapper par un sursaut d'ordre éthique aux catastrophes présentes ou menaçantes. La confrontation des théâtres de Sternheim et de Kaiser permettra de saisir la complexité de cette littérature et ses contradictions fécondes trop longtemps gommées : le premier délivre un message d'égoïsme émancipateur, l'autre invite au sacrifice de sa personnalité. Ce point du développement fait bien sûr intervenir les événements marquants que constituent pour l'expressionnisme la Grande Guerre et la Révolution de novembre 1918.

1. Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 3^e éd., Frankfurt am Main, 1952.

2. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Leipzig, 1887.

Première partie

*LA FUREUR DE VIVRE
D'UNE GÉNÉRATION*

Le résultat de l'éducation de la jeunesse en Allemagne est le philistin de la culture, le bavard vieux avant d'avoir vécu, qui discours sur l'État, l'Église et l'art, le réceptacle de mille sortes de sensations, l'estomac insatiable qui ne sait pas ce qu'est une vraie faim et une vraie soif. Qu'une éducation poursuivant ce but et produisant ce résultat soit contre nature, il n'y a que l'homme non encore achevé par elle qui le sente, seul l'instinct de la jeunesse le sent parce qu'elle a encore l'instinct de la nature que cette éducation vient ensuite briser de manière artificielle et brutale.

Friedrich Nietzsche,

De l'utilité et de l'inconvénient de l'Histoire pour la vie.

« *Nouveau Club* »
et « *Cabaret néo-pathétique* »

LA « FIN DU MONDE » DANS LA POÉSIE
DE JAKOB VAN HODDIS ET GEORG HEYM

Hans Hentig, journaliste à la *Münchener Allgemeine Zeitung*, « prêt à s'intéresser à tous les phénomènes culturels » et donc à aller voir les « Somaliens du Lunapark ou les sœurs siamoises Blazek avec un enfant », décide le 6 juillet 1910 d'aller dans l'arrière-salle d'un restaurant de la rue Kleist à Berlin pour assister à la séance publique que tient pour la seconde fois de son existence le « Cabaret néopathétique ». Sur place, il constate – ainsi qu'il le rapporte dans l'édition du 16 juillet de son journal – qu'une cinquantaine de personnes sont rassemblées, parmi lesquelles « un monsieur à qui on peut donner avec certitude plus de 30 ans, une dame d'un certain âge qui donne à la salle une impression digne. Puis deux ou trois chapeaux immenses sous lesquels on subodore de jeunes personnes de sexe féminin. A part cela il n'y a que des adolescents avec des yeux profonds comme des abîmes, énormément de cheveux et d'aplomb ». La moitié de la pièce est occupée par deux tables destinées au bureau de l'association et par un podium qu'un de ses membres déplace sans cesse comme pour se prouver, écrit le journaliste, qu'« il a bien cette force exubérante dont il sera tant question par la suite » (allusion perfide au vitalisme nietzschéen auquel se réfèrent continûment les jeunes gens réunis). Parmi les messieurs qui sont au bureau, il y en a un qui se distingue par « son smoking impeccable, sa calvitie réussie et sa personnalité autoritaire ». Hans Hentig reconnaît en lui le trésorier de l'association

qui « fait une impression sympathique et appétissante, renforcée par son nom : Hiller ».

Lorsque la lumière s'éteint, se succèdent sur la scène (éclairée par une lampe « construite spécialement de manière néo-pathétique ») d'étranges personnages, notamment un « adolescent au pâle visage d'enfant » qui tente d'expliquer ce que lui-même et ses camarades veulent faire avec leur Cabaret, un « jeune homme qui a l'air en pleine santé et qui d'une voix énergique jette à la face des auditeurs deux ou trois poèmes dans lesquels il "s'occupe pour l'essentiel de vers de terre grouillant dans la tête d'un cadavre" » (on aura reconnu Georg Heym) ; le suivant « qui a l'air de souffrir de l'estomac » récite un passage de Nietzsche. Mais tandis qu'il « parle de force, d'ivresse et de certitude de victoire, sa tête fatiguée se renforce toujours plus entre ses maigres épaules ». Heureuse surprise (le journaliste ne regrette plus les deux marks du billet d'entrée), l'actrice Tilla Durieux, du *Deutsches Theater*, récite dans un silence admiratif le dernier acte de la pièce de Wedekind *Mit allen Wassern gewaschen*. Après un court entracte occupé par les néo-pathéticiens à s'entre-congratuler, l'homme au smoking vient réciter des poèmes écrits par lui-même et par d'autres d'une façon que Hans Hentig juge comique (il s'interroge : était-ce son intention ?). Mais – écrit le journaliste – « le pire est encore à venir » :

Un jeune homme qui s'appelle J. van Hoddiss prend place sur le podium et, avant même de commencer, regarde avec un sourire moqueur les spectateurs que l'on maltraite. Puis il débite ses productions avec une telle vitesse que, surpris, on n'a pas le temps d'aller jusqu'à la porte. A la fin de chaque strophe il a un sourire de satisfaction. J'ai rarement entendu quelque chose d'autant incommensurablement laid. Vous avez des yeux, Monsieur de Hoddiss, qui ne me plaisent pas¹.

Le compte rendu de ce journaliste – somme toute spirituel si on le compare aux critiques affligeantes que suscitera en 1912 l'anthologie éditée par Kurt Hiller *Der Kondor* – montre à l'évidence que l'attitude provocatrice à l'égard de la culture établie atteignait son but et le dépassait même parfois. Dans la « production » de ce Jakob van Hoddiss se trouvait ce qu'on hésite à appeler un « poème » malgré la parfaite

1. Cité d'après l'anthologie éditée par Reinhard Tgahrt, *Dichter lesen*, Bd. 3 : « Vom Expressionismus in die Weimarer Republik », Marbach am Neckar : Deutsches Literaturarchiv, 1995. Ce volume reproduit p. 13-152 de précieux documents et témoignages sur les lectures d'auteur durant la « décennie expressionniste », dans le cadre notamment de la *Verein für Kunst*, du *Neuer Club*, du *Neopathetisches Cabaret*, des *Sturm-Abende*. La traduction de l'article de Hans Hentig est de nous. Ce sera le cas, sauf indication contraire, de l'ensemble des traductions de l'allemand en français réalisées dans ce livre.

conformité du texte aux canons de la métrique et de la versification¹. Nul doute qu'il a choqué par sa banalité géniale nombre des personnes qui l'ont entendu. Mais s'il a concentré sur lui les critiques, il a du même coup suscité de la part de la jeune génération un enthousiasme qu'on a du mal aujourd'hui à s'imaginer. Qualifié par Johannes Becher de « Marseillaise de la rébellion »² et par Armin Arnold de « premier poème expressionniste », réactivé par sa publication dans la revue *Der Demokrat* en janvier 1911, puis en janvier 1913 dans *Die Aktion*, plagié par un grand nombre d'imitateurs, ce « poème » réduit à deux quatrains a joué pour toute une génération rebelle le rôle de cri de ralliement³. « Fin du monde », c'est son titre, semblait annoncer à l'humanité sa fin prochaine avec un tel détachement burlesque que l'auditeur, le lecteur pouvaient se demander : est-ce l'humour de celui qui n'y croit pas vraiment, ou plutôt le désespoir celui qui y croit trop bien pour accorder encore quelque importance aux choses ?

Fin du monde⁴

De la tête pointue du bourgeois s'envole le chapeau,
Partout dans les airs retentit comme un cri.
Des couvreurs chutent et se cassent en deux,
et sur les côtes – lit-on – monte et monte le flot.

La tempête est là, les mers déchaînées bondissent
sur la terre pour écraser d'épaisses digues.
La plupart des gens ont un rhume.
Les chemins de fer tombent des ponts⁵.

Au moment où Jakob van Hoddis récite ces deux quatrains qui frappent tant les esprits, une partie de la planète soupire d'aise que la comète

1. Paul Pörtner a publié en 1958 sous le titre *Weltende, Gesammelte Dichtungen*, une partie des œuvres de Jakob van Hoddis (pseudonyme de Hans Davidson) dont la carrière littéraire a été brutalement interrompue en 1912 par les premiers signes d'une maladie mentale. Déporté en 1942, il a été assassiné sans que l'on sache où, ni dans quelles circonstances.

2. Johannes Becher, in Paul Raabe (éd.), *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*, Olten und Freiburg, 1965, p. 51 : « Ces deux strophes, ô ces huit vers semblaient avoir fait de nous d'autres hommes, nous avoir enlevés à un monde basement bourgeois que nous méprisions et dont nous ne savions pas comment le quitter. »

3. Kurt Pinthus, de manière significative, place ce poème en tête de son anthologie et prend donc le parti de le prendre au sérieux.

4. Un bois gravé de Max Oppenheimer, reproduit en 1916 sur la couverture de *Die Aktion* (n° 20/21), a pour titre « Weltuntergang » que le lecteur mettait directement en relation avec la Première Guerre mondiale.

5. Voici le texte allemand de « Weltende » : Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / In allen Lüften hallt es wie Geschrei. / Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei, / Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut. / Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken. / Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. / Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

de Halley soit passée près de la terre le 19 mai 1910 sans provoquer les raz de marée redoutés et sans émettre les gaz toxiques présents dans sa queue, contre lesquels des astro-physiciens avaient mis en garde. Le directeur de l'observatoire de Berlin, F. Archenbold, avait publié dès mars une brochure tendant à rassurer ses concitoyens par le rappel des superstitions qui accompagnent régulièrement le passage de comètes : crainte de disettes, de tremblements de terre, de peste, de guerres. Il y a sans aucun doute un écho de cette grande peur dans « Fin du monde », et une caricature de la réaction inadéquate et irrationnelle du « bourgeois » dont l'envol du chapeau symbolise la perte de ses attributs protecteurs et de ses certitudes. Avec l'incise « lit-on », qui renvoie à l'habitude, déjà beaucoup plus développée dans les pays germaniques que dans les pays latins, de la lecture quotidienne de la presse, c'est aussi le nouveau mode de perception de l'homme moderne qui se voit raillé : plus son horizon semble s'ouvrir, et plus ce qu'il perçoit du monde est déréalisé. Aussi peut-on lire les incongruités du poème comme celles que l'on découvre dès cette époque dans la presse, avec la mise sur le même plan et sur la même page d'événements tragiques et de faits divers anodins. Le poète mettait au jour en quelques mots ce qu'un sociologue aurait formulé en tout un ouvrage. C'était aussi un pied de nez à la tradition de la poésie classique et romantique illustrée de la façon peut-être la plus exemplaire par le « Mailied » de Goethe, poème qui repose sur le sentiment d'une harmonie première entre l'homme et la nature : « Avec quelle magnificence brille / Pour moi la nature ! » (Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur !)¹. La nature est représentée par van Hoddiss comme parfaitement amoral et indifférente au sort de l'homme – un peu de la même façon que par le jeune Brecht du *Sermon domestique*². Mais cette amoralité, loin d'être chez Hoddiss une source d'affliction, fait d'elle la meilleure alliée d'une jeunesse qui ne désire rien tant qu'abattre l'ordre établi. Il n'est pas étonnant que sa génération se soit reconnue dans ces huit vers : on a souvent fait remarquer à juste titre l'absence presque totale de poésie de la nature dans l'expressionnisme.

Les ressemblances, mais aussi l'originalité de van Hoddiss apparaissent quand on compare son poème à ceux de Georg Heym qui ont la même thématique, en particulier « Umbra vitae » d'octobre 1911³.

1. Goethes, *Werke* (Hamburger Ausgabe, 1949 sq.), vol. 1, p. 30-31.

2. Bertolt Brecht, *Die Hauspostille* (1927). Cf. en particulier le poème « Von der Willfähigkeit der Natur ».

3. C'est le titre que Kurt Pinthus a donné à ce poème dans son anthologie, alors qu'il existe effectivement un autre poème, moins connu, de novembre 1911 qui porte le titre *Umbra vitae*. C'est aussi le titre que porte l'ensemble des poèmes posthumes de Heym publiés en 1912 chez Kurt Wolff.



Max Oppenheimer, *Weltuntergang (fin du monde)*, Die Aktion, mai 1916

JACQUES LE RIDER, FRIDRUN RINNER
Les littératures de langue allemande en Europe centrale,
des Lumières à nos jours

GEORGES LIÉBERT
Nietzsche et la musique

STEPHAN MARTENS
La politique à l'Est de la République fédérale d'Allemagne depuis 1949

HANS MAYER
Allemands et Juifs : la révocation
Des Lumières à nos jours

FRED E. SCHRADER
L'Allemagne avant l'État-nation
Le corps germanique 1648-1806

MICHEL VANOOSTHUYSE
Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin

REVUE GERMANIQUE INTERNATIONALE

Dirigée par Michel Espagne et Jacques Le Rider

1 / mai 1994

Europe centrale / Mitteleuropa

2 / septembre 1994

Histoires et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky

3 / février 1995

La crise des Lumières

4 / juillet 1995

Le miroir allemand. Transferts culturels

5 / février 1996

Germanité, judaïté, altérité

6 / septembre 1996

Kant, la philosophie de l'histoire

7 / février 1997

Le paysage en France et en Allemagne, autour de 1800

8 / juillet 1997

Théorie de la littérature

9 / janvier 1998

Henri Heine. Poésie et histoire

10 / septembre 1998

Histoire culturelle/Kulturgeschichte

11 / janvier 1999

Nietzsche moraliste

12 / septembre 1999

Goethe cosmopolite

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE