

UNIVERZITA KARLOVA

Pedagogická fakulta

Katedra francouzského jazyka a literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

L'esthétique du cri dans l'œuvre d'Albert Camus comme un point de rencontre de l'expressionniste et l'existentialiste

The Esthetics of the Scream in the Work of Albert Camus as a Contact Point of Expressionism and Existentialism

Estetika výkřiku v díle Alberta Camuse jako styčný bod expressionismu a existencialismu

Vedoucí práce: doc. PhDr. Mgr. Catherine Ébert-Zeminová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Navazující mgr. AJ-FJ

2020

Je confirme que j'ai rédigé mon mémoire de Master, intitulé « L'esthétique du cri dans l'œuvre d'Albert Camus comme un point de rencontre de l'expressionniste et l'existentialiste », sous la direction de mon directeur de mémoire et que les sources et documents ayant servi à son élaboration sont tous cités dans la bibliographie. Je confirme également que ce mémoire n'a pas servi à obtenir le même ou un autre grade universitaire.

Prague, le 4 Mai 2020

Je tiens à remercier les professeurs et professionnels, dont notamment Madame Catherine Ébert-Zeminová, pour leurs avis et direction pendant l'écriture de cette mémoire, et tous qui ont participé à m'encourager pour l'achever.

Anotace

Diplomová práce „Estetika výkřiku v díle Alberta Camuse jako styčný bod expresionismu a existencialismu“ reflektuje společné rysy expresionistické malby a existenciální literatury na pozadí jejich sociálně-kulturního prostředí a jimi sdílených tezí a tendencí. Klíčový motiv výkřiku pochází z ústředního díla této analýzy – existenciálního románu *Pád* od Alberta Camuse.

Klíčová slova:

Expresionismus, existencialismus, malba, autoportrét, existenciální román, Jean Paul Sartre, Albert Camus, *Pád*, výkřik, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud

Summary

The diploma thesis „The Esthetics of the Scream in the Work of Albert Camus as a Contact Point of Expressionism and Existentialism” reflects the common characteristics of expressionist painting and existential literature in the light of their socio-cultural context and shared principles and tendencies. The key motif of the scream emerges from the central work of this analysis – the existentialist novel *The Fall* from Albert Camus.

Key words:

Expressionism, existentialism, painting, self-portrait, existential novel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, *The Fall*, screaming, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud

Abstrakt

Tato diplomová práce se věnuje komparaci expresionistické malby a existenciální literatury v souvislosti s motivem výkřiku. I přes jejich relativní časovou a geografickou vzdálenost (námi studovaná expresionistická malba je zastoupena především v Německu a Rakousku, zatímco ústřední dílo této práce, existenciální román *Pád* pochází z pera francouzského spisovatele, Alberta Camuse) se snažíme dokázat jejich formální a ideologickou propojenost na základě analýzy vybraných témat, motivů, technik a struktur. Za ústřední předmět komparace jsme zvolili motiv výkřiku, který svou výrazovostí tvoří významnou osu západního umění, stejně tak jako klíčový styčný bod mezi expresionismem a existencialismem. Přestože tento bohatý motiv nabízí mnohé interpretace, pro naši analýzu jsme zvolili pouze vybrané koncepty. Po formální stránce je práce rozdělena na tři kapitoly, přičemž první dvě se věnují problematice vzniku a stručné charakteristice hlavních bodů estetik zkoumaných směrů. V prvních dvou kapitolách také popisujeme jejich přidružené protějšky ve vizuálním umění či literatuře (tedy expresionistickou literaturu a existenciální malbu a sochu), protože oba mají v kunsthistorii svou nezanedbatelnou pozici. Třetí kapitola má za cíl představit jejich vybrané společné koncepty a tendence. Dále práce reflektuje společné kořeny expresionismu a existencialismu ve filozofii Friedricha Nietzscheho, Martina Heideggera, Edmunda Husserla a později Jean-Paula Sartera a Maurice Merleau-Pontyho, stejně tak jako v psychoanalýze Sigmunda Freuda a teorii relativismu Alberta Einsteina. Naše analýza dochází k závěru, že tyto dva zvolené avantgardní směry prvních dekád dvacátého století svým zaměřením revoltují především proti fosilizaci krásného umění a striktnímu akademismu. Také proto je spojuje jejich zaměření na obyčejného člověka a jeho nezaměnitelnou individualitu, subjektivitu a svobodu. Východiskem tohoto zaměření je pak právě motiv výkřiku jako nejzazšího projevu silné emoce.

Abstract

The main topic of this diploma thesis resides in the comparison of the expressionist painting and the existential literature in connection with the motif of screaming. Despite the temporal and geographical distance of the two artistic movements (we are focused more profoundly in the German and Austrian expressionist painting, while the main literary work of this thesis, the existential novel *The Fall* comes from the great mind of a French writer, Albert Camus), the research aspires to prove the interconnection of the two movements and their common tendencies, based on the analyses of chosen themes, motifs, technics, and structure. We propose the motif of screaming as the main part of the comparison, as it constitutes an essential axis of the occidental art, as well as the crucial contact point between Expressionism and Existentialism. In spite of the bountifulness of the various interpretations this motif offers, we have chosen only selected ideas and concepts. As far as the formal structure is concerned, the work is divided into three chapters, where the first two are focused on the origins, a brief characterization of the main point of the two esthetics. Furthermore, they describe their related counterparts of the visual arts and literature (the Expressionist literature and Existential painting and sculpture), since both of them have a significant position in the history of art. The work also reflects the mutual origins of Expressionism and Existentialism in the philosophy of Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Edmund Husserl and later Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty, as well as Sigmund Freud's psychoanalysis and Albert Einstein's theory of relativism. The goal of the third chapter is to present their shared concepts. The analysis clarifies the fact that the two mentioned avant-gardist movements of the first decades of the 20th century both revolt against the classic art fossilization and strict academism. On that account they share the orientation on the ordinary man with his distinctive individuality, subjectivity, and liberty. The consequence of this focus is the motif of screaming, which presents the ultimate manifestation of strong emotions.

Table de matières

Abstrakt	- 5 -
Abstract	- 6 -
Table de matières	- 7 -
L'introduction	- 9 -
1. La naissance et les filiations de l'expressionnisme.....	- 12 -
1.1 Les techniques de l'art expressionniste	- 16 -
1.1.1 Les lignes accusées	- 16 -
1.1.2 La coloration expressive	- 18 -
1.2 Les motifs typiques des expressionnistes	- 19 -
1.2.1 L'expérience de guerre	- 19 -
1.2.2 L'art urbain	- 20 -
1.2.3 L'érotisme provocateur	- 21 -
1.2.4 Les influences freudiennes	- 22 -
1.2.5 Le cri émotionnel	- 23 -
1.3 Les artistes expressionnistes.....	- 24 -
1.3.1 L'art expressionniste hors de France – l'expressionnisme d'Egon Schiele	- 25 -
1.4 La littérature expressionniste	- 27 -
2. Les filiations de l'existentialisme	- 30 -
2.1 Les origines et les prémisses de l'existentialisme	- 31 -
2.1.1 Le rayonnement de la philosophie	- 32 -
2.1.2 La polémique avec Sigmund Freud	- 34 -
2.2 La littérature existentielle et ses motifs et techniques typiques	- 36 -
2.2.1 La liberté de l'homme et la nécessité de choix	- 37 -
2.2.2 Le relativisme et la responsabilité	- 39 -
2.2.3 L'angoisse et la mauvaise foi	- 40 -
2.3 Les artistes existentiels – l'existentialisme chez Albert Camus	- 42 -

2.3.1 De l'absurdité vers l'existentialisme	- 43 -
2.3.2 Le cri de la chute	- 44 -
2.4 L'art existentiel	- 47 -
3. La synthèse des techniques et motifs de l'expressionnisme et de l'existentialisme	- 52 -
3.1 Les enjeux partagés	- 54 -
3.1.1 Le glissement de la perspective	- 58 -
3.1.2 Le cri	- 64 -
La conclusion	- 68 -
Résumé	- 72 -
Sources	- 76 -
Annexes.....	- 80 -

L'introduction

L'analyse des rapports entre la littérature et l'ensemble des arts visuels permet de témoigner de l'espace socio-culturel d'une époque. C'est pourquoi pour notre recherche, nous trouvons intéressant d'examiner la relation de la littérature existentielle et de l'art expressionniste, deux courants de l'avant-garde artistique du XX^e siècle qui semblent correspondre sur le plan idéologique et esthétique. Ce discours cherche à intégrer les cadres formels de ces derniers pour trouver les influences réciproques qui montrent leur interférence. L'hypothèse fondamentale de notre travail réside sur la conviction que la peinture expressionniste et la littérature existentielle partagent plusieurs traits communs. Nous allons aspirer à dépister leurs affinités dans l'œuvre *La Chute* d'Albert Camus. Avec le motif partagé du cri, nous voulons démontrer comment la peinture expressionniste pourrait dépeindre les sentiments littéraires existentiels et vice versa.

Comme l'introduit Bernard Vouilloux, « D'une part, à mesure que les pratiques littéraires et artistiques s'émancipaient de leurs tutelles sociales pour accéder à une autonomie qui leur sera largement acquise à la fin du XIX^e siècle, elles mettaient d'autant mieux au jour leur solidarité qu'elles en appelaient à un concept totalisant et valorisant de l'art. D'autre part, si cette solidarité a joué plus spécialement entre écrivains et plasticiens, c'est en raison à la fois de la fonction de méditation impartie aux arts visuels dans la perception du monde, du moindre investissement technique que requiert leur analyse, à la différence de la musique, et des similitudes existant entre le geste physique dont ils s'instituent et l'acte matériel de l'écriture. Enfin, ces facteurs ne peuvent pas être dissociés des facteurs culturels, techniques, économiques et sociaux qui ont façonné le paysage visuel des grandes nations industrialisées... »¹

La sociologie d'art propose une équation claire entre le développement social et les parallèles culturelles. C'est-à-dire que les artistes et leur création subissent de grands changements par rapport au monde qui évolue. Le début du XX^e siècle est un moment de grandes influences existentielles provenant de la Première Guerre mondiale qui a apporté les sentiments du doute, de l'angoisse et de la peur. Les changements influencent l'art d'une manière essentielle. La

¹ (Vouilloux) p. 545

dialectique des courants artistiques, ² dont chaque nouveau courant est une réaction aux tendances précédentes, a apporté des nombreuses avant-gardes. Le monde artistique a évolué énormément – les différents styles et courants ont émergé en tant que réponse à la situation politique (les guerres, l’industrialisation, le matérialisme et le capitalisme face à l’accès privilégié selon le marxisme, la corruption, etc.) et culturelle – dans le domaine de l’art plastique c’est entre autres l’art nouveau, l’expressionnisme, le surréalisme, le cubisme et autres ; dans la littérature nous pouvons s’apercevoir de la naissance des grandes esthétiques nouvelles telles que la décadence, le symbolisme, l’existentialisme, le surréalisme, Dada, etc. ; à l’égard des sciences humaines, dans la philosophie c’est surtout la pensée de Nietzsche, Heidegger, Husserl, la psychologie freudienne et lacanienne, ou bien la linguistique de Jakobson et autres formalistes de l’Europe de l’Est, et la critique de Merleau-Ponty, Julia Kristeva, Georges Bataille ou Roland Barthes.

L’expressionnisme et l’existentialisme ont été énormément marqués par le monde nouveau, plus technologique, plus froid et moins stable. Les deux courants sont nés pendant l’époque de l’avant-garde artistique issue du refus des valeurs communes héritées de l’art du siècle précédent, dans les domaines esthétiques, mais aussi éthiques, philosophiques ou scientifiques. L’art devient plus personnel que jamais, mais aussi plus politique et politisé, il devient « l’art engagé » selon le terme de Jean-Paul Sartre. Les chapitres suivants tenteront de démontrer le système des manières artistiques et les valeurs communes de l’expressionnisme et l’existentialisme, forgées dans ce milieu fluctuant. Nous aurons pour but d’examiner plus profondément les ressemblances des deux courants, surtout sur le niveau thématique et formel, mais aussi de dégager leurs principes communs.³

En dépit de tous les rapports présentés, il faut souligner qu’il est impossible de confondre l’expressionnisme avec l’existentialisme, car les deux manières d’expression ont leurs traits

² L’alternance périodique des courants primaires (Renaissance, Classicisme) et secondaires (Gothique, Baroque, Romantisme) a été décrit dans l’étude de Josef Vojvodík. (Vojvodík) En lisant les œuvres littéraires d’une époque et en faisant leur comparaison aux œuvres de l’époque précédente ou suivante, nous pouvons remarquer le principe de l’action et de la réaction. Si nous prenons en considération les desseins créatifs ou les techniques utilisées, nous pouvons observer l’effort des auteurs de se distinguer par rapport aux auteurs précédents. Pendant toute l’histoire de l’art, les styles font réaction aux styles anciens qu’ils remplacent – la Renaissance réagit au gothique, le baroque à la Renaissance, le classicisme au baroque, etc. (Bourdieu)

³ Suivant la dichotomie classique qui divise l’art en domaine expressif et constructif, Míčko nous propose une division en quatre catégories selon l’orientation du contenu et la forme de l’œuvre : l’art avec la tendance expressive (l’art primitif, le baroque, les fauvistes, les futuristes et l’expressionnisme), la tendance figurative (dont les plus évidents seront le naturalisme, le réalisme et l’impressionnisme), la tendance constructive (le classicisme, le cubisme et l’abstraction géométrique) et la tendance idéoplastique (l’art chrétien, les hiéroglyphes et autres). Le mémoire réfléchit d’une partie majoritaire sur les tendances expressives. (Míčko)

propres concernant les techniques, les motifs et les bases. C'est pourquoi il faut rappeler que bien que la littérature existentielle ait touché la plupart des pays européens, ce n'était pas réciproque. Quoique l'art expressionniste existe en France aussi, il est venu à fortiori avec la deuxième vague, menée par Alberto Giacometti et d'autres artistes dans les années après les guerres.

Pour mettre en lumière ces usages et phénomènes reliant les deux sensibilités, l'analyse de textes théoriques aussi que d'œuvres artistiques s'impose. Cette recherche présente une étude approfondie de l'ouvrage d'Albert Camus, et principalement de *La Chute*, que nous allons appuyer avec les thèses de Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ou Sigmund Freud. De l'autre côté, nous allons étudier l'art expressionniste, de préférence la peinture d'Egon Schiele. Cet enchaînement permet l'introspection plus profonde de l'atmosphère de l'époque, dans laquelle ces auteurs produisaient, et qui les a influencés le plus.

Du côté formel, la mémoire est divisée en trois axes majeurs – l'expressionnisme, l'existentialisme et la synthèse des techniques et motifs de ces deux à travers le motif partagé : le cri. Les deux premières parties sont réparties en analyses précises des composants différents, ce qui permet de réaliser l'analyse plus complexe basée sur l'histoire des courants, et les techniques et motifs typiques des deux arts. C'est ensuite le troisième chapitre que nous consacrerons à la comparaison des acquis particuliers, découverts dans les deux premières parties de la recherche, en rehaussant la portée du motif du cri. Au fur et à mesure de la comparaison, nous arriverons à la synthèse des deux styles dans leurs techniques et motifs choisis et les idéologies qui soulignent leurs affinités. Pour donner une image plus claire, le mémoire est aussi accompagné par le support visuel dans les annexes.

1. La naissance et les filiations de l'expressionnisme

C'est premièrement en Allemagne et en Autriche, que les grands artistes expressionnistes comme Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde ou Egon Schiele ont émergé avec l'effort de rendre à l'art la sphère plus émotionnelle, plus passionnelle et crue, en réaction aux styles précédents. La période expressionniste est théoriquement située dans les années 1910 – 1920, avec deux grands événements clés délimitant le début de celle-ci – la fondation du groupe Die Brücke (« le pont ») à Dresde en 1905 par Heckel, Schmidt-Rottluff et Kirchner, rejoints par Nolde, Muller et Pechstein avec la revue « De Sturm » (« l'orage ») depuis le 1910 ; et l'année 1911 où Kandinsky et Marc fondent le groupe Der Blaue Reiter (« le cavalier bleu ») à Munich.⁴

La linguistique fournit théories qui formulent la genèse du terme « l'expressionnisme »⁵. L'histoire de ce courant commence de façon non officielle avec les tendances post-impressionnistes et symbolistes vers la fin du XIX^e siècle. Tandis qu'en Allemagne et dans les pays de l'Europe du Nord l'art expressionniste représente une immense partie de l'histoire de l'art, en France il n'a été qu'une tendance marginale qui a peu influencé la scène artistique pendant ses premières années.

Il faut tout d'abord souligner que l'art expressionniste est né pendant la période turbulente de l'industrialisation avancée du monde, période agitée après la Première Guerre mondiale. Ce temps des grands changements a apporté de grandes émotions, dont l'impact sur les artistes a été fondamental. Freud résume sa pensée au sujet du monde contemporain « La question du sort de l'espèce humaine me semble se poser ainsi : le progrès de la civilisation saura-t-il, et dans quelle mesure, dominer les perturbations apportées à la vie en commun par les pulsions humaines d'agression et d'autodestruction ? à ce point de vue, l'époque actuelle mérite peut-être une attention toute particulière. Les hommes d'aujourd'hui ont poussé si loin la maîtrise des forces de la nature qu'avec leur aide il leur est devenu facile de s'exterminer mutuellement jusqu'au dernier. Ils le savent bien et c'est ce qui explique une bonne part de leur agitation

⁴ (Arnason)

⁵ Certains affirment que le terme a paru pour la première fois à Manchester en 1880 en connexion avec les artistes qui produisaient l'art des émotions. Selon une autre source, le mot vient d'après l'exhibition de Julien-Auguste Herbé dans le salon des Indépendants à Paris en 1904-1908. (Štrasser) Il existe encore une autre théorie, selon laquelle le terme a été forgé par Henri Matisse et publié par Louis Vauxcelles, le critique du magazine *Gil Blas*, qui a aussi conçu le terme « fauvisme ». (Míčko)

présente, de leur malheur et de leur angoisse. ».⁶ C'est une période de doute, et de désarroi, un passage vers la modernité qui a entraîné des conséquences colossales.

Cette pensée freudienne s'inspirant de la guerre est bien traduite dans une toile célèbre d'Otto Dix à qui on attribue l'emblème de ce courant artistique en peinture. Son triptyque *La Guerre* [1], créée pendant les années 1929 – 1932, peut servir de parfaite illustration des horreurs violentes de la Première Guerre mondiale. Avec cette œuvre vaste, Otto Dix a voulu expier les horreurs qu'il a vécues durant la guerre, et c'est pour cette raison aussi que le triptyque a été interdit dans les années 1930 par le régime nazi, qui l'a tenu pour un exemple de l'art dégénéré.⁷

Une réflexion sur les avant-gardistes nous signale que, suite aux changements politiques de la monarchie, les artistes ont voulu se libérer pas seulement politiquement, mais aussi des contraintes artistiques – d'où les nouveaux styles et les nouvelles idées conçus dans une cadence effrénée. Nous pouvons dire que l'expressionnisme est né comme une sorte de réaction envers aux styles artistiques de l'époque précédente, notamment le réalisme et l'impressionnisme. C'est aussi la raison pour laquelle plusieurs artistes impressionnistes, y compris Vincent van Gogh, sont en même temps rangés parmi les artistes pré-expressionnistes.

Ce que l'expressionnisme et l'impressionnisme ont en commun dès le début, c'est la volonté d'un changement, l'envie de renouveler l'art ancien, l'envie de s'exprimer de la manière nouvelle. Déjà avec l'impressionnisme une nouvelle époque de la création s'est imposée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle – l'époque, où les nouveautés stylistiques prédominaient sur le contenu. C'est aussi le cas de l'Art Nouveau né avec Gustav Klimt et ses collègues qui ont rompu les liens avec l'Académie en 1897⁸ et qui ont fondé leur propre style matérialiste dans le bâtiment flambant neuf de la Sécession à Vienne.

Les artistes avant-gardistes, y compris les expressionnistes, luttaienent en général contre l'académisme et l'engourdissement de l'art et de la société bourgeoise. La nouveauté de leur esthétique, souvent surnommée l'anti-esthétique, privilégiait les motifs crus, immensément choquants et souvent déplaisants prenaient place. En retenant cette aspiration de s'affranchir du

⁶ (Freud)

⁷ « L'art dégénéré » était une expression officielle du régime pour l'art avant-gardiste interdit en faveur de l'art officiel nazi appelé « l'art héroïque ». L'art dégénéré déniait la beauté classique ou était créé par les auteurs qui n'appartenai à la race « pure ». Cette désignation a été d'abord appliqué aux arts plastiques, mais ensuite étendue aussi à la musique, la littérature et les autres sphères. Le gouvernement a organisé une exposition de l'art dégénéré à Munich en 1937, qui a présenté des œuvres d'une centaine d'artistes, entre autres d'Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso ou Marc Chagall. (Duret)

⁸ (Yves-Alain Bois)

style académique, il est également possible de construire le parallèle avec la psychanalyse de Freud de la période.⁹

Le nouvel intérêt pour la psychologie après la révolution scientifique du début du XX^e siècle a introduit un autre chapitre, qui a apporté également une analyse plus profonde de la psychologie des foules, Freud y reprenant dans son article *Psychologie des foules et analyse du moi*. C'est une branche de la psychologie sociale qui relie les phénomènes culturels aux psychoses sociales présentes pendant l'urbanisation du monde. Les noms les plus connus de ce département sont Gabriel Tarde, Alfred Fouillée ou Gustav Le Bon. Ceux-ci ont étudié le comportement des personnes dans les collectivités informelles (les foules), dans lesquelles ils ont examiné la dissémination des idées par rapport aux personnages charismatiques. Selon Gabriel Tarde, l'homme cherche à imiter les personnages plus puissants, ce qu'il a décrit dans son œuvre *Les Lois d'imitation* de 1890. Eduard Rod a retravaillé les acquis de son prédécesseur en s'appuyant sur l'application de la psychologie des foules pour les questions de morale générale. C'est Gustave Lanson, qui a approfondi les études dans le domaine de la littérature.¹⁰

Ce concept nous aide à expliquer le fanatisme politique sous-jacent aux guerres. Il fait aussi allusion à l'importance de l'individu exceptionnel qui se trouve au sein des foules de gens anonymes. Il devient l'un des motifs essentiels de l'expressionnisme et de l'existentialisme – l'homme en tant qu'être individuel, avec sa psychologie unique, au contraire de l'homme fanatisé, anonymisé, réduit à une particule dépourvue de sa volonté et responsabilité. Il constitue par exemple un thème prévalent de Francis Bacon, vu dans sa série des papes hurlants dont nous allons parler plus tard, ou de Jean-Paul Sartre dans la *Nausée*.

L'état nouveau de la société est bien reflété dans la nouvelle vie urbaine – la vie plus technologique, centralisée dans les habitats plus peuplés et par conséquent plus chaotiques, qui déracinent les gens et les coupent de la nature et de la vie naturelle. Les auteurs exprimaient leur mépris de la société complexe dans les métropoles mondiales. Il y a des approches différentes des auteurs spécifiques, qui se focalisaient soit sur la fascination de la ville (par exemple Egon Schiele et ses peintures de Český Krumlov [2]), soit sur l'effort y échapper au profit des paradis exotiques (typique pour Emil Nolde et ses reproductions de la nature immaculée [3]).

⁹ La libération de l'ego (ici incarné par les artistes avant-gardistes) par rapport au super ego (l'État et l'Académie qui contrôle toute la société et la scène culturelle).

¹⁰ (Běliček, Dějiny literární estetiky II - Od romantismu po meziválečnou avantgardu)

Quant aux bases philosophiques, une grande partie de l'expressionnisme est fondée sur les textes de Friedrich Nietzsche et sa thèse sur le drame antique de 1872 (*La Naissance de la tragédie*).¹¹ Il évoque de façon similaire à la conception du dualisme freudien entre l'ego et le super ego, la domination d'Apollon (la personnification de la restriction et de l'ordre) sur Dionysos (celle de la création effrénée, presque extatique) dans l'art de la fin du XIX^e siècle. De là vient le besoin des artistes modernes de se révolter contre la raison cartésienne au profit de la création nouvelle – en d'autres mots, c'est de nouveau l'opposition à l'art classique, déjà vu et considéré comme bourgeois, au profit de l'art moderne, art frais et innovant. En comparaison avec le mouvement de la Renaissance qui cherchait l'inspiration et la reproduction de l'art parfait, la révolte expressionniste veut se référer à une période plus primitive, crue et chaotique au nom de Dionysos – d'où aussi le retour à la perception enfantine, donc un art émotif, qui n'est pas corseté par la censure.

Nietzsche est aussi identifiable dans le nom du groupe Die Brücke, qui est repris à son œuvre « *Ainsi parlait Zarathoustra* »¹² : « La grandeur de l'homme c'est ce qu'il est un pont et non une fin ; c'est qu'on peut aimer chez l'homme, c'est qu'il est transition et chute ». ¹³ L'expression « le pont », « Die Brücke » en allemand sert ici de métaphore d'un passage vers un meilleur futur, dans lequel l'homme sera plus puissant grâce à la libération de son potentiel, ses instincts et forces vitales. L'expressionnisme part du concept idéal d'un homme nouveau – « *Neue Mensch* », une adaptation de « *Übermensch* » de Nietzsche (plus tard adapté par les Nazis) – qui originellement indique la rupture entre l'homme et la société bourgeoise, en d'autres mots, un homme qui lutte contre les restrictions et les interdits de sa société contemporaine.¹⁴ Nietzsche dénonce la déchéance de l'homme, la société dégénérée basée sur l'éthique bourgeoise, à laquelle les peintres expressionnistes réagissent.

Les influences de l'art expressionniste sont apparentes dans le théâtre (par exemple dans les pièces de Bertolt Brecht), la littérature (de Scheler, Kafka et d'autres qui seront plus analysés dans le chapitre sur la littérature expressionniste), ou bien dans le cinéma (les films de Lang). En ce qui concerne les impacts sur le cinéma et le théâtre, c'est d'abord la préférence de décors et de costumes extravagants, analogiques aux techniques dynamiques et couleurs voyantes dans la peinture – ce que l'on va observer dans le chapitre suivant. C'est aussi la prédominance du

¹¹ (Blažeková)

¹² (Ruhberg)

¹³ (Nietzsche)

¹⁴ (Adams)

contenu émotif, et l'esthétique des scènes crues, voire violentes, presque agressives pour le spectateur.

1.1 Les techniques de l'art expressionniste

L'art expressionniste est souvent considéré comme une anti-esthétique créée par les artistes de l'avant-garde qui aspire vers l'autonomie de l'art par rapport aux institutions artistiques officielles – c'est la révolte de l'art moderne, la divorce d'avec l'Académie, et le temps des expérimentations et nouveautés dans le champ artistique. Tous ces principes sont convertis dans les techniques et motifs uniques à ce style, qui émergent en guise de réaction envers les autres styles pré-contemporains ou ceux de l'époque précédente.

L'expressionnisme répond dans une certaine mesure à l'art impressionniste, avec lequel il partage quelques traits communs, notamment la déformation de la réalité. Mais contrairement à l'impressionnisme, la forme et l'apparence physique des œuvres expressionnistes sont choquantes, vue violentes, et l'accent est mis sur l'essence et le message de l'œuvre. La beauté physique et l'esthétique, tellement bichonnée par les impressionnistes (et tous les artistes précurseurs qui cherchaient la beauté décorative), sont remplacées par des figures distordues, des lignes acérées et des couleurs extraordinaires, sauvages, même brutales.

À la différence des tableaux de Monet, Renoir et d'autres, dans lesquels règnent la paix, la clarté et l'harmonie, les toiles expressionnistes dégagent une ambiance plutôt sombre et pessimiste. Le peintre se focalise plus spécifiquement sur l'interprétation de ses sentiments, que sur l'interprétation du monde extérieur comme avant. Les techniques chromatiques se réfèrent aussi à l'art fauviste français de l'époque, à cette grande différence que les fauvistes tenaient à la netteté de l'image avec des formes claires, tandis que les expressionnistes mettaient l'accent sur l'émotivité de l'image et sa suggestivité.

1.1.1 Les lignes accusées

L'un des grands changements par rapport à l'art classique est le trait du pinceau. À l'encontre des artistes classiques de la Renaissance et d'autres époques esthétiques ou figuratives selon la dichotomie de Míčko, qui aspiraient aux lignes presque invisibles, pour que la peinture soit une

création artisanale parfaite, les peintres expressionnistes font le contraire – les lignes ne sont pas seulement visibles, elles sont même relevées et affichées, fréquemment surabondantes, et communément faites en noir. Autrement dit, chaque touche de l’auteur est bien distincte en ses empâtements marquées qui cherchent à déformer la réalité.

Les œuvres regorgent de contours inachevés ou de silhouettes amorcées des figures seulement esquissées, rendues par les touches rapides et spontanées. Les œuvres entières évoquent les esquisses faites comme des études préparatoires avant la toile finale. Cette technique produit des sentiments d’insistance de l’œuvre, une sorte d’appel vers son spectateur, un procédé pour communiquer et faire partager.¹⁵

L’utilisation des lignes coupantes exprime aussi le motif de l’angoisse. Les artistes traduisent la tension omniprésente par les couleurs expressives et les lignes acérées, exprimant aussi le désespoir, la solitude ou bien la passion. À la différence des portraits rigides des personnalités honorables et morales de la société idéale, cohérente et hiérarchique des époques précédentes, les artistes expressionnistes forgent des portraits plus complexes, plus dynamiques et vivants, ce qui reflète leur instabilité affective dans les villes débauchées. Ils logent une tension dans leur esthétique des figures fragmentaires ou même cadavériques, ce qui fait réfléchir à l’état de leur décomposition physique et morale. L’identité des figures et conçue comme peu certaine, diffuse et plurielle, leur existence ouverte, selon la notion du Dasein dans la durée. [4]

L’image entière subit une stylisation profonde, exprimée par l’angulosité des traits visiblement nerveux, dans lesquels les détails disparaissent au profit des surfaces colorées plus simplifiées.¹⁶ Dans l’expressionnisme figuratif, les peintures contiennent habituellement une seule figure, sans un arrière-plan trop travaillé et sans prêtant trop attention sur les détails. Chez Egon Schiele, il est possible qu’avec les espaces vides, il réagit à Gustav Klimt et le « horror vacui » qui lui est typique. En comparaison avec l’art classique ou les tableaux de la Renaissance, les peintures expressionnistes sont assez focalisées sur le motif central. Avec cet effet de « zoom » ils attirent l’attention au concept principal pour qu’il frappe davantage. Le motif clé se situe donc sur le plan premier et trouve son insistance dans la proportion correspondante. Les plans et les couleurs fonctionnent comme des espaces contrastés, ce qui contribue à l’accentuation

¹⁵ « Émotion » du « emoveo », « moveo, -ere » latin, qui signifie le mouvement. (Dictionnaire Littré) L’émotions est donc le moteur de l’œuvre, la force qui lance une réaction.

¹⁶ (Arnason)

de l'idée fondamentale. La vacuité de l'espace renvoie également au motif existentiel de l'iso-
lation de l'homme, dont nous allons parler plus tard.

1.1.2 La coloration expressive

À propos des couleurs employées aux toiles expressionnistes, ce sont les teintes flamboyantes qui prévalent – en addiction au noir pour les contours, il y a une grande consommation de rouge voyant (une tonalité généralement liée avec la violence, l'amour ou la jalousie sur le plan symbolique), et plusieurs nuances foncées des teintes variés, mélangeant les couleurs complémentaires. L'expressionnisme est une vraie révolution des couleurs. En 1889, Vincent van Gogh a écrit dans une lettre à son frère Théo « Il y a un champ de blé à côté. C'est de l'argent tanto verdi, tanto plus bleu, bronzé, blanchissant sur terrain jaune, rose, violacé ou orangeât jusqu'à l'ocre rouge. »¹⁷

En comparaison avec le crédo esthétique impressionniste, les couleurs expressionnistes sont plus contrastées, foncées et sombres, ce qui correspond au contenu des tableaux. Les couleurs respirent l'ambiance pessimiste. Leur fonction se libère de leur rôle typique – la couleur locale, la modulation de la plasticité ou la délimitation de la lumière et l'ombre. Dans l'art expressionniste, la coloration devient un mode autonome, elle est associée strictement à l'interprétation des émotions et des états subjectifs de l'auteur.

F. X. Šalda parle de la redéfinition de la fonction mimétique de la couleur chez Edvard Munch qui est selon lui un coloriste symbolique : Sa couleur n'est pas un simple phénomène du monde, accidentel, basé sur la lumière et l'atmosphère, mais au contraire, elle forme le principe de la chose : une cognition absolue de l'intérieur. Munch éclaire le monde d'une manière irréaliste, dans laquelle les choses saignent la bigarrure, en criant ses terreurs et les secrets de son existence. Sa manière d'utiliser la couleur produit des effets imposants et dramatiques et des bouleversements intérieurs – la passion, la jalousie, l'angoisse et la révolte recouvrent le monde des peintures débordant du pathos. La couleur est un outil lyrique, qui provoque la réaction émotionnelle à travers de son symbolisme.¹⁸

Les artistes comprenaient la couleur comme un instrument du sens, en dehors de son usage typique de la qualité expressive esthétique. De la manière symbolique, le choix des différentes

¹⁷ (Prat)

¹⁸ (Pomajzlová)

teintes permet d'exprimer les émotions, les états de l'âme et ainsi communiquent ils des intentions cachées. L'utilisation des nuances et teintes variées construit ainsi un miroir des sentiments de l'auteur.

Cette différence sépare les expressionnistes qui choisissent la couleur pour exprimer le contenu, et les fauvistes avec leur emploi de la couleur simplement comme un composant esthétique. Sur le tableau « *Rodinná podobizna* » (« *Un portrait d'une famille* ») de František Kupka il faut remarquer que les ombres ne correspondent pas vraiment avec l'incidence des rayons, les espaces lumineux et les espaces sombres distribués presque à l'inverse. L'auteur joue également de l'utilisation des teints différentes, comme le gris sur le corps et les visages des filles, ce qui est normalement un choix non conforme à la tradition. [5]

1.2 Les motifs typiques des expressionnistes

Les techniques chromatiques et stylistiques d'effets violents et tourmentés, mais surtout leurs motifs angoissants les plus utilisés permettent de traduire dans l'art la représentation de la violence provenant de guerres, la violence de l'homme et ses vices. Les techniques choisies par les expressionnistes témoignent de l'incorporation d'engagement politique et social dans le domaine artistique. Les motifs représentés sont de préférence exagérés, l'atmosphère pathétique affiche les sentiments exacerbés.

Ce chapitre propose un répertoire des motifs typiques adoptés par les artistes expressionnistes, avec un accent sur l'individualité de l'homme dans sa psychologie et sa corporéité, ainsi que sur l'ambivalence de tous les phénomènes du monde aux temps de mutation historique de tournant des siècles.

1.2.1 L'expérience de guerre

Avec le déclenchement de la guerre en 1914, il y a eu des tentatives des artistes expressionnistes à lutter contre la société bourgeoise, son matérialisme et ses restrictions culturelles. Les vécus terrifiants des batailles ont ébranlé leur optimisme, et plusieurs d'entre eux ont fini avec des problèmes psychiques, manifestés dans leur vision sombre et cauchemardesque. La charnière des siècles ont apporté un contraste énorme entre la « belle époque » tout d'un coup interrompue par le choc du nouveau carnage.

Les motifs des œuvres guerrières sont traditionnellement énormément pathétiques et angoissants. En comparaison avec les œuvres du classicisme ou de la Renaissance, les tableaux expressionnistes mettent en avant les souffrances et la terreur incompréhensible de la mort bien davantage que la victoire et les faits héroïques. L'expressivité intensive de ces tableaux reflète la vision pessimiste des gens désemparés, hantés par la menace de la guerre et de la fin du monde.

Sur le plan thématique, les artistes privilégient les illustrations de la souffrance qui accompagne les guerres, les maladies et les sentiments apocalyptiques. Les tableaux montrent des corps déformés et mutilés et des cris désespérés. Par ailleurs plusieurs œuvres visualisent la chute morale de la société l'après-guerre à travers les portraits stylisés de concubines ou de buveurs.

1.2.2 L'art urbain

Avec les peintures de Český Krumlov par Egon Schiele, nous avons déjà insinué que l'expressionnisme est à l'unisson considéré comme un courant inséparable du milieu urbain, nonobstant son mépris envers la bourgeoisie matérialiste, concentrée dans les villes et métropoles. C'est dans le rythme de la ville et son agitation ininterrompue que les artistes trouvent leur inspiration. Avec Vienne, une ville crépusculaire, nous pouvons renvoyer à nombreuses œuvres consacrées aux études des cafés, théâtres, bars ou bordels, avec la visualisation incessante de la solitude, de l'isolement et du déclin moral de la civilisation. Très souvent ces scènes reproduisent le supplice des soldats aux champs de bataille de la Première Guerre mondiale et les effets et conséquences sur la psyché collective, individuelle ou l'économie de ce fléau. Les toiles rendent le rassasiement de l'agitation de la ville en mouvement perpétuel, qui les fascine et repousse à la même fois.

Pareillement aux futuristes, les artistes d'expressionnisme admirent les technologies nouvelles et le progrès des sciences, même s'ils en perçoivent les contrecoups, déjà vécus pendant la guerre. La technologie nouvelle conduit tout à la fois à une sorte d'esclavage moderne, devenue un instrument de pouvoir et destruction. Comme les villes s'automatisent, les gens font pareil. Avec la théorie de la relativité einsteinienne, les connaissances et notre compréhension deviennent relative. L'industrialisation et l'urbanisation sont mis en opposition avec la nature pure déjà chez les impressionnistes et les états naturels de l'homme. Si les artistes expressionnistes choisissent de dépeindre la nature, l'image de la nature est remplacée par l'image de la relation

entre l'homme et la nature qu'il voit. La nature a offert aux auteurs aussi une sorte d'évasion pour les individus habitant les villes surpeuplées et chaotiques. Dans la peinture des paysages, les couleurs vives et les angles aigus s'écartent au profit des teintes plus naturelles et floues.

1.2.3 L'érotisme provocateur

À part les tableaux pleins de motifs choquants des guerres, les expressionnistes ont été aussi mondialement connus et souvent rejetés à cause de leur intérêt pour la sexualité et l'érotisme. Le sexe, l'instinct le plus basique, était la quintessence de la production expressionniste. La nudité peut être considérée comme l'un des leitmotivs de ce courant avec qui les artistes ont lutté contre la censure et les limites morales de la société.

En comparaison avec les autres styles de la peinture des siècles précédents, les portraits des nus renoncent à l'esthétisation et à la perfection du beau, mais se penchent plus souvent sur la réalité et la cruauté de la reproduction. Il s'agit d'une sorte de recherche du corps humain dans toutes ses imperfections et surtout dans son émotivité. C'est pourquoi les poses sont dans la majorité de cas créées ad hoc, spontanément, pour que le tableau ou le croquis puisse capter le reflet le plus fidèle à la réalité. Pour cela, les artistes ont prou dessiné leurs amants dans les poses tordues, ou même affectées, sans prêter trop attention à la composition de la toile selon les règles classiques de la peinture occidentale.¹⁹ Un exemple typique concernant la corporéité et la disharmonie esthétique des nues est la toile d'Egon Schiele intitulée « *La nue accroupie* » qui dépeint émette les sensations physiques, y compris la douleur de la fille posant. [6]

Concurremment avec cette arithmétique conceptuelle advient le grand motif de la décadence qui a des tendances antibourgeoises. La décadence morale de la société peut aussi être trouvée en connexion avec la fusion des motifs sexuels et ceux de la violence. Les nus déclinent érotisme et laideur, en proposant de la sexualité accentuée et une absence de l'idéalisation, ce qui a aussi été mal accepté par le public habitué à chercher le perfectionnisme et l'harmonie.²⁰

Les grandes œuvres de Klimt, Kokoschka ou Schiele montrent la figure humaine, de préférence féminine, dans sa nudité et ainsi sa vérité et authenticité, même s'il s'agit des jeunes filles, à

¹⁹ Le canon classique de l'art ordonne aux artistes de respecter les règles données, concernant la position (dont le plus connu reste la règle de nombre d'or), la forme ou l'harmonie des couleurs, pour parvenir à un tableau parfaitement équilibré.

²⁰ (Dempseyová)

tel point que Egon Schiele a été emprisonné pour immoralité et érotisme scandaleux.²¹ Il est important de dire que face aux œuvres expressionnistes le spectateur prend le rôle d'un interprète-psychanalyste qui cherche les nuances et contours de l'âme de l'auteur, ensevelis au-dessous de son dessin, pareillement aux nuances et contours du corps voilés par son vêtement. Par le biais de la nudité visuelle et métaphorique l'expressionnisme propose une expérience métaphysique, il dévoile l'essentiel au lieu de transfigurer la réalité visible. La nudité du corps exposé associe la fragilité. Elle accorde aussi l'impossibilité de feindre, de porter un masque ou un ornement qui est capable d'embellir. Un autre enjeu présente le manque des symboles culturels ou sociales – l'homme nu perde son statut social ou professionnel, il est réduit à son animalité, car c'est le corps déshabillé qui est tributaire des lois biologiques. La nudité est donc l'instrument de la mimesis fidèle, même si elle est exagérée in extremis.

1.2.4 Les influences freudiennes

Renonçant à la beauté extérieure, les artistes confèrent une grande importance à la psychologie d'un individu, notamment selon les théories de Sigmund Freud, dont nous avons déjà parlé. Ils étudient le conscient et l'inconscient, ils s'intéressent aux recoins dissimulés de l'homme. Le thème des trois composants de la conscience de l'homme (l'ego, le super ego et le id) est souvent employé, avant tout dans les autoportraits de Egon Schiele. Les autoportraits expressionnistes forment un autre composant du portfolio des artistes focalisés sur l'expression de soi.

Quand on parle d'autoportrait, on se rappelle inévitablement aux œuvres de deux grands peintres - Vincent van Gogh et Egon Schiele. Contrairement à Van Gogh et ses portraits relativement modérés (suivant toujours les exigences du post-impressionnisme), ceux d'Egon Schiele sont une vraie étude de la psychologie de l'homme, une étude de la correspondance plus ou moins directe entre l'âme de l'homme et son expression faciale extérieure.²² La manie de Schiele réside dans son obsession des miroirs et de l'eau qui reflète la double qualité de l'homme et son âme. Le motif de la crise d'identité peut être retenu de ses doubles autoportraits [7] [8] qui font suite à la tradition romantique des « Doppelgänger », et qui étudient la relation entre l'homme et l'autrui, la relation entre le « moi » comme un sujet et un objet.²³ Le concept

²¹ Plusieurs de ses dessins ont même été abimés pendant les procès à cause de leur sexualité ouverte.

²² (Srp)

²³ (Felton)

littéraire de la dualité s'éteint vers le roman *Le Double* de Fiodor Dostoïevski, un des précurseurs et la source d'inspiration des artistes expressionnistes, mais il est aussi présent dans les livres de Sartre ou Camus.²⁴

1.2.5 Le cri émotionnel

Retenons qu'avec l'expressionnisme, il s'agit en premier lieu du changement de l'impression en expression, autrement dit des sentiments dans leur intériorité vers les phénomènes extérieurs. C'est avec l'expressionnisme que l'esthétique de la beauté classique disparaît lentement au profit des émotions sombres et violentes. Même le nom du courant vient de son expressivité – l'origine étymologique vient du verbe « exprimer », ou bien du nom « expressio ». ²⁵ Ceci explique pourquoi de nombreux portraits qui communiquent l'expérience émotionnelle, mettent l'accent sur l'expression, dans les grimaces presque caricaturales. Les émotions sont traduites dans les gestes dynamiques et dans la mimique excessive. Le geste le plus frappant est le cri.

Le cri introduit un leitmotiv omniprésent, un motif qui renvoie aux tendances pessimistes et funestes depuis l'art grec. Il extériorise le malheur du personnage et en sa catharsis apporte un soulagement partiel. En même temps il assume une tendance transgressive de l'art en ce qu'il rompt avec la beauté et la tranquillité. Il fait voir les visages contractés et contorsionnés. Faisant une opposition claire au chuchotement intime et confidentiel, le cri dérange le spectateur par son agressivité flagrante. Suite à l'analyse de plusieurs œuvres expressionnistes canoniques, nous pouvons affirmer que le motif du cri forme une sorte d'axe thématique du courant.

Le cri de désespoir en tant que langage universel symbolise un appel, une pulsion, qui accompagne l'homme depuis sa naissance vers sa fin. Nous pouvons situer ses débuts dans le groupe du Laocoon, continuer avec les allégories baroques de Velázquez ou Goya, ou l'art moderne et postmoderne y compris la performance *AAA-AAA* (1978) de Marina Abramovic, *The Voice For*

²⁴ C'est avec Dostoïevski et sa psychologie qui explore les profondeurs de la psyché humaine que les écrivains modernes en tant que Gide mais aussi les existentialistes se sont inspirés. Dans la *Grande Revue*, Gide a défendu Dostoïevski et la complexité psychologique de ses personnages : « Il dit que les écrivains français ont tendu à fausser la psychologie ; puisque la poésie classique leur a inculqué un grand besoin d'unité et de logique, ils simplifient la vie intérieure de leurs personnages. Dostoïevski, par contre, ne recule pas devant l'inconséquence ; il privilégie les personnages complexes et instables. » (Koffeman) p. 190 Nous pouvons aussi dégager les références sur l'œuvre de Dostoïevski dans l'art expressionniste, notamment dans la toile intitulée *Čtenář Dostojevského* (*Le lecteur de Dostoïevski*) d'Emil Filla.

²⁵ (Mičko)

Soprano (1961) de Yoko Ono jusqu'au le cri cinématographique dans la *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock. Pour notre travail accentuons « *Le Cri* » [9] du peintre norvégien Edvard Munch, un tableau de 1893 qui est généralement tenu pour un symbole prémonitoire de l'angoisse de l'homme moderne face à une catastrophe atroce qui est à venir. Il est aussi signalé à titre de prédécesseur de l'art expressionniste. Son cri, sortant d'une tête réduite à un schéma morphologique, déforme les alentours de la même manière qu'une pierre trouble l'ondulation de la surface de l'eau quand elle est jetée dedans. Ainsi se forment les contours sinueux du monde autour du personnage criant. La souffrance du cri se montre également sur la coloration brutale du ciel brulant.

La douleur qui fait pousser le cri est aussi présente dans le tableau nommé « *Head VI* » (La tête VI) [10] de 1949 par Francis Bacon, peinture tardive de ce courant, et rangée elle aussi parmi les œuvres existentielles. Le thème du cri est éminemment intensifié à tel point que la peinture cherche à agresser son observateur, à le torturer de manière similaire à ses personnages.

Ce symbole comme un outil du dévoilement du corps interne, figure autant dans la sculpture, la littérature ou la musique. Sa présence dans la littérature existentielle sera plus étudiée dans les chapitres suivants.

1.3 Les artistes expressionnistes

L'art expressionniste n'a jamais tellement revêtu en France que dans certains autres pays européens, il y a quand même, un nombre non négligeable d'artistes post-impressionnistes, dont Vincent van Gogh, Paul Cézanne et autres qui sont cependant à juste titre rangés parmi ses prédécesseurs.

Vincent van Gogh est en règle générale considéré comme un précurseur de l'expressionnisme, même s'il est mort avant la période officiellement désignée comme le début de l'art expressionniste. Ses motifs et techniques évoquent néanmoins l'esthétique expressionniste. Parmi les autres auteurs qui sont aussi rangés parmi les expressionnistes français comptent Maurice Rocher ou Marc Chagall. En France, l'art expressionniste était quand même a priori déguisé en fauvisme avec les artistes tels que Henri Matisse et André Derain ou le mouvement Nabi regroupé autour de Paul Sérusier.

Les expressionnistes français cités à ce jour sont Georges Rouault, qui a contribué au Salon d'automne de 1905 à côté des fauvistes, ou Marcel Gromaire. L'œuvre de Georges Rouault est pleine du pathos dramatique²⁶ et les représentations de la morale de la société contemporaine. Son motif le plus frappant est la représentation des prostituées, des juges incorrects et autres parias de la société – avec ce choix des motifs, il peut former un parallèle avec *La Chute* de Camus.²⁷ Plus tard dans sa carrière, Georges Rouault s'est orienté vers les motifs religieux et ses peintures renvoyaient à la doctrine symboliste selon le modèle de son mentor Gustave Moreau. Son œuvre la plus posée, *La Misère* est un cycle graphique sur lequel il a travaillé pendant des années.

En dehors de l'ouvrage de George Rouault, un autre peintre expressionniste français s'impose : Marcel Gromaire. Celui-ci a mélangé les tendances réalistes avec les inspirations primitives et gothiques, ce qui a été perceptible sur son œuvre *La Guerre* [11] exposée au Salon des Indépendants en 1925. C'est une critique de son expérience de la guerre pendant laquelle il a été blessé. Avec ses couleurs extraordinaires et lignes épaisses, son œuvre est à mi-chemin entre l'expressionnisme et le fauvisme, mais il trahit aussi une influence indéniable de Paul Cézanne et Fernand Léger.²⁸

On peut ensuite mentionner Maurice Rocher comme un des artistes français affiliés à l'expressionnisme dans sa deuxième vague remontant aux années 1960. Ses thématiques cycliques composées de peintures religieuses et érotiques, dont le contraste de ces deux thématiques s'accorde avec l'expressivité voyante du courant.

Les artistes expressionnistes avaient plus de retentissements en Allemagne et en Autriche, où ce style est né et où il était significativement plus ancré qu'en France. La partie suivante aborde cette présence dans l'Europe centrale et l'Europe du Nord.

1.3.1 L'art expressionniste hors de France – l'expressionnisme d'Egon Schiele

L'esthétique du cri évoque tout d'abord la toile éponyme d'Edvard Munch. L'homme déprimé de Munch, abandonné, torturé par ses propres émotions et terreurs infernaux, formule la thématique la plus présente dans ses tableaux et graphiques. Munch y esquisse la prémisse du

²⁶ Lui-même est né dans une cave pendant que sa maison a été bombardée.

²⁷ (Mičko)

²⁸ (Mičko)

courant expressionniste. Ses personnages souffrent des drames psychologiques tels que le cri est silencieux. C'est exactement ce cri qui est devenu emblématique de ces tableaux et plus tard de l'art expressionniste en générale.

L'art expressionniste dans sa forme modifié vers l'abstraction a aussi apparu en République tchèque chez František Kupka, Emil Filla où d'Otto Gutfreund dont la sculpture *Úzkost (l'Anxiété)* [12] a servi d'œuvre emblématique de la sculpture expressionniste, influencée par les tendances cubistes de l'époque.

Mais c'était premièrement en Allemagne et en Autriche que les artistes expressionnistes les plus influents ont émergé. En Allemagne, Emil Nolde et Ludwig Kirschner étaient bien connus dès les débuts du courant car ils ont formé le group Die Brücke et ainsi répandu l'art expressionniste. Leurs tableaux sont connus pour la coloration intensive et les lignes voyantes et anguleuses selon la technique xylographique. Avec leurs gravures en bois ressemblant de façon voyante à l'art primitive négroïde, ils ont formé l'ossature de l'art nouveau, principalement du côté stylistique – des surface géométriques avec des lignes grasses, et une sorte de stylisation de la profondeur.

Les artistes du deuxième groupe, Der Blaue Reiter, ont pris leur nom d'une peinture éponyme de Wassily Kandinsky qui a collaboré étroitement avec Franz Marc. En dehors des peintres, Der Blaue Reiter regroupait aussi des écrivains, poètes et compositeurs. Tous étaient unis pour qu'ils puissent mettre l'art au profit de la spiritualité.²⁹

En Autriche, on parle d'abord de l'œuvre expressionniste d'Egon Schiele. À côté de ses figures souffrantes, une toute nouvelle importance devrait être attribuée à ses autoportraits. L'un des points essentiels de l'expressionnisme repose dans les autoportraits d'Egon Schiele – l'importance de soi, de la psyché, de la conscience, en d'autres mots la préoccupation de l'ego. Il est bien évident que cet intérêt à des racines dans les notions freudiennes et de sa séparation de l'âme et de la conscience humaine en trois parties individuelles. Ce moyen d'expression permet à l'auteur de montrer son humeur, son attitude du moment, mais aussi sa caractéristique psychologique plus durable.

²⁹ Nous pouvons distinguer des motifs différents par rapport à ces deux groups. Tandis que Die Brücke témoignait a priori dans les images de la souffrance, l'inquiétude et la révolte, le groupe Der Blaue Reiter s'est attaché à l'abstraction et la spiritualisation de l'art.

Dans les peintures d'Egon Schiele, l'angoisse et la peur sont liées et traduites artistiquement de manière insolite. Egon Schiele et ses figures distordues, ses autoportraits d'un homme souffrant, deviennent le symbole de l'art expressionniste, et ce grâce à sa capacité de pénétrer à l'intérieur de ses modèles, de révéler leurs craintes secrètes. Ses autoportraits reflètent le monde intérieur de l'artiste et deviennent le motif prévalent. Ainsi ils arrêtent d'être une technique artistique et ils constituent une plateforme pour une autoréflexion et pour une réflexion sur le monde en général. Pendant sa vie qui n'a duré que 28 ans, Egon Schiele a créé plus qu'une centaine d'autoportraits.³⁰

Selon Nietzsche, la seule partie vraie d'un homme, c'est son ego – le super ego est trop limité, tandis que l'id doit être surpassé. C'est-à-dire l'existence précède l'essence et puisque l'existence d'un homme est toujours unique, les autoportraits doivent refléter cette originalité. Les autoportraits d'Egon Schiele en tant que représentant du style expressionniste, lient les exigences expressionnistes et existentielles par excellence.

1.4 La littérature expressionniste

Il existe aussi la littérature expressionniste, cependant elle est très mal représentée en France, comme c'est aussi le cas de l'art expressionniste. La littérature expressionniste est un courant avant-gardiste des années 1910 et 1920, considérablement plus présent dans les pays de l'Europe centrale, notamment l'Allemagne dont les artistes les plus connus étaient les poètes Georg Heym, Alfred Döblin, Gottfried Benn et partiellement le romancier Franz Kafka.

Le terme « littérature expressionniste » a été employé pour la première fois par Kurt Hiller pendant une exposition d'Art nouveau en 1911, à propos de la sécession littéraire qui voulait rompre de la tradition des courants précédents et parallèles nommément le symbolisme, le naturalisme et le néoclassicisme. Elle aspirait à souligner ses propres attitudes et l'interprétation avant-gardiste des hommes de lettres qui se détachaient des cercles littéraires bourgeoises.³¹

Également en réaction à la crise socio-culturelle de la Grande guerre et à la crise qui est venue après la guerre, le nouveau courant littéraire apporte des changements sur le plan formel autant que sur le plan thématique. L'expressionnisme est une illustration de la désillusion qui a éclaté

³⁰ (Dagen)

³¹ (Bahr)

après la guerre. Identiquement aux peintres expressionnistes, les écrivains ont réagi au matérialisme et à la mécanisation du monde nouveau, aussi qu'au vide spirituel et psychologique qui s'est produit. C'est pourquoi les motifs prépondérants sont le chaos, l'incompréhension, mais également la peur et la terreur existentielle.

En ce qui concerne l'esthétique littéraire de ce courant, la plus grande opposition au niveau stylistique est contre le naturalisme du siècle précédent. Il y a des ressemblances au niveau thématique. Les deux courants proposent des images affreuses des corps en état de décomposition, comme une allégorie de la société se décomposant. Néanmoins les idées particulièrement théoriques et scientifiques du naturalisme, dans lequel l'auteur aspire au détachement absolu en face des personnages et de leurs histoires sont ici remplacées par l'efforts de saisir et d'enregistrer les émotions et les nuances secrètes de l'âme de l'homme unique.

Les moyens de cela restent en même temps exclusifs à l'auteur, ce qui signifie que c'est lui qui choisit ce qui est important ou pas, à tel point que la neutralité et le désintéressement typique pour la littérature précédente lui échappent. L'objectivité absolue des naturalistes a été remplacée par la subjectivité individuelle dans une telle mesure que l'auteur dépasse les limites entre la psyché sensible et la raison neutre, et donc les limites entre le possible et le réel. En poussant les limites de la fiction, le roman expressionniste ainsi diminue la vraisemblance et la remanie à l'infime. En effet, l'invraisemblance a finalement son droit à l'existence, le principe de la mimésis aristotélicienne est détruite.³²

D'un autre côté, à cause du dégoût de la société bourgeoise contemporaine et du rejet de la modernité qui s'imposent, les auteurs revendiquent le retour vers le symbolisme qui apporte l'héritage de la mythologie grecque et romaine. Lorsque l'expressionnisme insiste sur la différenciation entre l'espace intérieur et extérieur, il provoque la même altération dans la séparation entre la forme et le contenu. La forme d'œuvre reste secondaire, les motifs et l'exploration des émotions d'un individu et leur transmission inconditionnée sont traités comme les intérêts primaires de l'œuvre. C'est aussi la raison pour laquelle ce courant touche plus les formes lyriques.

³² La notion de la mimésis (« imitation » en grec), comme une reproduction de la réalité externe, a développé dans l'art gréco-romain. Le terme a significativement évolué au cours de siècles – conçu par Platon et plus développé par Aristote qui lui donne un sens littéraire en deux formes (l'imitation simple ou stylisée). Dans la sphère artistique, on comprend maintenant la mimésis comme une représentation idéalisée du monde. Marcel Duchamp présente un exemple parfait de la crise de mimésis et la promotion d'un art anti-mimétique en utilisant un objet réel dans un espace artistique et ainsi libérant l'art de la nécessité de produire un objet artistique dans le cadre des critères de l'art traditionnels. (Nadon)

La poésie est souvent pleine d'images inquiétantes et incompréhensibles, de visions oniriques et fantastiques. À l'instar d'une partie de la littérature nihiliste, l'ambition des auteurs expressionnistes réside dans la déstructuration et la destruction de la réalité. Les scènes sont analogiquement basées sur des actes sombres et étranges, qui rappellent les expériences proches de l'extase. Ainsi l'artiste pousse la force de la subjectivité à l'extrême, on parle de « dissociation du moi » et de la perte de l'identité dans la réalité des métropoles comme Berlin ³³ ou Paris.³⁴ Cet enjeu présente un leitmotiv de l'existentialisme, ce que nous allons expliquer dans les chapitres suivants. Contrairement au romantisme ou au décadentisme, l'auteur expressionniste a cependant l'objectif de signaler les problèmes de cette subjectivité extrême.

Les personnages sont en conséquence très bizarres, même grotesques. Il est aussi typique d'employer l'ironie et l'humour noir, comme c'est le cas dans le roman *Die Andere Seite (L'autre côté)* du 1908 d'Alfred Kubín, qui est qualifié de roman fantastique. Pour se détacher des auteurs classiques, les expressionnistes ont utilisé des techniques provocatrices, même choquantes, ce qui a éveillé l'attention mais aussi le mépris du public.

Dans le choix de thèmes, la littérature expressionniste s'accorde avec les conceptions existentielles, ce que nous allons maintenant étudier.

³³ Berlin a eu 2 millions d'habitants en 1910 et 4 millions en 1920, ce qui a provoqué une massive désorientation, typique de histoires dans les structures des labyrinthes chez Franz Kafka.

³⁴ (Bahr)

2. Les filiations de l'existentialisme

Le chapitre précédent a décrit les bases et principes expressionnistes qui sont essentiels pour cette recherche. C'est dans ce chapitre, que nous allons procéder vers une étude de l'existentialisme littéraire, dont nous allons dégager plus précisément les appuis et les motifs dans lesquels nous voyons les parallèles correspondantes aux enjeux de l'art expressionniste.

La prémisse de l'existentialisme, un courant philosophique et littéraire des années 1940 et 1950³⁵, est la réflexion sur l'existence individuelle et la liberté du choix personnel. Son hypothèse fondamentale repose sur l'idée que l'homme peut gérer l'essence de sa vie par ses propres actes. La vie d'un individu n'est pas déterminée d'avance par les doctrines ou dogmes stigmatisés. L'homme possède la liberté du choix. Bien que Sartre admette les limites sociales, historiques, économiques et autres, il affirme que l'homme est le maître unique de ses actes et de son destin, et ses propres décisions forment son chemin.

En englobant l'orientation phénoménologique, l'existentialisme s'éloigne des notions et des grandes préoccupations de philosophies classiques. Ainsi embrasse-t-il la subjectivité et la liberté qui forment le choix d'un individu. Le courant officiel remonte au début du XX^e siècle, cependant les signes avant-coureurs peuvent être dépistés chez les penseurs de la première modernité. En France, Blaise Pascal a rejeté le rationalisme cartésien dans ses *Pensées* déjà en 1670. Formellement on considère Friedrich Nietzsche et Søren Kierkegaard comme les pères idéologiques.

La poétique dit « existentialiste » puise dans les concepts des sciences humaines modernes. En premier lieu, c'est la psychanalyse freudienne, la phénoménologie de Heidegger, Husserl et Nietzsche, et les idéologies marxistes. Dans le chapitre suivant on va proposer un approfondissement des étymologies théoriques de ce courant.

³⁵ Dans le contexte continental le courant cristallise sur les bases de la philosophie allemande, et répand considérablement en France avec les deux pères fondateurs Jean-Paul Sartre et Albert Camus.

2.1 Les origines et les prémisses de l'existentialisme

« Le monde n'est plus à hauteur d'homme, il s'automatise, s'emporte dans un rythme toujours accéléré : Aussi bien, bousculant sans cesse nos normes d'intelligibilité, le monde nous apparaît-il provisoirement comme une histoire de fou. C'est pourquoi vos enfants sont existentialistes » résume Jean-François Louette, « et Sartre est leur père, depuis *Nausée*, qui, au terme d'une satirique et douloureuse découverte de la contingence universelle, identifiait l'absurde et l'absolu, saisi dans l'angoisse d'une liberté qui récuse tous les faux-semblants sociaux ». ³⁶

L'existentialisme lui-même reconnaît les concepts de l'art expressionniste dans beaucoup d'aspects. C'est d'abord dans la réponse donnée au monde extérieur où il faut repérer les structures correspondantes entre les deux courants. Encore que l'existentialisme soit forgé bien des années après l'expressionnisme, son idéologie centrale s'est formée en réponse aux événements qui ont dominé la première moitié du XX^e siècle. Une philosophie existentielle née tout d'abord en Allemagne après la Première Guerre mondiale, a été importée en France par Jean-Paul Sartre, qui a retravaillé ses concepts de base et l'a popularisée pendant les années 1940.

Comme nous avons expliqué quelques chapitres auparavant, la guerre, l'industrialisation et la crise économique ont changé les relations interhumaines ainsi que la position de l'homme dans la société. Karl Marx a enrichi l'existentialisme avec son idéologie qui vise les faits vécus concrets, et avec sa croyance en dynamique sociale. Le monde capitaliste anglo-saxon est devenu un objet des critiques dans les années 1930, basées sur les fonds socialistes après la guerre mondiale.³⁷ Les intellectuels français ont manifesté leur mépris face au mercantilisme et à la société bourgeoise, dominée par l'argent, où un homme exploite l'autre.

La guerre a amené des répercussions sur la vie des gens « ordinaires ». Pour certains, elle a été génératrice de transformation, qui a en conséquence catéchisé plusieurs domaines artistiques et a métaphorisé l'abattement de l'homme. Avec son agonie et l'angoisse, il est devenu de plus en plus petit à tel point que son caractère propre s'est égarée. Il a perdu ses certitudes. La disparition de la transcendance a provoqué un monde avec les valeurs relatives. Les existentialistes examinent cette relativité morale et religieuse, l'absurdité de l'automatisation dans la vie

³⁶ (Louette) p. 654

³⁷ L'école de Francfort a confronté la philosophie positiviste et le dogmatisme marxiste, aussi que la psychanalyse. C'était Marcuse qui a critiqué plus spécifiquement le concept de la liberté sartrienne en connexion avec le déterminisme social, l'homme déterminé par les facteurs historiques, sociales and matériels. (Spurk)

matérielle et dans le domaine personnel. L'urbanisation a arraché les hommes à leurs communautés et les a déplacés dans les villes de plus en plus grandes, où ils se trouvent perdus, déracinés. La modernité a détruit les liens communautaires reposant sur relations directes qui se sont déstabilisés. Les hommes déménagent, ils changent leur profession, ils divorcent. L'anonymat de l'époque vécue dans des grandes agglomérations entraîne la déshumanisation et la perte des idéaux.

Dans son néant, l'homme a essayé de surmonter son désespoir et sa solitude, il a cherché lui-même et il a opté pour ses propres actes qui ont construit son chemin dans la vie. L'homme doit faire face à la nécessité d'assumer sa part de responsabilité dans sa vie sur le niveau individuel, mais également le niveau collectif dans l'histoire. Avec la question ontologique de la morale dogmatique, Nietzsche a annoncé la mort de Dieu et ainsi a-t-il abandonné la moralité classique continentale qui a toujours puisé dans les fondements judéo-chrétiens. Sur un point de vue religieux, on sépare l'existentialisme théiste (en Allemagne et Italie) et athée (France) ; ou selon la classification de Sartre l'existentialisme athée (Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger) et chrétien (Gabriel Marcel, Karl Jaspers). Nous pouvons aussi évoquer l'existentialisme nihiliste, qui a déclaré l'homme insignifiant et nie également le sens de la vie. C'est le sujet de *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre ou *Le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus.

2.1.1 Le rayonnement de la philosophie

L'existentialisme en tant qu'école philosophique continentale est né avec l'opus du penseur danois du XIX^e siècle, Søren Kierkegaard, qui a réagi à la systématisation et le caractère rationnel de l'idéalisme hégélien, que nous avons déjà évoqué sur les pages précédentes. Il l'a remplacé par l'importance de l'expérience individuelle, et par la liberté du choix. Les fondements de l'existentialisme refusent l'impersonnalité des écoles épistémologiques précédentes. C'est pourquoi Kierkegaard a souligné la présence de l'absurdité et de l'ambiguïté dans la vie.

Comme lui, un théoricien allemand, Friedrich Nietzsche, a renouvelé la critique de la morale traditionnelle et avec l'engagement dans la volonté individuelle, en opposition avec le conformisme moral des dogmatismes traditionnels. Ainsi a-t-il forgé la devise précurseur de l'existentialisme quelques années avant sa formation officielle. L'héritage de Nietzsche réside dans sa préoccupation par la mort, la peur et l'échec comme des thématiques innovatrices. Il médite

sur le masque social des hommes comme porteur de l'immoralité et l'hypocrisie.³⁸ Pour cette raison, il a aussi répudié le christianisme et l'a confronté à la théorie d'évolution darwinienne. Il a cru que la morale judéo-chrétienne était en contradiction avec la nature humaine. Nietzsche a développé sa philosophie qui repart des instincts humains, dont le plus élémentaire était « la volonté de puissance », et il a décrit l'abandon de la compassion mutuelle en célébrant l'égoïsme et l'individualisme. Avec cela Nietzsche a proclamé la mort de Dieu. Et par conséquent, en rejetant sa supériorité jusqu'à l'existence de Dieu, Nietzsche a érigé la responsabilité individuelle en système moral commun.

La philosophie d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger fournit d'autres origines gnosiques. Dans sa phénoménologie, Edmund Husserl a dépeint le monde comme l'ensemble des descriptions des choses extérieures, ce qu'il a surnommé « l'intentionnalité ». Autrement dit, l'homme perçoit les choses selon sa conscience qui les rend invariables. Mais en même temps il prend conscience de cet acte. Jean-Paul Sartre a averti de ne pas croire naïvement à ce que le monde nous offre, car il dépasse cette conscience élémentaire. Ce que l'on observe n'est qu'une description imparfaite, le phénomène de la chose. La vraie chose reste invisible, elle forme le principe d'un arrière-monde qui demeure caché.

Un autre phénoménologue, Martin Heidegger, emploie l'expression « Dasein » (« l'existence » ou plus concrètement « être là ») qui devient le terme clé et la source étymologique du courant. Ses pensées les plus proéminentes sont issues de l'œuvre *Sein und Zeit* du 1927, dans laquelle il exprime ses doutes par rapport à la société et ses sentiments de sa finitude humaine. C'est une œuvre essentielle pour l'existentialisme dès lors qu'elle offre les concepts basiques aux romans de Sartre tels que *La Nausée*, ou *L'Étranger*, et *La Chute* de Camus. Selon Heidegger, « chaque homme contient un pas-encore faisant partie de lui-même, sans lequel il n'est jamais achevé, mais dont l'avènement le priverait de sa présence au monde. Suite à quoi nul homme ne peut jamais vivre sa totalité. »³⁹ Le thème de l'inachèvement reflète l'incomplétude des formes expressionnistes. L'homme sartrien n'est jamais entièrement identique avec lui-même, son identité est problématique. Ce tourment sans caution transcendante peut être perçu dans les portraits dynamiques de Schiele qu'on a déjà décrits comme inachevés, voire seulement esquissés.

³⁸ Ce qui est déjà une polémique qui remonte au romantisme européen, l'une des sources de la modernité.

³⁹ (Marie-Claire Bancquart)

Jean-Paul Sartre, fondamentalement moraliste dans tous les secteurs de ses activités, a créé de son œuvre littéraire un manifeste d'axiomes, dédié à la liberté humaine et la liberté de la conscience. L'un de ses écrits les plus illustres, *La Nausée*, reprend les sentiments heideggériens de l'angoisse éveillée par l'engluement dans la vie quotidienne et la soumission aux contraintes du monde absurde. Ces troubles sont ici dépeints comme une maladie qui dévore toute l'humanité de l'individu.⁴⁰

Cette attitude est exprimée dans la phrase célèbre sartrienne postulant que « l'existence précède l'essence », chaque homme étant né initialement sans but prédéfini. C'est pendant son existence qu'il le définit par ses actes propres. Ainsi l'homme devient-il entièrement responsable de ses actions. En opposition aux objets manufacturés avec une essence prédestinée, l'homme est capable de formater son existence tout au long de sa vie – une supposition proposée dans la métaphore proverbiale du garçon de café dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1946).

La dialectique sartrienne était d'abord fondée sur la thèse de l'intentionnalité de la conscience et de son orientation spontanée. La prise de conscience se réfléchit dans la dépendance entre l'homme et autrui. La tâche de chacun réside dans la description des essences de l'homme en employant la réduction eidétique, remplacée par la présence existentielle. Quand Roquentin prend conscience de son existence dans *La Nausée*, il dénonce « Tout d'un coup c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée... c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence ... C'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire : la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister ». ⁴¹ Le thème de la conscience a également son origine dans la psychanalyse, dimension abordée dans la partie suivante.

2.1.2 La polémique avec Sigmund Freud

En dehors des grandes philosophies du siècle, l'existentialisme s'est formé en plus sur les bases psychologiques. Similairement à l'expressionnisme, nous pouvons retenir les connaissances de la psyché humaine individuelle explorée dans le cadre de la psychologie freudienne. Comme nous l'avons mentionné auparavant, avant que la théorie des rêves de Sigmund Freud n'ait été exploitée par les surréalistes, les expressionnistes et les existentialistes ont profité de celle-ci

⁴⁰ Sartre a été beaucoup critiqué pour sa perspective dite cynique et supposée conduire à la passivité. Pour cela, il a écrit une œuvre appelée *Existentialisme est un humanisme* dans laquelle il défend la philosophie existentielle.

⁴¹ (J.-P. Sartre, *La Nausée*)

aussi bien que de la reconnaissance des trois composantes de la personnalité, qui rehaussaient l'importance de la dualité de l'âme de l'homme.

La littérature a ainsi mené des expéditions dans le but de saisir le fonctionnement de la psyché humaine. Elle voulait révéler les secrets cachés dans l'inconscient, que l'homme peut « visiter » d'habitude seulement dans ses rêves, crises de folie ou des lapsi (actes manqués), mais dont l'irrationalité s'interpose dans son comportement quotidien. Face à ces bouleversements épistémologiques, la littérature ne possède pas des moyens qui seraient capable d'enregistrer les processus mentaux. Elle se trouve alors dans la nécessité de chercher de procédés et techniques nouveaux qui pourraient exprimer ce que les artistes exigent.⁴²

Jean-Paul Sartre a grandement discuté la théorie de l'inconscient qui est d'après lui une réserve de la mauvaise foi dans l'homme. À la différence de Freud qui traite l'inconscient comme une entité en soi passive qui permet de nous affranchir de la liberté personnelle ; l'inconscient pour Sartre est actif. Selon lui, il constitue un composant du moi dans l'ensemble des expériences vécues qui ainsi modèle la façon de mon être individuel. Sartre rejette la notion de la censure inconsciente décrite par Freud, tout en récusant « le postulat de l'inconscient » qui serait autonome par rapport au conscient : selon lui il en est au contraire inséparable.⁴³ Freud a dit que notre conscience fonctionne comme une censure qui distingue entre les pensées et les contenus qu'on veut retenir dans notre conscience et les autres qu'on veut évincer et oublier. Cependant Sartre a proclamé que pour cela notre conscience devrait reconnaître ce qu'on veut censurer pour discerner ce qui reste masqué et ce qui devient apparent. Pour cette raison la censure doit être plus ou moins consciente et la censure freudienne n'est que la mauvaise fois vis-à-vis de la pensée. Selon Sartre, c'est ainsi que se forme la mauvaise conscience, avec les remords suscités par une faute que l'on a commise sous l'influence de notre conscient.

Sartre a annoncé que les rapports avec les autres permettent de faire ressortir cette mauvaise foi. L'homme est un être individuel mais en même temps il est constamment en relation avec l'autrui, ce qui cause une remodelation constante dans et par son environnement social. Dans *Huis clos*, Sartre retravaille le thème du besoin des autres pour se définir soi-même en objectivant les traits d'un personnage. Ces étiquettes reçues des autres peuvent être dissimulées dans les états de névrose et d'angoisse comme dans *Huis clos*.

⁴³ (Kemp)

2.2 La littérature existentielle et ses motifs et techniques typiques

La littérature existentielle se cristallise sur les bases théoriques de l'existentialisme. Les concepts de l'interprétation sartrienne qui portent sur la liberté de choix, l'authenticité et le relativisme moral, ont été transcrits dans les œuvres littéraires. Les livres ont ensuite aidé à la diffusion parmi un public non-académique. Ce chapitre propose les sujets, motifs et les procédés littéraires typiques de la littérature de l'époque existentialiste.

En refusant les styles littéraires précédents, la littérature existentielle apporte des regards nouveaux, focalisés sur l'individualité de l'homme et sur sa liberté. Les œuvres de Franz Kafka et autres écrivains existentiels mettent au cœur de leurs romans des personnages isolés et des individus qui luttent contre le monde incompréhensible. L'absurdité du monde et de la vie est aussi un thème prévalent abordé par Albert Camus, pendant que Jean-Paul Sartre développe son idée de la nausée causée par le monde extérieur.

En ce qui concerne la narratologie, le récit à la première personne permet les confessions personnelles, et les champs lexicaux se centralisent autour des émotions. On peut construire une analogie avec le romantisme dans la pratique homodiégétique et dans la focalisation de l'œuvre sur le « moi » subjectif. Les héros souffrent de leurs malaises comme au XIX^e siècle ; pourtant ce n'est plus le « mal du siècle » romantique qui exprime l'ennui essentiel typique de René de Chateaubriand ou Alfred Musset, mais la « nausée » sartrienne, la prise de conscience du dégoût du monde corrompu. La subjectivité renouvelée apporte un concept de l'homme en tant que dialogue perpétuel : la focalisation sur le héros intradiégétique capte son émotivité, sa recherche introspective. Le narrateur homodiégétique, comme c'est le cas de la plupart des narrateurs de Camus, n'entre pas seulement le récit, il en est l'agent. C'est à cette manière que les récits existentiels font rappeler aux autoportraits expressionnistes et le concept des doubles.

Puisque l'existentialisme met en valeur les actions de l'individu, la poésie n'est pas une forme littéraire privilégiée. Malgré cela, il existe plusieurs poèmes écrits par Albert Camus et de nombreux passages poétiques au cœur de son œuvre romanesque et philosophique, qui fournissent des images subjectives de la condition humaine. « On ne pense que par images »⁴⁴, dit-il dans ses *Carnets*. Camus a aussi étroitement collaboré avec le poète français René Char.⁴⁵

⁴⁴ (Camus, *Carnets*) p. 800

⁴⁵ Qui a été également en relation avec les peintres et autres artistes existentiels comme Alberto Giacometti et autres.

Sartre a critiqué la poésie moderne en 1947 dans *Qu'est-ce que la littérature ?* la qualifiant d'usage aberrant du langage. Selon lui, la forme lyrique dessert la fonction communicative et représentative de la langue. La doctrine l'art-pour-l'artelle de la fin du siècle est contrée au profit de l'art engagé, qui touche plusieurs motifs philosophiques et moralistes et qui apporte des regards anticonformistes sur la condition humaine.

2.2.1 La liberté de l'homme et la nécessité de choix

La thèse fondamentale de l'existentialisme est que l'homme est naturellement libre. Il possède la liberté de choix et ainsi forme-t-il son chemin. Autrement dit, l'homme n'est pas préprogrammé quand il entre dans le monde, il détermine ses expériences par ses décisions propres. Cet aphorisme est reformulé dans la phrase notoire de Sartre « l'existence précède l'essence ».

Dans son *Existentialisme est un humanisme* Sartre explique que « L'existentialisme athée, que je représente, est plus cohérent. Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger la réalité humaine. Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. »⁴⁶

Étant donné les contraintes imposées à l'homme par le monde et par les autres, il est impossible pour lui d'atteindre la liberté absolue dans le monde matériel. La seule possibilité est de la saisir dans sa conscience. On distingue entre « être-pour soi », l'existence propre inconsciente des objets existant dans le monde qui s'oppose à « être-pour-autrui ». L'homme est capable de façonner sa vie et ainsi devient-il responsable de lui-même. L'essence n'est jamais objective et d'où pourquoi il n'existe pas de morale ou de vérité absolue. Le déterminisme fataliste est alors

⁴⁶ (J.-P. Sartre, *Existentialisme est un humanisme*)

inutile car « chaque personne est un choix absolu de soi ». ⁴⁷ L'homme est condamné à la liberté. La tension du besoin de choix incessant apporte les remords et les sentiments négatifs.

« La négativité, tapie au cœur de la conscience, en est l'être-même. Acte et non état, elle permet aux en-soi (la chose opaque à elle-même, qui est-ce qu'elle est. Le pour-soi est en revanche ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est, réalité de la conscience souffrante dans son être. Dieu est à la fois en-soi et pour-soi, opaque par essence, d'advenir à eux-mêmes. En même temps, elle a pour condition la liberté humaine qui précède l'essence de l'homme et la rend possible. L'homme n'est point d'abord pour être libre ensuite, son être est son être-libre. » ⁴⁸ La liberté et la possibilité de choix sont les thèmes de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, où il loge l'opinion que le « moi » reste en combat perpétuel avec ma conscience, avec les restrictions de la société, mais aussi avec « l'autre » qui veut réduire ma liberté. Les personnages de *Huis clos* sont torturés par les confrontations avec les autres, pourtant nonobstant l'objectivisation qu'ils supportent, ils peuvent rester libres en leurs choix et leurs actions. C'est en fait grâce aux lecteurs, que le roman surgit. En accord avec la création de « moi » à travers les autres, Sartre reconnaît la création du roman à travers la lecture par les autres, donc la relativité de l'œuvre.

Pour cela, Sartre polémique sur la liberté dans la littérature. D'après son opposant, François Mauriac, « Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. Dans les fruits de cette union, il est périlleux de prétendre délimiter ce qui appartient en propre à l'écrivain, ce qu'il y retrouve de lui-même et ce que l'extérieur lui a fourni. »⁴⁹ Sartre proteste contre Mauriac, en disant que les personnages des romans sont libres et pour qu'ils ne deviennent des simples marionnettes mues par les auteurs, il faut éliminer l'assistance du romancier.⁵⁰

Albert Camus a une approche unique de la liberté par rapport avec l'absurdité des situations uniques – la liberté de Sisyphe réside dans la création de son propre but de vie, de recadrage de sa situation et dans l'acceptation de son destin. Seulement quand il trouve l'objectif dans l'absurdité de sa vie, peut-il accepter son destin. Sa conception de la liberté obtenue à travers la révolte est également sensible dans *L'Étranger*, une histoire d'un homme qui refuse les exigences de la société.

À propos du thème de la liberté, il ne faut pas oublier la nouvelle liberté des femmes, pour laquelle a lutté Simone de Beauvoir. Son féminisme a été introduit dans le *Deuxième Sexe* en

⁴⁷ (J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*)

⁴⁸ (Mitterand)

⁴⁹ (Mauriac)

⁵⁰ (Deguy)

1949, dont l'importance universelle a été primordiale. Dans son premier tome, elle cherche à montrer que la soumission des femmes n'est qu'imposée historiquement et la répression de la liberté est artificielle. La quête de la recherche de la liberté s'est infiltrée également dans la vie quotidienne de Simone de Beauvoir et dans sa relation ouverte avec Jean-Paul Sartre et le relativisme moral lié à cela.

2.2.2 Le relativisme et la responsabilité

La théorie de la relativité s'était déjà installée chez Marcel Proust dans *A la recherche du temps perdu* ou chez Virginia Woolf dans les « moments of being » et « moments of unbeing » dans *Ms Dalloway*. Sous le poids de la théorie einsteinienne, le monde et le temps sont devenus relatifs, insaisissables par la saine raison. Les écrivains se sont intéressés aux expériences nécessairement subjectives des protagonistes et à leurs perceptions du temps uniques et personnelles.

La perspective existentielle a abordé le thème de la relativité en connexion avec la morale et la responsabilité individuelle. L'homme n'est pas seulement forcé à faire ses choix pour se définir lui-même, il doit aussi accepter sa responsabilité pour ceux-ci. Par la voie qu'il choisit, il engage aussi l'humanité au sens large. Par ses actes, il suscite des bouleversements dans les vies des autres.

Nous avons déjà parlé de Friedrich Nietzsche, selon qui l'existentialisme pointe le manque de normes après la mort de Dieu. La morale devient relative, construite par et pour les individus. L'absurdité du fait que l'homme vit dans une société réglée par les normes prétendues universelles qu'il a lui-même imposées, et la responsabilité à l'égard de cette situation, provoquent les crises d'angoisse. La réflexion sur la responsabilité et la culpabilité est sensible dans *La Peste*. Camus montre la naissance de la solidarité face à la mort et à la relativité et le particularisme dans la vie. Le récit de *La Peste* sous une forme de chronique et la forme du texte en première personne de *La Chute* et autres permet aussi une sorte de déresponsabilisation de l'auteur, ce que nous allons étudier dans la prochaine partie du mémoire.

En opposition à la conception classique de la moralité objective et universelle, les écrivains existentialistes affirment l'individualisme moral et le relativisme subjectif. La moralité individuelle requiert l'expérience et l'engagement personnel, car les questions fondamentales sur la vérité ne sont pas accessibles à travers la raison objective. Le relativisme et la culpabilité sont

aussi les motifs clés de *L'Étranger*, frappant dans le manque d'émotions et de regrets du meurtre. Meursault est insensible au fait d'avoir commis un acte arbitraire sous l'influence des sensations physiques. Il soutient ses propres perspectives nihilistes – il déclare sa maman morte sans se chagriner, il lui est proposé un mariage qu'il accepte dans l'indifférente – il ignore les normes sociales de comportement à tel point qu'il doit s'adapter bon gré mal gré pour s'assimiler, il devient apathique. Il est condamné à tolérer les revendications de la société qui lui est tellement éloignée, mais il reste incapable de s'y adapter. Camus examine le thème de la relativité morale aussi dans *La Chute* avec le juge pénitent dont la confessions des péchés provoque la mauvaise foi. L'incapacité, ou le refus de sauver une femme noyée introduit les remords, qui l'accompagnent jusqu'au' à son abri à Amsterdam.

2.2.3 L'angoisse et la mauvaise foi

L'angoisse représente une thématique vaste et une correspondance directe avec l'expressionnisme. Déjà Søren Kierkegaard a introduit l'anxiété, qu'il a expliquée comme un appel de Dieu aux hommes pour s'engager dans leur propre vie. La notion de « Angst » réapparaît chez Heidegger, selon lequel le désespoir pousse l'homme vers la confrontation avec le néant et à la découverte de l'impossibilité du sens ultime. L'angoisse forme le caractère fondamental de l'essence et de l'existence de l'homme.

« La nausée », terme sartrien, renvoie à l'état de l'individu qui vient de prendre conscience du monde, tandis que l'angoisse serait un terme qui qualifie le moment radical de la prise de conscience de la liberté de choix. Les monologues de Roquentin sont frappants dans les sentiments douloureux apportant la maladie qui dévore le personnage.⁵¹ La caractérisation sartrienne de la nausée vient des champs lexicaux décrivant sa densité organique et l'abjection : « visqueux », « affalement gélatineux », « ignoble marmelade », « posée sur le jardin, dégringolée dans les arbres, toute molle, poissant tout, tout épaisse, une confiture ». ⁵² L'état liquide de l'émotion sous-entend la submersion dans son amplitude. Les métaphores récurrentes du végétal dans *La Nausée* commentent l'état en apparence passif de l'homme. Nous pouvons voir un exemple dans « Je vais faire comme Anny (...) manger, dormir. Dormir, manger. Exister lentement, comme ces arbres. »⁵³ Pareillement, il serait apte de mentionner les allusions animales, qui font

⁵¹ (Marie-Claire Bancquart)

⁵² (J.-P. Sartre, *La Nausée*)

⁵³ Idem. p. 220

revenir la peur de la régression vers les stades antérieurs de l'évolution et l'animalité de l'homme, ce qui est un motif récurrent dans les peintures expressionnistes. Les métaphores animales contiennent également un élément caricatural dans la description des personnages, notamment Autodidacte : « sa grande mâchoire d'âne » et « un air têtue de brebis ». ⁵⁴ Avec les images du monde d'insectes, Sartre commente aussi à l'impotence de l'homme et son incapacité de la réflexion. Les insectes renvoient également au motif du dégoût. ⁵⁵ Ces créatures d'habitude rejetés, introduisent également le thème de la futilité d'existence, reliable à la critique de la bourgeoisie. À la fin, l'auteur compare l'existence à « cette larve coulante ». ⁵⁶

La mauvaise foi propose un mode d'évasion face à la liberté. Un homme est condamné à être libre ce qui est contrebalancé par sa nécessité de choix perpétuelle. Il doit sans trêve justifier sa vie, même s'il semble que sa vie est apparemment inutile. Il doit prendre conscience et se prendre pour un objet rationnel – l'intentionnalité de la mauvaise foi le force à accepter la condition proposée de son être. Le garçon de café joue son rôle du garçon de café que sa conscience lui prescrit et ainsi il essentialise son existence.

Contrairement à la peur, l'angoisse est une émotion qui reste interne – Roquentin n'a pas peur du monde, il s'inquiète dans et devant lui-même. Le vertige qu'il ressent au bord du précipice est une anxiété passive. Il a peur de sa liberté, de ce qu'il pourrait faire, de ce qu'il fallait faire, le suicide étant une des solutions possibles. L'existentialisme ainsi constitue une étude sur la culpabilité métaphysique ou ontologique – l'homme est coupable d'exister. Il en est puni bien qu'il ignore sa faute, le sentiment d'injustice incompréhensible formule son angoisse.

La mauvaise foi produisant l'angoisse pénètre les œuvres de la littérature existentielle. *La Nausée* reprend les notions de la dérégulation et du néant. *La Chute* représente l'angoisse provoquée par la chute métaphorique de la société. Le chapitre suivant propose une analyse de cette œuvre en englobant le style unique d'Albert Camus.

⁵⁴ Idem. p. 54 et p. 151

⁵⁵ Pour plus d'information sur les métaphores animales et végétale dans l'œuvre sartrienne, consulter l'article « Sartre's Nature : Animal Images in *La Nausée* » par Catharine Savage Brosman. (Brosman)

⁵⁶ (J.-P. Sartre, *La Nausée*) p. 190

2.3 Les artistes existentiels – l’existentialisme chez Albert Camus

Tout au long du mémoire, nous avons mentionné plusieurs œuvres de l’écrivain existentiel Jean-Paul Sartre et son importance dans la formation du courant. Dans ce chapitre, nous allons approfondir l’étude de l’ouvrage de l’autre personnage clé de l’existentialisme : d’Albert Camus. Finalement, nous allons arriver vers la recherche du motif du cri, comme un point central de *La Chute*, qui reflète bien l’ambiance existentielle et expressionniste, et qui présente l’analyse clé de cette recherche.

Albert Camus est considéré comme un existentialiste plus accessible. Tandis que chez Sartre la contemplation gravite autour de l’angoisse par rapport à la liberté humaine et la liberté de la conscience, l’angoisse de Camus est plus visible en sa méditation incessante sur la mort menaçante et l’isolement de l’homme au milieu du monde. La distance entre Camus et le monde est évidente depuis son enfance. Ses circonstances biographiques peuvent contribuer à une meilleure compréhension de la problématique. Peut-être à cause de sa mère demi-sourde qui ne parlait presque pas, Camus a jugé les mots communs insuffisants pour rendre les sentiments et les expériences réelles. Cela explique le motif du silence dans l’ensemble de ses livres, la culpabilité des paroles dans *L’Étranger*, où les mots trahissant son locuteur dans *La Chute*.

Dans *L’Étranger*, son lyrisme réside dans l’objectivité rigoureuse, les constructions typiquement dépouillées des ornements syntaxiques ou lexicaux, en combinaison paradoxale avec la poétique sensuelle utilisée pour les descriptions des objets matériels et de la nature. Cette simplicité de la syntaxe lui permet d’exprimer le décalage entre personnage principal et la société, aussi que son incompréhension par le monde dans laquelle il vit.

Le style de discours est en revanche dominant dans *La Chute*, où le locuteur utilise des phrases compliquées pour imiter la situation embrouillée. Avec la syntaxe complexe, le récit communique le caractère dédaigneux du protagoniste, mais aussi l’hypocrisie bourgeoise masquée par son style cérémonieux : « Ah ! je vois que vous bronchez sur cet imparfait de du subjonctif. J’avoue ma faiblesse pour ce mode, et pour le beau langage, en général. Faiblesse que je me reproche, croyez-le. Je sais bien que le gout du linge fin ne suppose pas forcément qu’on ait les pieds sales. N’empêche. Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l’eczéma. Je m’en console en me disant qu’après tout, ceux qui bafouillent, non plus, ne sont pas purs. »⁵⁷

⁵⁷ (Camus, *La chute*) p. 10

2.3.1 De l'absurdité vers l'existentialisme

On regarde Albert Camus comme un écrivain absurde ou nihiliste. L'absurdité, dont l'origine étymologique est le mot latin « absurdus »⁵⁸, est une notion qui reflète le désordre de l'homme pendant la première moitié du XX^e siècle. Jean-Paul Sartre forge la conception d'une existence injustifiée et illégitime qui nie la signification transcendante – l'homme se trouve jeté dans son existence. Chez Camus, simplement dit, l'absurdité mène vers l'humanisme quand dans *Le Mythe de Sisyphe*, il décrit l'absurdité qui « naît de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». ⁵⁹ Il assume que le monde n'a pas de sens et qu'il est donc nécessairement absurde. Avec son optimisme, Camus est capable de trouver la solution – celui d'imaginer Sisyphe heureux en acceptant son destin. Ainsi est-t-il capable de se réveiller de l'automatisme excessif. Camus a exploré ce phénomène dans son ouvrage, et il a aussi aidé à établir la source du genre absurde dans le théâtre.

L'essai *L'Homme révolté* est un mode d'emploi philosophique pour faire face à l'absurdité. Pour résister à la futilité de la vie, l'homme doit compter sur sa capacité à la révolte – prenant l'exemple du scepticisme cartésien, Camus prononce : « Je me révolte, donc je suis. » ⁶⁰ Pendant que Sartre voit l'absurdité comme la fin de raisonnement, Camus la reprend comme un exutoire d'espoir.

Dans *L'Étranger*, Camus retrace la mécanisation de la vie et l'étrangeté du monde. Rédigée en son style typique de « l'écriture blanche », l'histoire du personnage Meursault donne l'impression de la contingence absurde de l'automatisme de nos gestes. Sa vie consiste dans un assemblage d'habitudes, qu'il a dû apprendre pour passer inaperçu dans la société qu'il ne comprend pas. Meursault représente un exemple parfait de l'homme contraint à s'adapter aux conventions sociales absurdes. Le meurtre arbitraire qu'il a commis témoigne de son décalage d'avec le monde et la société, de son isolement même entouré des gens. Son acte gratuit, un thème déjà paru dans l'œuvre d'André Gide ou André Malraux, imite la futilité du monde entier.

⁵⁸ La source étymologique s'enchaîne à l'expression « sourd », néanmoins l'explication reste floue : « On fait venir habituellement *absurdus* de *ab* et *surdus*, sourd ; mais on ne voit pas comment cela pourrait signifier absurde. Dès lors on a cherché ailleurs : *absurdus* a le même sens que *absonus*, et signifie par conséquent qui sonne mal, d'où absurde. Le *surdus* de *absurdus* est rattaché au radical sanscrit *sur*, sonner, avec un suffixe, *dus*. » (Dictionnaire Littré)

⁵⁹ (Camus, *L'homme révolté*)

⁶⁰ *Idem*.

Même si à la fin du récit Meursault surmonte ses sentiments de l'indifférence et d'absurdité en assumant sa responsabilité, Camus ne cherche pas à prouver une éthique rigoureuse. La situation de Meursault est unique et intraduisible, il est impossible de la prendre comme un exemple édifiant. Meursault est lié aux circonstances spécifiques, et pour cela il n'y a pas d'« envoi » concret dans le livre. Par conséquent Camus ne propose pas une morale universelle. Il souligne, en revanche, la relativité absurde de la condition humaine.

La philosophie de Camus oscille entre le nihilisme, l'absurdisme et l'existentialisme. L'auteur lui-même est associé à la littérature existentielle pour les thèmes qu'il a abordés dans son opus : la futilité de la vie et des actions de l'homme examinée avec la destinée de Sisyphe ; l'indifférence personnelle et morale dans *l'Étranger* ; ou l'engagement relatif dans *La Chute*. Le motif omniprésent est l'absurdité du destin humain et l'individualité de l'homme isolé dans son univers. Avec son exploration de la culpabilité et la conscience, *La Chute* est appréhendée comme une œuvre typiquement existentielle. Pour ce mémoire c'est un roman essentiel, car il contient le motif qui témoigne de l'analogie des esthétiques expressionnistes et existentielles – le cri.

2.3.2 Le cri de la chute

La Chute, publiée en 1956, est un texte sous la forme d'un monologue, la confession d'un ancien juge nommé Clamence. Avocat parisien, devenu juge pénitent, il adresse ses paroles à une personne taciturne. Au fur et à mesure des confidences du protagoniste, l'œuvre examine le motif de la culpabilité et de la mauvaise conscience. Tout d'abord, ce texte contient le thème mythique de la culpabilité, notamment dans la lignée Dostoïevski – Kafka – Camus. L'apogée de la confession de *La Chute* est le suicide d'une jeune femme, dont Clamence se sent coupable. Dans cette section, nous allons analyser les points de tangence possibles entre existentialisme et expressionnisme que *La Chute* contient.

La chute dont Clamence est témoin assume plusieurs sens. Le premier, c'est le saut suicidaire de la femme dans le fleuve, selon le témoignage de Clamence. Au sens figuré, la chute pronostique le déclin de la société matérialiste et fautive comme la voit Camus. C'est la décadence morale et culturelle. Clamence identifie ses fautes avec celles de la société. La chute est ainsi créditée au personnage de Clamence lui-même qui regrette de ne pas être venu en l'aide à la femme. Son châtimeur devient subséquemment le démarreur de malaise, voire la maladie de sa conscience, la mauvaise foi. Juste avant le saut, Clamence évoque la figure de la femme qui se

penche au-dessus du fleuve et qui recherche son image : « Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. »⁶¹ Est-ce une allusion à l'histoire de Narcisse, qui est lui aussi mort après s'être noyé dans sa propre image, comme Clamence, ou bien une allusion à l'histoire de Hamlet et la folie d'Ophélie qui est également morte dans l'eau ?⁶²

En ce qui concerne la perspective culturelle et intertextuelle, il est aussi possible de construire un rapport avec la dimension religieuse : le nom Jean Baptiste Clamence est une allusion biblique au prophète Jean Paul Baptiste « clamans in deserto », qui a baptisé Jésus dans l'eau du Jourdain. Le fil aquatique réunit l'eau sacrée de Jean-Baptiste, l'eau parisienne dans laquelle la jeune femme trouve la morte, et finalement l'eau sale d'Amsterdam. Clamence dépeint les canaux d'Amsterdam comme l'enfer de Dante. Notamment le dernier cercle des canaux fait allusion au cercle dernier dantien, celui réservé aux traîtres : « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvaises rêves.... Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer. Mais vous comprenez alors pourquoi je puis dire que le centre des choses est ici, bien que nous nous trouvions à l'extrémité du continent. »⁶³ Cependant l'homme existentiel de Camus ne se trouve pas dans l'enfer ni au ciel, mais en revanche au purgatoire où les faits qu'il choisit définissent son chemin.

On a déjà signalé ce fait notoire qu'Albert Camus travaille avec les onomatopées et avec le silence. Dans son œuvre, les moments silencieux ont leur importance autant que les mots et les dialogues. *La Chute* est tissée d'expressions qui appartiennent aux champs lexicaux du silence : « le silence », « son mutisme est assourdissant », « notre taciturne ami » qui aident à accomplir le texte par des antonymes relatifs, et à véhiculer la dynamicité du récit. L'assemblage des moments silencieux et des voix et sons forment une sorte de « puzzle », ressemblant le jeu des couleurs sur une toile expressionniste.⁶⁴ D'après Merleau-Ponty, tout langage est en fait construit sur les bases du silence – le silence a un double rôle dans le discours, celui de fondement pour la parole qu'il entoure, et celui du silence sémantique. La parole étant l'antipode du silence

⁶¹ (Camus, *La chute*) p. 75

⁶² Le mythe de Narcisse accompagne l'histoire littéraire depuis sa formation dans *Les métamorphoses* ovidiennes. Le motif a servi les auteurs du Moyen Age (*Le roman de la rose*), les auteurs romantiques (René de Chateaubriand, Gérard de Nerval) et il a notamment regagné sa gloire avec les symbolistes et les auteurs de fin de siècle et du XX^e siècle tels que André Gide, Guillaume Apollinaire ou Paul Valéry.

⁶³ (Camus, *La chute*) p. 18

⁶⁴ *Idem* p.8

duquel elle est née. Le sens est issu de l'opposition entre la parole et le silence. À côté des notions du silence, le soliloque unilatéral est organisé avec les onomatopées inquiétantes qui encadrent le récit – celle qui imite le rire, la motocyclette pétaradante, les sirènes ou le cri, comme un pôle opposé au silence.

« Le cri » était en fait le titre originel envisagé par l'auteur. Il renvoie à plusieurs dimensions dans le cadre du texte mais aussi aux dimensions extratextuelles. Il peut être compris comme une allégorie de la révolte contre la société avec une portée de critique sociale, religieuse et aussi culturelle. Le cri est provoqué par l'angoisse de l'homme, par la frustration en face de l'absurdité. Ce bruit interrompt le monologue individualiste de Clamence d'une manière brusque. Pour l'authenticité du récit de Clamence, il faut remarquer l'article défini qui réfère au cri : « J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit. »⁶⁵ On peut se demander, si Clamence a prévu ou pressenti l'acte suicidaire de la femme.

Le cadre de la confession du protagoniste n'est pas entièrement transparent non plus. La structure relative présente une structure typique dans l'existentialisme et l'expressionnisme : « Le monologue de Jean-Baptiste Clamence est frappé d'ambiguïté : s'adresse-t-il vraiment à un interlocuteur rencontré dans un bar d'Amsterdam, cherche-t-il à se livrer par cette confession apparemment imprudente, mais plus retorse qu'il n'y paraît, ou faut-il comprendre que cette voix clamant dans le désert, comme dit le nom du personnage, ne fait que soliloquer pour elle-même ? La réussite du récit camusien tient à cette indécision maintenue jusqu'au bout. L'espace de la voix devient alors le vrai centre du récit, déportant l'accent sur l'énonciation en train de se faire, et créant une sorte de lieu de rencontre fantomatique. L'économie de ce texte échappe ainsi à celle des romans du même auteur et trouve donc ici sa place. »⁶⁶ Le style de discours du protagoniste renvoie aux caractéristiques de la bourgeoisie – l'auto-alimentation de l'énoncé, ses manières hautaines et blasées.

La Chute élabore aussi la thématique de la liberté – dans *Huis clos*, le protagoniste obtient sa liberté à travers sa confession, en se démasquant et dévoilant ses secrets. Ici de la même manière, il construit son image d'un homme altruiste : « J'ai toujours aimé renseigner les passants dans la rue, leur donner du feu, prêter la main aux charrettes trop lourdes, pousser l'automobile en panne, acheter le journal de la salutiste ou les fleurs de la vieille marchande, dont je savais pourtant qu'elle les volait au cimetière Montparnasse... Parlons plutôt de ma courtoisie.

⁶⁵ (Camus, *La chute*) p.75

⁶⁶ (Rabaté) p.127

Elle était célèbre et pourtant indiscutable. »⁶⁷ Il se met le masque social d'un homme courtois et affirme ainsi, affiche même sa moralité comme exemplaire.

Au milieu de la situation absurde, Clamence préserve son rationalisme à l'égard de l'humanisme. En racontant ses péchés et demandant la sympathie d'autrui, Clamence offre au lecteur la possibilité de suivre son exemple : de confesser ses fautes à son instar, et d'accepter la sympathie mutuelle. Analogiquement à *Huis clos*, où Camus reconnaît que la pénitence vient du hors-soi, comme un mouvement qui vient des autres, dans *La Chute*, Clamence s'efforce de trouver son essence à travers les jugements des autres.

Après avoir évoqué l'ouvrage d'Albert Camus et son orientation littéraire, y compris le motif du cri, dans la partie suivante nous allons étudier le cri et la poétique existentielle dans le cadre de l'art plastique existentiel et rehausser les enjeux communs.

2.4 L'art existentiel

Dans la période de l'après-guerre un nouveau courant artistique s'est forgé en réaction aux pensées philosophiques et littéraires existantes. Bien qu'il n'ait jamais formé une doctrine officielle, l'art existentiel a exploré le rôle de la vision et les nouvelles possibilités de la perception sensorielle. Au même titre que la littérature existentielle, l'art existentiel a sondé le caractère unique de l'homme, sa subjectivité et son autonomie personnelle.

L'expérience individuelle est le point de départ pour l'interprétation de l'art abstrait dans cette période faisant suite aux deux guerres mondiales. L'art informel, courant considérablement expressif et individualiste, a été le courant dominant de l'Europe avec les artistes comme Jean Dubuffet et Wols.⁶⁸ Malgré le manque de consistance et de traits distinctifs, les œuvres existentielles expriment des sentiments et une ambiance porteuse d'une esthétique spécifique.

Dans leurs ouvrages, les artistes ont exprimé une existence difficile et l'analogie entre la conscience et l'expérience physique. En relation avec Action painting (« la peinture active »), les peintres ont transmis leurs émotions sur leurs toiles, instruments des gestes, dans le but de se

⁶⁷ (Camus, *La chute*) p.25

⁶⁸ *Le fantôme bleu* était une représentation parfaite de l'intersection de l'art informel et l'art existentiel. Son style violent visualise l'horreur universelle de l'existence de l'homme, et accentue l'expérience subjective dans la relation émotionnelle du peintre et de sa toile.

comprendre eux-mêmes et comprendre les expériences déroutantes. Ce style a aussi assisté à l'expression de la liberté et de l'expérience individuelle.

À côté des courants abstraits, l'existentialisme a contribué à la diffusion et à la vogue de l'art figuratif, matérialisant l'angoisse intellectuelle amenée par la crise de l'humanité dans l'ère atomique. Merleau-Ponty parle des « voix silencieuses » dans les peintures qui nous parlent indirectement. Leurs voix sont attachées au matériel spécifique avec lequel elles forment le sens de l'œuvre.⁶⁹ Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre propose la fonction référentielle des couleurs comme signes qui renvoient aux objets extra-picturaux, comme les signes linguistiques réfèrent aux objets extratextuels. Pour cela, il conteste l'art de Paul Klee qui, selon la critique de Sartre, utilise les couleurs comme les instruments de la référence mais à la fois comme les objets référés.⁷⁰

L'art existentiel avec pour plateforme la philosophie existentielle a reproduit des grandes influences sur les arts, le cinéma (un exemple dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras), le théâtre (Théâtre absurde de Beckett ou Ionesco), etc. Les textes dramatiques ainsi que les textes diégétiques déjà examinés traitent de la liberté individuelle, de la responsabilité, et des grandes questions de racisme, la torture et autres injustices. Même si Sartre a voulu réaliser un théâtre moral, l'expérience de l'absurde revêt l'effort à la recherche sur la condition humaine chère aux philosophes de l'existence.⁷¹

En ce qui concerne les artistes existentiels, c'est typiquement l'ouvrage de Jean Dubuffet qui est classé comme existentiel, d'abord pour la figuration de la psychologie humaine et des maladies psychiques. Après avoir découvert le livre de Hans Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken* (« Expressions de la folie »), Dubuffet s'est adonné à l'étude de la puissance de l'expression. Son esthétique paraît caricaturale, voire absurde. Comme les expressionnistes, il s'est tourné vers l'art primitif. C'était d'abord Georges Bataille, qui a défendu l'art primitif en rapport avec son concept de transgression, dégagée de la psychanalyse freudienne. La transgression est aussi manifestée dans *La boule suspendue* de Giacometti qui symbolise la copulation – la boule étant une métaphore ambivalente, à la fois une fente féminine et un organe masculin

⁶⁹ Selon Merleau-Ponty, une peinture commence chaque fois comme un acte nouveau, avec ses références indirectes. Cela est opposé à la littérature qui emploie les paroles portant tous les faits historiques et politiques des siècles précédents, et ainsi tous les glissements du sens. Ainsi, le progrès dans la littérature réside dans le niveau socio-politique, car elle apporte le matériel sédimentaire des expériences historiques. Pour cela la littérature devient un narratif de l'histoire dans lequel elle est enracinée et, qui est capable de transférer les circonstances socio-politiques.

⁷⁰ (Robert)

⁷¹ (Ryngaert)

(la forme fait écho à l'œil dans *L'histoire de l'œil* ce que Roland Barthes prête à la forme arrondie d'un phallus). Selon son exemple, Dubuffet a proclamé que la tradition occidentale se référait depuis trop longtemps à l'esthétique gréco-romaine avec les corps féminins longilignes et artificiellement émaciés, particulièrement perfectionnés sur les couvertures des magazines. Il a voulu changer cette perspective, se révolter contre cette doctrine désuète.⁷² Avec sa technique caractéristique de « haute pâte », il a aussi fait confiance au hasard, car chaque image s'est formée un peu accidentellement selon les mouvements du matériel avec lequel il a travaillé.⁷³

En rapport avec l'art existentialiste, Jean-Paul Sartre a souvent parlé d'un sculpteur suisse, Alberto Giacometti : « L'absolu, pour Giacometti, est d'abord un absolu artistique : il consiste à créer une tête sculptée qui soit aussi vraie qu'une tête vivante, une illusion aussi réelle que la réalité. ».⁷⁴ La *Tête sur tige* [13] de 1947 d'Alberto Giacometti figure une tête de l'homme en souffrance. La violence et le supplice sont évidents du fait de son renversement et de la bouche ouverte dans un cri silencieux. La statue typique de Giacometti contient les imperfections, les bosses et les aspérités, qui renvoient aussi aux techniques incultes primitives des expressionnistes et au style expressive et souvent fragmentaire de Rodin, plus particulièrement Rodin dessinateur. Nous pouvons faire allusion aux fragments corporelles que Jean-Paul Sartre emploie dans *La Nausée* (« la bouche », « l'œil » etc.)⁷⁵ aussi qu'à la fragmentation de la structure formelle du roman comme un journal intime, et à la fragmentation structurelle des monologues de Clamence.

Les sculptures caractéristiques de Giacometti sont élancées, effilées, debout en groupes ou isolées, au milieu d'un grand espace ouvert qui symbolise leur solitude. Les figures ressemblent à la mante religieuse – symbole du simulacre, et une autre représentation d'un insecte dans l'existentialisme. Les figures veulent s'adapter à l'environnement à travers la simulation transcendante, comme les personnages des romans existentialistes s'adaptent aux attentes de la société. Néanmoins, malgré les ressemblances manifestes, Giacometti a insisté sur le rejet du style existentiel dans son art, en soutenant que ses statues ne sont pas des matérialisations de l'anxiété.

⁷² (Arnason)

⁷³ Jean Dubuffet a employé le sable ou la terre comme des couches de bases sur lesquelles il a ensuite appliqué des pigments. Il a au surplus utilisé les feuilles ou les ailes des papillons pour assembler les compositions.

⁷⁴ (J. P. Sartre)

⁷⁵ (J.-P. Sartre, *La Nausée*) p.223

Dans les années 1940, Giacometti s'est mis à la peinture. Il a respecté la valeur des couleurs et la dynamique des lignes de telle façon que ses peintures ressemblent aux gravures en bois. Dans son œuvre *La Mère de l'artiste* [14], la figure humaine paraît emprisonnée en barres linéaires géométriques, comme les personnages dans les tableaux de Francis Bacon. Nous pouvons proposer une analogie au cadre mythologique de *Huis Clos* ou *La Peste*. Il faut également rappeler le caractère désespéré du personnage principal de *La Chute*, capturé dans ses remords et sa conscience, une prémisse de l'existentialisme.

Francis Bacon est considéré comme la figure la plus poignante de l'art existentialiste. Il a capté les frémissements de la vie – le mouvement perpétuel, figé dans un instant comme sur la photographie. Ses peintures montrent des figures anthropomorphes ou des visages distordus d'hommes criants. Dans sa peinture emblématique, *Head VI*, il s'est inspiré du portrait du pape Innocent X fait par Diego Velázquez. Bacon a créé une série de plus d'une quarantaine des variantes, toutes ressemblantes à cet original.

Ce cri d'un homme vers le monde vide représente le concept de l'existentialisme. La couleur noire encadre le buste avec une régularité géométrique au seuil d'art abstrait. Les lignes régulières rappellent aux barres de la prison ou du confessionnal. Elles enferment l'énergie sombre accumulée à l'intérieur du corps de la figure. Ce cage présente, néanmoins, un concept relatif, une dualité typique pour l'esthétique existentielle et expressionniste. Nous pouvons considérer l'ambivalence de son but – est-ce que les barres esquissées symbolisent une protection ou une prison ? Il est aussi possible de reprendre cet enjeu dans *La Peste*, où les personnages se trouvent aussi enfermés dans une quarantaine qui les clore dans une ville empestée pour protéger le reste du monde, malgré leurs souffrances. Nous avons expliqué quelques pages avant, que cette dualité du monde et la dualité freudienne du personnage scindé, est aussi un motif typique dans les autoportraits d'Egon Schiele, notamment les doubles autoportraits.

Les traits sur la toile de Bacon sont brossés et flous, la silhouette du pape est effacée. Le regard hypnotique où il manque les yeux, révèle la brutalité et la violence de la vie. Le flou progressif dans lequel le visage va disparaissant fait rappeler à la perte de la forme et des contours qui guident le spectateur, comme une entité narrative encadre le récit. L'angoisse face à l'intégrité trop précaire du corps affirme la liberté acquiert des personnages sartriens. La désintégration exprime le voyage dans l'inconscient de l'homme. La tête sur l'image est à la fois le personnage torturant et torturé. La relativité et la dualité est un thème récurrent de Camus, qui est aussi en vigueur dans *La Chute* et dans *L'Étranger*. La polyphonie romanesque, décrit par Mikhaïl

Bakhtine, étudie les points différentes sous lesquelles il est possible de juger les personnages principaux comme des complices ou témoins du récit.⁷⁶ Déjà dans les livres de Dostoïevski, ou dans « Heautontimoroumenos » de Baudelaire, les réversibilités des rôles, donc des identités forment une thématique discutable :

« Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau ! »⁷⁷

En brisant la hiérarchie religieuse de pape, Bacon nous propose une vision du monde sans Dieu, un monde avec des valeurs relatives. Le cri et les motifs de la confession renvoient à Clamence dans *La Chute*, mais également à l'esthétique de Munch et d'autres expressionnistes. En puisant dans les acquis de la littérature et l'art visuel existentiel, qui reposent sur la liberté, la subjectivité et l'émotivité, on peut faire la comparaison entre l'art expressionniste avec la littérature existentielle. Le chapitre suivant résume les esthétiques de ces deux courants en insistant sur leurs points communs.

⁷⁶ (Deguy)

⁷⁷ (Baudelaire, L'Heautontimoroumenos) Charles Baudelaire était un maître de la dualité. Dans son recueil *Les Fleurs du mal* il juxtapose les entités et les concepts opposés, et ainsi formule-t-il son poétique sur les paradoxes.

3. La synthèse des techniques et motifs de l'expressionnisme et de l'existentialisme

Les chapitres précédents ont esquissé les racines et les points communs à l'art expressionniste et à la littérature existentielle. Ce chapitre sera donc consacré à la récapitulation des affinités entre ces deux courants et à la comparaison de leurs enjeux véhiculés par le motif du cri. Nous allons traiter la corrélation entre les arts plastiques et la littérature, principalement dans leur attachement aux motifs communs les plus saillants, dont plus spécifiquement la subjectivité et le pathos renouvelé. L'objectif de la partie finale sera de prouver les recoupements de l'expressionnisme et de l'existentialisme via la notion du cri qui fera office de structure reliante.

La mise en parallèle entre la peinture et la littéraire est abordée dans les débats des académiciens à travers l'histoire. Tout d'abord, la formule de Simonides citée dans *Moralia* par Plutarque établit la comparaison expliquant que « la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette ». ⁷⁸ De la même façon, quelques générations plus tard, Horace décrit dans *De Arte Poetica* la relation entre la littérature et les arts plastiques comme « ut pictura poesis », et ainsi met-t-il les deux formes dans une position d'équivalence. ⁷⁹ Lessing a une opinion différente lorsqu'il présente dans son *Laocoon* une division de ces deux modalités d'expression : la peinture comme art synchronique et la poésie comme art diachronique ; résumant les correspondances entre l'art visuel et les lettres qui construisent un squelette de l'expression artistique.

Les correspondances dans les esthétiques expressionniste et existentielle sont apparentes à plusieurs niveaux formels et sémantiques. Le concept de correspondances a été essentiel déjà chez Charles Baudelaire, qui a trouvé les interconnexions inattendues des sens et phénomènes différents et a décrit, que malgré leurs disparités, elles partagent des objectifs similaires. Dans notre cas particulier il s'agit de la puissance de l'art à traduire les émotions en et par un langage artistique, qu'il s'agisse de celui de la littérature, de la peinture, la sculpture ou la musique. C'est surtout depuis le romantisme et le symbolisme que la question du syncrétisme oriente les recherches des arts et habite notre conscience culturelle. Depuis l'aspiration de William Blake à l'union des arts (sa conjonction la poésie avec la peinture et la gravure), il est possible de

⁷⁸ En version originale « Poema pictura loquens, pictura poema silens. » Qui a été plus tard modifié par un auteur anonyme en « Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse. » (Flaccus)

⁷⁹ Idem.

dégager des liaisons entre les modalités différentes, y compris le paradigme de la liaison entre la peinture et la littérature.

Friedrich Hegel a également évoqué les analogies entre l'art et la littérature dans son *Esthétique*, où il explique que « Le vrai domaine de la peinture c'est ce qu'elle est seule capable de représenter sous la forme visible, en opposition à la sculpture, la musique et la poésie.... La peinture peut exprimer à l'extérieur la pleine intériorité. »⁸⁰ Merleau-Ponty affirme que la peinture est une expérience silencieuse singulière. Sa forme manifeste se crée à partir de voix muettes. « L'art c'est cette inhérence portée à sa pleine visibilité – c'est l'expérience muette à l'expression pure de son propre sens – non une expérience dont on parle mais qui parle, qui est parole muette : voix du silence, voix dont le silence signifie et manifeste. »⁸¹ Le peintre possède la capacité de nous parler sans rien dire – l'expressionnisme présente un exemple notoire en ce qu'il utilise des couleurs, techniques et structures comme des porteurs du sens, ce que nous avons déjà commenté dans le chapitre consacré à l'expressionnisme. Au même titre qu'une peinture nous fait voir, le texte nous fait penser – le texte n'est pas un exposé des idées manifestes, il est formulé à partir des signes qui lui donnent son sens d'une manière indirecte. À cet égard, ses séquences, ou ses unités phrastiques et supra-phrastiques invitent son récepteur à la création du sens, qui est partagé entre le lecteur et l'auteur.

Merleau-Ponty appréhende l'expressivité de l'art comme « l'inhérence du sens au sensible ». Pour lui, « Le sens imprègne le tableau plutôt que le tableau ne l'exprime. Il ne faudrait pas voir dans cette dernière phrase un rejet de la notion d'expression – mais une invitation à la comprendre selon la singularité de l'expression picturale : le tableau n'est pas système de signes – ni même leur articulation – autrement dit le tableau n'est pas une phrase, et s'il y a dans le tableau une valeur diacritique des éléments picturaux (comme les taches de couleurs dans le tableau de Cézanne selon Rilke) ce n'est pas pour faire surgir une signification propre de chaque valeur (comme le sens du mot dans la phrase) mais un sens de l'ensemble – du tout – un sens qui demeure adhérent, un « sens total » qui circule à l'intérieur de l'espace visible, puissance invocatrice d'une figure éminente de l'Être qui surgit.»⁸² Avec cette citation de Merleau-Ponty expliquant l'interaction de l'auteur et le récepteur, il est possible d'évoquer un autre concept qui parle de la dualité – le structuralisme de Ferdinand de Saussure, qui distingue les composants abstraits de la langue. La supposition repart de la distinction entre le signifiant et

⁸⁰ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel)

⁸¹ (Robert)

⁸² (Merleau-Ponty) p. 135

le signifié jusqu'aux les macrostructures mentionnées qui forment l'ossature des études de la linguistique textuelle. C'est-à-dire chaque texte est composé des signes abstraites et arbitraires, qui réunis entraînent un sens concret. Comparablement à ce concept, un tableau est composé des couleurs et des touches d'un pinceau, qui sont dans son unité capable de libeller une communication suprastatique.

La structure chiasmatique de ces deux modes d'expression se projette également dans les affinités et les différences de la peinture expressionniste et la littérature existentielle. Pour comprendre la comparaison de l'expressionnisme et de l'existentialisme, il nous faut tout d'abord souligner et analyser les différents aspects de la communauté des thèmes et objectifs répertoriés et étudiés jusqu'alors séparément.

3.1 Les enjeux partagés

Étant donné que ce mémoire s'appuie sur la supposition ontologique qu'il y a des parallèles entre les deux courants étudiés, ce chapitre s'articule autour de la recherche et de l'examen des indices inhérentes, capables de prouver la validité de cette conjecture.

Comme point de départ, il faut évoquer les origines socio-culturelles de l'expressionnisme et de l'existentialisme. Tout d'abord, leurs postulats sont construits sur le rejet de l'art classique et des préoccupations précédentes, mais aussi sur le refus de la société bourgeoise. L'hypocrisie de la société s'inscrit parmi les thématiques inhérentes aux deux courants respectifs. Ce thème de la dénonciation de l'état moral de la société européenne⁸³ s'installe massivement dans toutes les littératures au point qu'elle devient presque un topos de la période. En ce qui concerne nos études, il en est un exemple dans *La Chute* lorsque Clamence décrit l'ambiance obscure, voire lugubre d'Amsterdam sous la forme d'un enfer de la bourgeoisie : « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe

⁸³ En dehors de la littérature continentale dont nous pouvons mentionner Stefan Zweig ou Karel Čapek, le groupe „Angry Young Men“ en Grande Bretagne (Kingsley Amis, John Osborne, et un grand moraliste Joseph Conrad, qui dans son œuvre *Heart of Darkness* propose lui aussi un cri éloquent de Kurtz qui clôt le récit) ou „The Lost Generation“ (Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner) en Amérique. Les thèmes récurrents sont ceux qui touchent le snobisme, la fausseté et l'hypocrisie en liaison avec la situation économique qui a surgit après les guerres. En s'appuyant sur les idées marxistes de la division injuste de la société, le mécontentement croît.

ces cercles, la vie et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable. »⁸⁴

La bourgeoisie étant un grand thème littéraire, les artistes dépeignent les mensonges et les illusions créés par les hommes modernes. Cette tendance apparaît concomitamment avec le choix des expressions et figures souvent brutales dans la littérature, et par le choix des couleurs et formes violentes dans la peinture. La critique acerbe de la société apporte un regard cynique et sarcastique qui aide l'auteur à prendre la distance. « Bien évidemment, le domaine littéraire et artistique se développe en opposition au monde bourgeois qui n'a jamais imposé ses valeurs et son droit de dominer les mécanismes de reconnaissance publique dans l'art. (...) Le régime des parvenus, avec son esprit plein de fausseté et fraude, inspire de la répulsion et dégoût chez les auteurs littéraires. »⁸⁵ Les artistes recherchent des motifs, techniques et procédés nouveaux et autonomes, comme une tentative de se détacher de l'art classique, dit bourgeois. Ils paralysent l'audience par leurs innovations bouleversantes pour surmonter les anachronismes.

F. X. Šalda décrit sa réaction face à ces tendances nouvelles dans l'art : « Ma première impression des œuvres de Munch était, qu'il aurait dû être plutôt un criminel qu'un artiste, et que sa main qui jette les couleurs sur la toile dans cette manière violente aurait dû disposer d'un couteau ou de bombes. Son ouvrage est plutôt une occasion pour capturer et maintenir une trace de son geste violent. Plusieurs d'entre eux sont des caricatures monumentales et plus des pierres que des peintures, que l'artiste jette aux gens, au monde, et à son horreur et impureté. »⁸⁶ Šalda continue en expliquant que Munch peint avec des gestes, vecteurs de ses émotions sur le papier. Ainsi crée-t-il une esthétique insolite et abandonne-t-il les pratiques artistiques conventionnelles. Cet enjeu de la corporalité de l'art est aussi défendu par Merleau-Ponty, qui explique, lui-aussi, qu'à la différence de la littérature, la peinture est un mode d'expression corporel. Elle est capable d'exprimer le geste ou même la pensée, de les matérialiser et ensuite les retranscrire en forme exacte sur un support concret. Le geste de la peinture, effectué par la main du peintre, peut transposer son interprétation, sa stylisation du monde, celle qu'il forge par sa pensée et matérialise sur une toile. Ainsi est-t-il capable d'articuler sa propre perspective et de la communiquer aux spectateurs. La philosophie de Merleau-Ponty met en valeur le concept de la « corporéité » où il s'agit « de faire apparaître la chair comme la condition concrète de l'existence, c'est-à-dire du pouvoir-être, ce qui le conduit à caractériser un phénomène originaire de

⁸⁴ (Camus, La chute) p.18

⁸⁵ (Bourdieu) p. 85

⁸⁶ (Šalda) p. 188

l'incarnation, c'est-à-dire un mode d'existence original plus profond que la différence de la présence à soi et du corps comme objet. Autrement dit, il s'agit de découvrir une modalité d'existence corporelle qui ne soit pas la négation de la subjectivité mais en soit plutôt la condition d'émergence ». ⁸⁷ Le texte ou la peinture ainsi présente une possibilité de l'expression des entités abstraites et immatérielles, telle une pensée s'y fait plus près du corps, est plus directement soumise à l'énergie des stimuli intérieurs à l'immédiateté des processus neuromoteurs.

Similairement comme Munch « agresse » les « Beaux-arts », le philosophe existentialiste refuse les grands enjeux philosophiques classiques et place l'existence de l'individu au cœur de sa pensée. Au travers de sa recherche, il focalise sa méditation sur la question ontologique de l'existence et de l'essence d'un individu. Nous avons déjà fait surgir la formule illustre sartrienne, « l'existence précède l'essence » ⁸⁸, selon laquelle l'homme est naturellement libre. Le concept de liberté étant essentiel pour les existentialistes, le but de l'homme est d'essayer de se libérer des contraintes de la société et des dogmes universels. De la même manière, l'expressionnisme accorde la priorité à la perception d'un individu sur la convention et libère ses émotions. Les deux systèmes de pensée partent des concepts de liberté et d'angoisse qu'elle provoque (car l'homme est « condamné » à être libre, d'où l'angoisse, la culpabilité et la mauvaise conscience – la liberté existentielle est à la fois son privilège mais aussi un fardeau). La littérature existentielle déploie le registre de la liberté de la même façon que l'art expressionniste s'affranchit des techniques et motifs de l'académisme ancien.

Sur le plan formel, il est possible de juxtaposer la cacophonie picturale des tableaux expressionnistes et le lyrisme paradoxal que l'on retrouve dans l'écriture blanche d'Albert Camus. L'expressionnisme comme l'art qui puise du primitivisme est en recul du descriptivisme et de la saisie du détail. Roland Barthes décrit ce phénomène dans son essai « L'Effet de Réel » où il explique : « Il semble portant que, si l'analyse se veut exhaustive (...) en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par

⁸⁷ (San) p. 132

⁸⁸ (J.-P. Sartre, Existentialisme est un humanisme)

endroits le cout de l'information narrative. »⁸⁹ Barthes explique l'insignifiance relative des détails dans la littérature (et dans les arts en général) en mettant en opposition la description et la narration. Avec la focalisation sur les détails, l'intrigue ne progresse pas, elle est mise en suspens. Les détails sont donc fonctionnels pour l'illusion référentielle, mais pas pour la narration. C'est pourquoi l'écrivain existentiel se débarrasse des passages descriptifs, aussi que le peintre expressionniste renonce à l'arrière-plan détaillé.

L'expressionnisme et l'existentialisme peuvent être compris comme une sorte d'anticonformisme qui dénonce les idéaux et les tabous de la société en réagissant au mouvement l'art-pour-l'artiel du groupe Parnasse et les mouvements de la fin du siècle (notamment l'impressionnisme, et l'Art nouveau – la révolte de Schiele contre Klimt et autres). Dans les tableaux expressionnistes, les artistes expriment l'humanité par rapport au monde mécanique et automatisé. Les visages sur les toiles sont toujours agités, rompant les chaînes de l'automatisme. Faisant une allusion au monde qui se change, la dynamique des peintures s'oppose aux concepts de l'homme mécanisé et à la perte des illusions dans la société hypocrite. Une idée correspondante a été embrassée par les auteurs existentiels (e.g. le garçon de café de Sartre et le Sisyphes de Camus). Comme l'expressivité vient de l'intérieur de l'homme, elle forme l'opposition à la besogne mécanique. Pour se libérer et pour être capable de vivre débridé des chaînes de la société, l'homme doit pénétrer au-delà de sa perspective ordinaire, il doit « se réveiller » par une révolte inattendue (par un choc de la transgression, ou même par un cri qui déchire le moment). Roquentin s'éveille dans *La Nausée* quand il est capable de voir le monde dans une autre perspective, quand il découvre son absurdité. Il abandonne la passivité et le caractère limité « végétale » qu'il transcrit dans les champs lexicaux des plantes, il sort de son cocon et se libère de l'automatisme. Meursault revient à soi quand il est condamné à la mort. La figure du *Cri* de Munch s'éveille dans son horreur quand il découvre la réalité hideuse du monde. Les modèles de Schiele délivrent leurs corps.

À cela s'attache le concept du relativisme, cher aux existentialistes. Selon Merleau-Ponty, l'art de l'époque moderne est un phénomène relatif. Les hommes existent en forme de dialogue avec le monde et avec les autres à travers un système des signes qui culmine dans le langage et la culture.⁹⁰ Ce paradigme est comparable au relativisme de Jean-Paul Sartre que nous avons étudié dans les chapitres précédents, qui explique que l'homme, aussi qu'une œuvre d'art sont achevés en rapport avec l'autrui (au cas du texte avec le lecteur). La liberté relative tient à la

⁸⁹ (Barthes)

⁹⁰ (Ryan)

dépendance aux autres – selon la description du garçon de café par Sartre, l'existence de l'homme est définie par ses rapports avec les autres ; pour être ce qu'il est, quelqu'un doit le regarder. En conséquence, il devient un être-regardé parmi les gens anonymes. Les autres révèlent ainsi son caractère humain et unique, et se détachent-t-ils des entités inanimées. Dans son exégèse des textes, Merleau-Ponty aussi parle de la relation entre l'observateur et l'objet observé. Abstraction faite du dessein de l'auteur, une œuvre est toujours achevée ou même modifiée par la compréhension de son spectateur. Autrement dit, le sens de l'objet s'éveille à travers la compréhension de son spectateur.⁹¹

Dans le cadre des changements les plus essentiels qui réunissent l'art expressionniste et la littérature existentielle, nous voudrions en dégager deux grands enjeux : le glissement de la perspective vers le point de vue individuel comme forme prédominante ; et le cri comme motif prépondérant, applicable théoriquement à la majorité des œuvres expressionnistes et existentielles.

3.1.1 Le glissement de la perspective

Les œuvres expressionnistes bousculent la réalité de façon dramatique, il dérèglent les lois classiques de l'art aussi qu'ils dérangent les mœurs et la bienséance enracinée dans les esthétiques traditionnelles. Nous avons déjà mentionné la prédilection expressionniste et existentielle dans la dualité dans les structures – l'accomplissement du caractère de l'homme à travers l'autrui, les personnages des romans qui jugent et trouvent eux-mêmes, la relativité morale et la relativité du sens, les formes double dans la peinture figurative (dont les double portraits de Schiele). Selon la critique littéraire de Jean-Paul Sartre, c'est le lecteur qui aide à formuler la signification, l'écrivain seulement propose sa vision comme une possibilité. La structure duelle est également retrouvable dans la forme discursive de *La Chute*, une plateforme pour une confession de Clamence. Le discours contient une dyade dynamique, une confrontation des images à travers l'interaction entre le locuteur et son destinataire, qui correspond à la dynamique des peintures expressionnistes.⁹²

⁹¹ Il semble essentiel à ce stade d'évoquer l'opposition d'idées dans la critique littéraire du formalisme russe, qui a par contre signalé l'indépendance de l'œuvre et son émancipation à l'égard des circonstances extérieures (comme le contexte socio-culturel ou personnel de l'auteur et du spectateur/ lecteur) sous l'expression technique « ostraněníje » - désautomatisation. Cependant, il faut retenir que le récepteur n'est pas tout à fait évacué, car c'est lui qui perçoit un élément comme l'écart par rapport à la norme.

⁹² (Zepp)

Cependant de ce point de vue, la primauté est accordée à la subjectivité, la perspective personnelle. Elle est bien retrouvable dans la focalisation intérieure et dans la narration à la première personne dans les œuvres littéraires, aussi que dans le choix des expériences individuelles présentées de façon personnalisée par les tableaux expressionnistes. Nous pouvons deviner l'intérêt de l'auteur pour l'image « égoïste », centrée sur soi, dans l'utilisation des autoportraits et des héros littéraires qui commentent les sentiments de l'auteur. La représentation de la personnalité de l'artiste dans l'expressionnisme et l'existentialisme conteste la naïveté des productions réalistes des temps précédents. Dans la suite de notre travail, nous allons essayer d'approfondir ces catégories encore assez générales.

L'expressionnisme est souvent décrit comme l'art des émotions. En plus de la traduction des émotions à travers les couleurs violentes, et la stylisation déformant la réalité, l'art expressionniste provoque également chez son spectateur une réaction émotionnelle. Les émotions les plus récurrentes sont la crainte, la peur, l'angoisse mais aussi la passion. L'Angst chez les expressionnistes allemands, la nausée sartrienne ou l'angoisse plus générale, forment une thématique qui relie ces deux courants. Émanant des émotions exagérées, le principe expressionniste le plus accentué est la proclamation des sentiments, des idées et des pensées de l'artiste, engendrées par l'époque. Selon son étymologie, l'expression signifie la traduction du dedans au dehors. Le choc de la guerre et les changements dans la société ont déplacé l'accent sur l'intérêt de l'ego et sur les émotions intimes. Les artistes ont rehaussé le besoin d'exprimer les sentiments d'un individu pour toucher les hommes en général.

En dehors des thématiques génératrices de pathos, les auteurs expressionnistes et existentiels ont également adopté les concepts de la psychanalyse freudienne. Les distinctions entre les trois composants de la conscience humaine a busculé les œuvres avant-gardistes dans plusieurs niveaux. Les enjeux de la psychanalyse sont aussi retravaillés dans la nudité et la corporalité humaine, qui sont aptes à légitimer la nouvelle orientation de l'art vers la corporéité humaine, la précarité et la matérialité vivante du corps en tant que foyer de tout vécu. Nous pouvons constater que « c'est dans l'expérience du corps comme être sexué que Merleau-Ponty nous explique plus clairement cette implication réciproque du corps et de l'existence. Il situe l'existence au plan du corps propre comme une conscience opaque. Il cherche la transcendance dans la vie du corps esthésiologie et libidinal et mettant au jour un dépassement du corps par le

corps. (...) Merleau-Ponty pense le rapport du corps et de l'existence sur le modèle de l'expression de la pensée par la parole. Il note en effet, "si donc nous disons que le corps à chaque moment exprime l'existence, c'est au sens où la parole exprime la pensée" ». ⁹³

Comme expliqué dans les chapitres précédents, l'érotisme du début du XX^e siècle est bien différent de celui de l'art classique. À la sensualité du corps suggestif se substitue l'obscénité et la représentation de la chair débauchée, et physiquement maltraitée sinon martyrisée. La nouvelle portée de la « vulgarité » discute plus de pornographie que d'érotisme. La pulsion érotique est aussi présente dans les peintures expressionnistes, qui ont été gravement critiquées pour ce regard moderne sur le corps humain. La nouvelle libération apporte aussi une sexualité plus ouverte, plus libre, plus honnête. Egon Schiele et ses portraits des nues, aussi bien que la liaison libre de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, ont tout d'abord engendré un grand scandale et indignation ; tandis que plus tard ils ont bénéficié d'une grande reconnaissance, en ce que tous font une réaction à la vie ordinaire d'un bourgeois ligoté et aspirent à la liberté. ⁹⁴

Les peintures expressionnistes associent la sexualité avec la spiritualité et la moralité de l'époque symboliste – le portfolio d'Egon Schiele, un enfant terrible de la peinture expressionniste, contient de nombreuses peintures traversées par le motif de l'avortement, qui restera longtemps encore illégal. Sa transgression réside dans la fascination par les manières de figurer le corps féminin. En guise de critique de la bigoterie de la société viennoise en apparence morale, mais dans laquelle a fleuri la prostitution enfantine, Schiele a souvent choisi des adolescents pour poser comme modèles. Ensuite les dessins ont fait éclater un scandale, d'autant plus que parce que chez Schiele, c'est d'abord le sexe cru que l'intéresse, pas forcément l'érotique sensuelle.

Comme nous avons mentionné dans le chapitre qui parle de son ouvrage, ses représentations sont uniques dans le dévoilement des parties génitales, et dans sa focalisation sur les tabous, dont aussi l'autoérotisme – un motif nouveau dans l'art, lié lui-aussi au mythe de Narcisse, que nous pouvons interpréter comme la réflexion sur « moi » in extremis. Avec l'autoérotisme, Schiele commente sur le droit de disposer de son propre corps. Nous pouvons dégager sa tentative de détabouiser la masturbation entourée de préjugés innombrables et identifiée à une pratique destructrice à part son côté moral (la sexualité et l'onanisme comme des péchés chré-

⁹³ (San) p.132

⁹⁴ Grâce aux idées contenues dans le *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir a également dévoilé les condamnations concernant les féministes ou les homosexuels, en insistant sur la liberté du choix de chacun.

tiens). Ces innovations décadents résident donc premièrement dans la révolte contre la bourgeoisie bornée et contre l'art classique qui a depuis toujours saisi la sexualité de la perspective plus esthétique. Les figurations auto-érotiques sont dans leurs structures aussi comparables aux procédés littéraires autobiographiques ou autofictionnels (dont *La Chute* fait une partie), un concept expliqué par Michel Leiris dans *L'Age d'homme* et dans *La Littérature considérée comme une tauromachie*, où il figure, lui-aussi la partie consacrée à l'auto-érotique.⁹⁵

Par la focalisation sur « je », la forme narrative homodiégétique est un noyau de la littérature existentielle. Les écrivains existentiels utilisent la première personne dans les histoires personnelles (qui ressemblent à la forme des journaux intimes) autant que les peintres expressionnistes choisissent les autoportraits comme forme artistique préférée. La structure « scientifique » de la recherche est aussi identifiable dans les portraits crus (qui peut ressembler aux études biologiques du corps réduit sur un diagramme, et qui dans la figuration de la douleur extériorisée font allusion à la psychanalyse), et dans les notes de base et explications des enregistrements dans le journal de Roquentin. Il serait valable de dire que, de manière analogique à l'orgueil de Clémence dans *La Chute*, les expressionnistes avec leurs autoportraits manquent de modestie en s'appropriant le discours. Le style du récit fait penser à la notion pragmatique de « floor », un terme de Yule et Widdowson. Selon ce concept linguistique, il est possible d'offrir une illustration de la subjectivité expressionniste et existentialiste au moyen de l'étude de « turn-taking » et la répartition des « floors » comme les outils du discours. Dans les courants littéraires qu'on examine, et notamment dans *La chute* qui a de biais une structure dialogique, les maximes de Grice ne sont pas respectées, et ainsi le Principe de coopération est violé entièrement. Le principe de « turn-taking » est extrêmement rompu, car le locuteur tient le crachoir pendant tout le livre. Cela indique la subjectivité et l'égoïsme du locuteur, comparable aux portraits expressionnistes, et les glissements littéraires de l'enjeu philosophique et éthique du rapport entre le « je » et le « tu » ou le « je ».

C'est dans l'emploi de la première personne, que les artistes parviennent à la jonction des vécus individuels avec les expériences universelles et qu'ils aspirent à la vraisemblance de leur récit.⁹⁶ Surtout avec la narration en première personne, le « je » est capable de revêtir la relativité du récit et lui rendre le « caractère d'une libre conversation du narrateur avec le lecteur, tous

⁹⁵ Une autre parallèle qui relie la création artistique, l'imagination avec l'auto-érotisme présente le surréaliste Alejandro Jodorowsky, qui dit que la masturbation est une main au service de l'imagination. (Jodorowsky)

⁹⁶ Même s'il faut toujours se demander si le narrateur est fiable, donc si sa crédibilité n'est pas fautive comme c'est souvent le cas dans les textes modernes qui parlent de la moralité (p. ex. Les protagonistes des romans moraux modernes de William Faulkner).

les deux personnages étant l'un et l'autre fictifs et créés par le romancier. »⁹⁷ En même temps, cette focalisation a une fonction du « refus de la responsabilité des auteurs par rapport à ce qu'ils racontaient dans leurs livres. Quand ils font parler un personnage lui-même sur ce qu'il a vu ou vécu, les romanciers racontent une histoire déjà existante dont ils ne sont nullement responsables : ils ne sont que des “translateurs” ou des “scribes”. »⁹⁸ Il faut alors distinguer entre le « je » de l'auteur et le « je » du narrateur qui peut mais ne doit pas être son alter-égo ou seulement son outil pour se distancer de son opinion. Autant qu'à « action painting », l'artiste expressionniste aussi bien que l'artiste existentiel est capable de traduire sa vision sur la toile, de matérialiser sa pensée dans sa propre manière et ainsi communiquer avec le spectateur. C'est pourquoi dans les œuvres expressionnistes et existentielles prédomine la focalisation interne.⁹⁹

Par le détour, la focalisation interne est également présente dans les autoportraits d'Egon Schiele qui revêtent la thèse fondamentale de l'existentialisme. Le narcissisme de Schiele témoigne de la recherche de son existence. Influencé par les pensées de Heidegger et Sartre, il aspire à dépeindre son existence à travers son art. Selon sa conviction, l'auteur est inséparable de sa production artistique, avec laquelle il cultive une union d'interdépendance. Chez Schiele, le concepteur dépend tant de sa toile, qu'il la pénètre littéralement.

Les autoportraits de Schiele sont singuliers en ce qu'ils figurent le corps dans ses grimaces torturées et effarées. Sans méconnaître la biologie, Schiele a voulu exprimer la frustration de l'homme et son angoisse dans et par les courbes tordues, par les figures qui se roulent de douleur inexprimable. Il dépeint les émotions et les symbolise par leur ressemblance physique. Il serait légitime de rapporter les émotions exprimées à sa vie personnelle – la mort de son père, une relation difficile avec sa mère, la pauvreté, les maladies et enfin les années passées en prison.¹⁰⁰ Tous ses événements de son contexte personnel seraient transmises dans ses toiles et esquisses déconcertantes. La présence de la mort dans sa peinture qui décompose les corps, les propositions cadavériques, les visages tuméfiés peuvent être mises en relation avec la représentation des corps désagrégés qui ont perdu leur unité (que nous avons déjà lié aux structures et littéraires des parties corporelles dans *La Nausée* et *La Chute*). Avec les formes étirées et les

⁹⁷ (Fryčer) p. 65

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ La focalisation interne décrite par Gérard Genette se développe avec le récit personnel du personnage, c'est-à-dire que le narrateur du récit se situe à l'intérieur du personnage. Parmi les procédés littéraires qui aident à former la vision subjective et incomplète, prévalent les verbes de perception et les expressions déictiques ancrés dans l'espace déictique du locuteur.

¹⁰⁰ (Jin-Tsann Yeh)

positions extrêmes, Schiele dépeint une sorte de réalisme brutal, dans la vie misérable pendant l'époque du symbolisme artistique – un réalisme aussi dans le regard sur la relation entre l'homme et le monde, en autres mots les expériences individuelles de chacun.

Pour les artistes expressionnistes et existentialistes, la forme n'est pas l'objet final ni autotélique, elle est plutôt un instrument secondaire pour transformer leur vision en production artistique, un outil pour l'interprétation. C'est pourquoi la forme semble grossière, pour attirer l'attention sur le contenu (les émotions qui ne sont soignées elles non plus), et pour qu'elle soit capable de susciter la fascination, l'attraction mais aussi le rejet et la répulsion – autrement dit ne pas laisser le spectateur indifférent. Les œuvres suggèrent, interrogent, et toujours remettent en question le concept présenté en le déformant, bousculant et triturant. C'est comment l'artiste suscite des réactions émotionnelles.

Comme nous avons commenté dans les parties précédentes, les peintres expressionnistes avec les écrivains existentiels sont les artistes de la transgression bien avant l'époque de Georges Bataille. Leur but commun est de déranger le spectateur (dans le point de vue de la réception, mais aussi dans les concepts liés au canon traditionnel). Ils ne cherchent pas à transcrire la beauté, ils ne cherchent pas non plus à l'art narratif – ils prônent l'expression instinctive qui traduit l'esthétique de la laideur, la sensation et l'émotion. Selon Kundera, Kafka, dans son angoisse et absurdisme « décrit la situation de l'homme tombé dans un piège tragique.... Il révèle la beauté noire mystérieuse qui émerge dans les situations insupportables. La beauté, c'est la dernière victoire possible de l'homme sans espoir. La beauté dans l'art, c'est la lumière brusquement allumée et éclairant quelque chose d'inédit. »¹⁰¹ Nous avons déjà commenté les métaphores animales dans *La Nausée*. Pour comprendre cette comparaison, il faut évoquer les figures expressionnistes (notamment chez Schiele), identiques dans leur forme à l'état dans lequel se trouve Roquentin. Les personnages des tableaux schiéliens font penser aux insectes par leurs postures affectées et corps déformés et verdâtres. Cette métamorphose kafkaïenne ressemble à la métamorphose psychologique de Clémence dans *La Chute* ou de Roquentin dans *La Nausée* quand, déshumanisé, il échappe la salle, réduit sur un crustacé : « Tout d'un coup, j'ai perdu mon apparence d'homme et ils ont vu un crabe qui s'échappait à reculons de cette salle si humaine ».¹⁰² Le crabe pourrait symboliser le dégoût et l'inhumanité, mais aussi le sentiment d'emprisonnement et d'aliénation de Roquentin.¹⁰³ La genèse de l'approche esthétique

¹⁰¹ (Kundera) p. 17

¹⁰² (J.-P. Sartre, *La Nausée*) p. 175

¹⁰³ Un crabe a figuré aussi sur la page 20 où Roquentin décrit un homme solitaire et ses „pensées de crabe ou de langouste". Nous pouvons relier cette comparaison à l'isolation sociale et le procès cognitif de l'homme. (Idem.)

voit l'essence de la création dans la représentation, et non dans l'objet représenté. Cette approche s'est imposée comme la capacité de l'art d'esthétiser les phénomènes communs ou même triviaux, sinon vulgaires.¹⁰⁴

Peindre l'horreur, décrire l'angoisse, ces techniques purificatoires¹⁰⁵ comme celles recherchées dans les journaux intimes, ont culminé dans le motif omniprésent du cri. Plusieurs œuvres expressionnistes et existentielles contiennent le motif du hurlement, comme une possibilité de se décharger des angoisses, de dépasser la terreur en l'extériorisant et le matérialisant.

3.1.2 Le cri

Nous avons parlé de l'importance du cri dans l'histoire de l'art (la Méduse, Laocoon, *Le Cri* de Munch, Bacon et Giacometti et autres) et dans la littérature (surtout dans les œuvres de Camus comme *La Chute* ou *La Peste*) comme un des concepts culturels de Roland Barthes. Le cri peut être tout d'abord examiné comme un lien double entre le signifiant et le signifié ; car dans son caractère sonore il touche la limite de la vocalité, et sur le plan articulé il exprime l'horreur, l'angoisse ou l'intimidation selon les points de vue de l'émetteur/ récepteur. La partie suivante a pour but résumer le phénomène de la représentation de la douleur humaine à travers ce motif.

Le cri est une expression première et archaïque de la voix inarticulée. Il encadre chaque vie – il témoigne de la naissance de l'homme pendant la naissance et avec le cri de l'orgasme qui reproduit la jouissance et la conception éventuelle. C'est aussi le hurlement devant l'horreur et l'exclamation finale face à la mort. Le cri abasourdit, il intimide. Cette liaison symbolique d'Éros et Thanatos représente un phénomène unique dans l'histoire de l'art, en ce qu'elle révèle la souffrance inaudible et la matérialise sur une toile ou une page. Foucart explique que « Cette représentation de la douleur comme rupture avec l'ordre idéal dans un monde qui serait caractérisé par l'harmonie, (...) entraîne par ailleurs toute une série de réflexions qui oblige à parler de l'apparition de 'nouvelles valeurs'. Cette redéfinition des rapports de la douleur par des

¹⁰⁴ (Bourdieu)

¹⁰⁵ Il faut remarquer la transformation de la notion de catharsis opérée par l'art moderne, à côté de la mimésis elle aussi modifiée, retravaillée dans notre tradition millénaire. Josef Vojvodík parle de l'émancipation de la mimésis de la nature et la réalité extérieure par les avant-gardes. Le but de l'œuvre avant-gardiste est donc d'inviter son récepteur (spectateur ou lecteur) à trouver des nouvelles possibilités de sa perception et interprétation, à travers la confrontation avec les entités extraordinaires – ce qui s'enchaîne à la tradition de la désautomatisation. (Vojvodík)

critères esthétiques peut certes amener à réfléchir sur la nécessité de donner une certaine dynamique au corps meurtri ou maltraité, ce que les artistes, au début du siècle s'efforcent de mettre en valeur. (...) Lessing avec son *Laocoon* (1766) avait d'ailleurs fourni l'occasion de préciser la nature propre, tant dans les arts que la littérature, de cette vision de la douleur corporelle et cela à partir d'une réflexion qui se poursuivra à travers les siècles jusqu'à Bacon et Munch, sur le cri et nous permettra de mieux comprendre l'évolution de toute conception de la douleur perçue à travers les arts et la littérature. » ¹⁰⁶ Un mythe récurrent lié au cri propose l'histoire antique d'Orphée et Eurydice, qui a, avec son cri après avoir été mordue par un serpent, condamné Orphée au voyage en enfer et à la mort ultime. Dans ce récit, similairement comme dans *La Chute*, le cri démarre l'action et accélère son cours. ¹⁰⁷

Le cri est un point commun aux sentiments de l'angoisse expressionniste et existentielle, par le biais duquel l'artiste tente d'attirer l'attention. C'est une expression universelle et universellement traduisible, présente dans plusieurs œuvres d'art ; mais c'est aussi une réaction habituelle de l'homme à la douleur ressentie. Ce « trou » intime offre un témoignage personnel d'un supplice psychique ainsi que physique. Dans les peintures expressionnistes, il affiche un motif de l'esthétique de la terreur, de même qu'il traduit la poétique de l'angoisse dans les écritures existentielles. Étant capable de libérer les émotions et les visualiser, le cri manifeste la libération, un concept qui accompagne les études expressionnistes et existentielles. Dans ces dernières, le cri est soit un moment clé de la narration comme c'est le cas dans *La Chute*, soit un sentiment pénétrant l'œuvre dans son pouvoir à créer une tension souvent intolérable comme le ferait son homologue, un moment du silence. Parfois les mots semblent inutiles quand le pathos arrive, dans ce moment le cri comme un bruit sémantique substitue les paroles.

Le cri, ainsi que son opposé, le silence, sont dotés d'une expressivité immense. Nous avons commenté l'importance mythique du cri provenant de l'histoire d'Orphée. Dans l'œuvre camusien, le cri qui échappe à la jeune inconnue pendant sa chute suicidaire change pour le narrateur la direction du texte entier. La grande question de l'événement en tant que rupture, donc une question de l'irréversible (et la question de la liberté des personnages proposée dans les chapitres précédents), présente aussi une structure importante, quand Camus manœuvre le déroulement de l'histoire dans *La Peste*, où le cri fonctionne également comme un pronostic de

¹⁰⁶ (Foucart) p. 15

¹⁰⁷ (Machková)

la crise d'une ville frappée de l'épidémie : « L'ombre s'épaississait dans la pièce. La rue du faubourg s'anima et une exclamation sourde et soulagée salua. »¹⁰⁸

Pour revenir à la comparaison ontologique de la peinture et d'un texte littéraire, il semble important de remarquer que contrairement à la littérature, une peinture est seulement capable de saisir un moment dans la vie du personnage portraituré, mais il le garde comme un caractère atemporel. C'est pourquoi cet instant doit être capable de capturer l'importance du moment. Par son éloquence, il doit pouvoir être réinscrit dans une expérience universelle métaphysique uniquement grâce à l'imagination et l'empathie suscitée chez le spectateur.¹⁰⁹ Les peintures saisissent le cri, comme un acte du moment, qu'elles figent dans l'éternité. C'est comme dans le cinéma, où toute l'ambiance se concentre dans un moment extrême, dans un hurlement qui tranche le suspense. Dans le même objectif, les peintures de Munch ou Bacon déforment la réalité par leurs lignes rondes et sinueuses pour suggérer les sentiments spécifiques du personnage soumis à la douleur prolongée.

La bouche ouverte d'un homme hurlant peut aussi métaphoriser la vacuité. Jacques Lacan et Slavoj Žižek ont étudié le vide et le silence dans *Le Cri* de Munch, et les moments silencieux desquels les paroles surgissent. Il faut encore rappeler l'effet significatif du cri comme expression d'une intensité à la limite du vivable, et l'effet du moment de silence générant par son vide le suspense. L'antinomie de la voix et la vacuité sonore suggère la tension. Les œuvres expressionnistes et existentielles contiennent souvent une ambiance bipolaire angoissée et angoissante. Dans les années 1950, Camus a visité l'exhibition de Yves Klein avec son œuvre *Le Vide*,¹¹⁰ et il l'a apprécié dans son critique.¹¹¹ L'espace vide ouvert, similairement à une bouche ouverte en un cri, symbolisent la vacuité et le silence, une partie de poétique de Camus. Dans la peinture, nous pouvons évoquer la vacuité de l'espace expressionniste qui entoure les figures, comme nous l'avons déjà mentionné chez Egon Schiele. En ce qui concerne la peinture, Lessing considère la bouche ouverte comme une tache qui sert à relever le caractère du personnage,

¹⁰⁸ (Camus, *La peste*) p. 51

¹⁰⁹ L'empathie fait allusion à une autre grande question de la théorie littéraire et de l'esthétique : l'identification du récepteur avec le personnage fictif. Gustave Flaubert s'identifiait avec son personnage du roman, *Madame Bovary*, dans sa proclamation notoire. Cette identification, un miroir du lecteur et le personnage offrent une expérience plus „réelle“ pendant la lecture. Selon Albert Camus « Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin. » (Camus, *L'homme révolté*) p. 274 De l'autre côté, l'empathie avec le personnage aide à formuler le concept de catharsis classique, où le récepteur éprouve les émotions du personnage pour s'en instruire.

¹¹⁰ *Le Vide* a présenté une chambre blanche qui était toute vide sauf une vitrine.

¹¹¹ (Birdsall)

de la même façon que les mots (ou les onomatopées du cri) dévoilent la culpabilité des protagonistes littéraires. Les figures hurlantes instaurent la tension par l'horreur invisible matérialisée lorsque le cri sort de la bouche béante. Dans *L'Art de l'impossible*, Gilles Deleuze renvoie à Francis Bacon à propos de son motif omniprésent du cri : « Je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détention d'une force invisible. »¹¹² Selon Lessing, le cri déforme physiquement le visage de la personne, cependant, il réfère aussi à sa déformation morale secondaire, abondante chez Bacon. Le concept d'un art anti-mimétique, d'où vient la stylisation artistique, est ainsi capable de dépasser l'aspect visible du personnage.

Nous pouvons raccorder le cri à plusieurs initiateurs émotionnels. Bacon est assez connu pour ses tableaux figurant l'agression extrême. Il s'est inspiré profondément de l'œuvre de Michel Leiris, dans lequel il a admiré la violence et la sexualité ouverte.¹¹³ Le cri, une voix qui déchire le silence, est une arme de l'homme, en ce qu'il est capable de paralyser l'autre. Le hurlement est souvent la dernière ressource que possède un individu pour « dire » sa révolte. La violence se rapporte aussi à la frustration engendrée par la dictée des normes sociales et conduisant à la révolte. Selon Julia Kristeva, le cri est un « abject », ce qui peut être compris comme une réaction envers une situation, un objet qui agit et ainsi l'abject. En hurlant, le personnage fait connaître son opposition à travers cette mimique et brise les frontières, il révolte, il module la direction du récit.

Cet enjeu forme une ossature de l'éthique moderne, ainsi que l'aspiration des auteurs à la révolte – soit thématique avec la subjectivité et les motifs de l'horreur du monde, soit formelle à travers le rejet des approches esthétiques ou esthétisantes. Le cri signifie la visualisation psychanalytique du pathos intérieur et la transition vers sa manifestation peu flatteuse, ce qui est un point commun aux peintures expressionnistes et aux romans existentiels.

¹¹² (Foucart) p.

¹¹³ Les écrivains influents de l'existentialisme, Nietzsche – Leiris – Bataille, tracent une ligne qui sépare du reste de la production littéraire qui se nourrit de la violence et des idées de la transgression. Leur influence sur l'ouvrage de Francis Bacon est évidente dans la notion de la transgression et la cruauté dans ces thèmes et formes, décrites dans le chapitre sur Existentialisme.

La conclusion

Les chapitres précédents ont présenté les différentes façons par lesquelles les genres artistiques s'influencent, nous avons introduit les caractéristiques de l'art expressionniste et de la littérature existentielle, et les avons liés à travers le motif partagé du cri. En guise de conclusion, il reste à évoquer le résumé des affinités des deux courants en question pour affirmer l'hypothèse fondamentale de cette recherche – le cri comme un point de rencontre entre l'esthétique expressionniste et existentielle. Tout d'abord, ce travail traite de la subjectivisation de l'art et de sa lutte contre les canons classiques et la société corrompue, ainsi que de l'étude plus minutieuse du motif du cri, les tendances partagés par les deux courants en question.

Puisque nous comparons deux modes d'expression différents (l'art visuel et la littérature), nous avons d'abord énoncé les opinions de plusieurs philosophes et historiens d'art sur l'interaction de la peinture et la littérature. Pendant cet exposé, nous avons esquissé les attitudes différentes vers ce syncrétisme depuis Plutarque, jusqu'à Charles Baudelaire et William Blake, y compris le philosophe phénoménologue Maurice Merleau-Ponty. *La Chute* d'Albert Camus propose un rapport direct entre la littérature et l'art en ce qu'elle contient une référence sur *L'Adoration de l'Agneau* de Van Eyck, qui représente la rédemption de l'homme. Cette peinture est essentielle pour toute l'œuvre car elle contient le motif central du texte éponyme – la chute de l'homme et la chute symbolique de la civilisation chrétienne, comme la saisissent les auteurs expressionnistes et existentiels. Avec deux représentations de Jean Baptiste, elle témoigne l'égoïsmes de Clamence. À travers les personnages bibliques d'Adam et Eve, et de Caïn et Abel, Camus signale aussi la présence du motif du péché et de la culpabilité, aussi que la dualité relative. Le tableau est aussi important dans le niveau stylistique, en ce qu'elle réfère au principe révolutionnaire expressionniste qui se rompt avec les règles de l'art classique idéalisé.

Nous avons expliqué que la formation de l'expressionnisme et l'existentialisme est associée aux trois faits convergents qui sont venus après la Première Guerre mondiale – les formes devenues dissociées de la vie urbaine et la société bourgeoise ; l'absurdisme et le nihilisme philosophique causé par des souffrances, l'absurdité et la perte de Dieu dans la période de guerres ; et finalement l'expression des émotions et de la psychologie individuelle de l'homme.

En ce qui concerne les origines socio-culturelles, les deux courants partagent des fondements communs dans la philosophie de Nietzsche, Heidegger et Husserl et dans la psychologie freudienne. Les deux sources d'influence ont apporté l'intérêt des artistes à la vie intérieure de

l'homme. Avec le développement de la psychanalyse, l'art s'est concentré vers l'examen de « moi », des craintes et sentiments de l'homme unique. De la même façon Heidegger et Husserl ont proposé une philosophie focalisée sur le relativisme subjectif, les phénomènes manifestes, et la réalité comme les expériences individuelles vécues. Cette rupture avec les doctrines artistiques et philosophiques classiques a apporté des horizons inédits et des avant-gardes révolutionnaires.

Sur le plan esthétique, les artistes ont voulu perturber l'équilibre de la beauté classique, déstabiliser le canon idéaliste grec, transgresser les dogmes occidentaux et attirer l'attention vers les problèmes de l'homme unique. Ils ont consulté des textes de Nietzsche qui a agi pour la réévaluation des valeurs sociales, et lutté contre la bourgeoisie. Nietzsche a défendu la renaissance de l'homme débridé des restrictions cartésiennes, l'homme qui puise dans son élan vital et de sa partie animale. C'est avec cette idée, que les deux courants ont choisi un chemin vers l'art brut, plus émotionnel dans son animalité, avec un grand pouvoir de suggestion et d'envoûtement. Nous pouvons suggérer la corporéité dans l'expressionnisme et l'existentialisme comme un miroir de cette primitivité de l'homme, mais aussi aux techniques brutes dans les portraits inachevés en ce qui concerne les figures sur les toiles et les personnages de romans (la prévalence de la homodiégésie qui signifie l'incapacité du personnage de voir en dehors de sa propre histoire). Nous pouvons également évoquer la conviction de Jean-Paul Sartre, qui dit que l'homme n'est jamais achevé, d'où les formes esquissées sur les autoportraits d'Egon Schiele ou les personnages controversés de Camus, qui expriment la dynamique du monde.

Nous avons mentionné comment la Première Guerre et la technologisation du monde ont apporté des bouleversements fondamentaux dans le domaine socio-culturel, y compris dans l'art et la littérature. La violence déclenchée pendant le tournant des siècles a confirmé la vision pessimiste de l'homme. La psychanalyse nous a montré que les pires instincts couvent en chaque homme, prêts à s'éveiller à tout instant. L'homme se trouve seul parmi les foules, ce qui l'arrache de la moralité, le déresponsabilise. Les relations personnelles et directes sont substituées par l'anonymat, le déracinement et l'aliénation. Sur le champ artistique, c'est évident dans la sécession de la « belle époque » et de l'art harmonieuse. Le divorce avec l'Académie et les tendances des arts classiques ont apporté les perspectives nouvelles. La modernité provoque la révolte contre la tradition, elle transgresse des limites et des règles convenues et

destitue les canons classiques. Les arts ne tiennent plus à l'esthétisation du modèle, ils renoncent au descriptivisme des arts classiques, selon Roland Barthes « la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. »¹¹⁴

Les œuvres expressionnistes et existentielles mettent en question une certaine conception de la réalité, des moyens de son imitation et de la légitimité de la mimésis. En violant la règle de la bienséance, elles offrent à son audience une sorte de catharsis, une possibilité de vivre l'expérience de l'auteur et d'en tirer une leçon. Malgré la disposition classique de l'art à tendre vers la beauté, ou peut-être à cause de cela, l'art expressionniste ose matérialiser les émotions les plus authentiques, et adopter leur laideur âpre. La condamnation du concept l'art-pour-l'artiel est valide pour tous les critiques esthétiques – l'art visuel ainsi que la littérature. Les avant-gardistes rejettent le formalisme et le purisme de l'art classique et ils défendent la nature crue, comparable au naturalisme de Zola. Les couleurs violentes et l'acuité des angles dans leurs peintures sont capables d'associer blessure, ébréchure, entaille, égratignure – perte de l'intégrité du corps, de la fonction protectrice de la peau en tant que frontière – encore une fois nous revenons vers la nudité absolue, la perte des masques sociaux et la dénudation de la conscience.

C'est à la psychologie humaine orientée sur les états de la désespérance, la dépression, « l'angoisse du siècle » et la crise de la société, que nous pouvons créditer les points d'intersection de ces deux expressions artistiques. Ni l'un ni l'autre ne s'intéresse à l'esthétique de la beauté, mais préférentiellement à l'esthétique des émotions, des expériences vécues par l'homme. Ils enregistrent les impressions sombres à travers la suggestion qui réside dans les styles crus. La reproduction de la réalité est exécutée à s'y méprendre. Avec l'art moderne, la création devient anti-illusoire. Nonobstant l'intérêt de l'existentialisme dans les formes lyriques, il est possible de faire un parallèle avec la notion du lyrisme selon Hegel qui le décrit comme « l'expression de la subjectivité qui se confesse » au contraire du style d'époque qui veut « s'emparer de l'objectivité »¹¹⁵. Avec cette citation, nous pouvons également introduire une analogie entre le récit narcissique dans *La Chute*, et les autoportraits expressionnistes. Les deux courants montrent l'entrelacement de l'inquiétude et l'angoisse chez un homme individuel. Le portrait littéraire de Clamence fait par Albert Camus, ou Egon Schiele avec ses autoportraits nous signalent l'importance retrouvée de « moi » dans l'art – le « moi » qui vient au premier plan dans les portraits expressionnistes et dans l'utilisation du narrateur homodiégétique dans les romans existentiels. Les traits de pinceau individuels qui deviennent évidents chez l'expressionnisme

¹¹⁴ (Barthes)

¹¹⁵ (Kundera) p. 21

sont conduits par l'énergie de la main qui manie l'instrument, par la violence de l'émotion et son débordement. L'art se rend plus près du corps et de la physiologie des émotions – l'art devient une expression corporelle. À cela s'attache l'intérêt de la représentation de la chair, de la nudité et la sexualité in extremis – c'est-à-dire la figuration ostensible des organes génitaux et de la masturbation comme la révolte contre la censure de l'étroitesse d'esprit et les mœurs bourgeoises. Le corps expressionniste s'exhibe dévoilé dans toute sa splendeur ou horreur. Certaines parties sont accentuées, tandis que le reste devient fragmenté, comme les membres des insectes (un thème récurrent dans les deux courants). Cette discontinuité du corps fait suite au caractère de l'homme insaisissable dans la crispation hystérique de l'époque, l'un des enjeux philosophiques.

Nous avons évoqué les exemples des œuvres artistiques consacrés au cri, comme l'expression corporelle la plus puissante. Le cri présente une destruction du postulat de l'harmonie artistique et corporelle. La grandeur de l'âme, un motif majoritaire de l'art classique, est remplacée par la véridicité et la condition humaine qui était à cette époque influencée par les terreurs des guerres. Ainsi, les artistes en tant que Schiele rejettent l'esthétique harmonieuse, et s'attachent à la transgression anti-mimétique qui déséquilibre le spectateur. Ils apportent la dissonance et l'agression, une voix sauvage qui imite les concepts esthétiques primitifs. Ils transmettent leurs émotions intérieures en agressant leur audience pétrifiée.

Les vibrations extrêmes du cri hypnotisent le public.¹¹⁶ Une toile qui contient une exclamation est capable de peindre une sensation innommable. Elle rend visible le son, mais aussi représente une métaphore de plusieurs niveaux. Les gestes expriment une réalité dynamique, la douleur picturale implique une force invisible qui bouscule la culture visuelle. Comme déjà énuméré dans le premier chapitre, le cri a servi comme un motif fréquent pendant les siècles et il l'est toujours. L'exclamation, un symbole de la douleur existentielle, relie les esthétiques expressionnistes et existentielles en ce qu'il est capable de traduire tous les points de tangence entre existentialisme et expressionnisme. C'est pourquoi la convergence entre l'expressionnisme dans le domaine de l'art visuel et la littérature existentielle partagent des parallèles non négligeables, dont le plus évident reste le motif du cri, l'apogée de *La Chute*.

¹¹⁶ (Jean Abitbol)

Résumé

Práce s názvem „Estetika výkřiku v díle Alberta Camuse jako styčný bod expresionismu a existencialismu“ představuje komparaci malířské estetiky expresionismu a literární poetiky existencialismu, na základě jejich sdíleného motivu výkřiku. Přestože v průběhu textu nastiňujeme základní historické mezníky, naším cílem není katalogizace či historické mapování dějin umění, nýbrž analýza afinit těchto dvou směrů a pokus o vysvětlení jejich vzájemné formální a ideologické propletenosti.

Naše rešerše je rozdělena do tří hlavních kapitol, kde první dvě popisují stručný vývoj, hlavní premise a paradigmata a charakteristiky daného uměleckého proudu. Třetí kapitola pak rekapituluje poznatky získané v prvních dvou částech práce a dává je do vzájemných souvislostí. Jednou z částí, na kterou se v poslední kapitole zaměřujeme, je estetika výkřiku, jako společného jmenovatele obou směrů. Právě na tomto motivu vysvětlujeme z velké části pokus o nalezení jejich podobnosti.

Expresionismus a existencialismus, dva avantgardní směry začátku dvacátého století krystalizují na poli traumatických válečných a společenských událostí, prohloubeném urbanizací a technizací. Světové války a jimi způsobené disonance v rámci historické, ale také širší socio-kulturní scény byly patrné již v předešlých uměleckých hnutích přelomu století nicméně až expresionismus a existencialismus je pojal jako jedno z ústředních témat. Expresionismus vychází právě z ostrého negativního vymezení vůči klasické, líbivé estetice, a to především umění impresionismu a Parnassu. Jeho hlavní tezí je rozchod se zrigidněným akademismem a odmítnutí tradičního konceptu mimesis. Expresionistický autor popírá sensualisticko-hédonistické pojetí krásy vycházející z klasického antického slohu. Umění se tak vzdává své definice „krásného“ umění a stává se disharmonickým, disonančním. Právě tento posun můžeme pozorovat v nepřirozené agresivní barevnosti a nedokonalých, mihotavých formách expresionistických maleb, v nedokončenosti jejich tvarů a hrubé, viditelné stopě tahů štětcem. Na druhé straně v existenciální literatuře pak nacházíme literaturu zaměřenou na „autentično“, tedy beze snahy o princip estetizace nebo naopak o racionální vědeckosti tak, jako tomu bylo v předchozích literárních slozích. Ve své dizertační práci Dajdelík popisuje Dziemidokův princip dialektiky dějin umění, kde jednotlivé směry reagují na ty předchozí tak, že „každá doba vytvořila své vlastní umělecké směry (naturalismus, expresionismus, kubismus, surrealismus, dadaismus,

konceptuální umění atd.), které systematicky (ačkoli různými způsoby a v různé míře) zpochybňovaly správnost estetické koncepce umění, chápané zprvu z užšího hlediska krásy a později z širšího hlediska estetické zkušenosti“.¹¹⁷

Kromě názorové vyhraněnosti vůči „krásnému“ umění je hlavním spojovníkem námi porovnávaných slohů jejich převážně antropocentrické nahlížení a výrazná slabost pro transcendenci a metafyzično. Významný průsečík tak představuje zdůraznění psychologizující introspekce umělce, jeho zaměření na vlastní pocity a prožitky, které svému publiku zhmotňuje pomocí knihy nebo obrazu. Exteriorizace idejí a emocí vychází z části z freudovské psychoanalýzy a jeho studie tří komponentů lidské duše (superego, ego a id). Ze stejného konceptu vědomí a podvědomí čerpá také jeho princip duality oblíbený v malířské a literární estetice napříč stovkami. Záliba ve vodních metaforách je patrná v umění středověku, romantismu, symbolismu a dalších. Voda je také nedílnou součástí Camusova *La Chute*, metaforizující křest (reference na biblickou postavu Jana Křtitele, se kterou se ztotožňuje hlavní hrdina), ale také smrt (jako sebevražda mladé ženy, kterou protagonista nezachránil). Zrcadlení jako alegorie mýtu o Narcisovi pak s expresionismem ožívá ve zdvojených autoportrétech Egona Schieleho a v Sartrovu filosofickém uchopení a naplnění osobnosti skrze druhé. Avantgardní popis rozporu člověka jako objektu a subjektu vrcholí v Merleau-Pontyho existenciálním objektivním a subjektivním vnímání člověka a jeho těla.

Motiv chiasmu a fragmentizace lidské figury v malířství a její zdůraznění skrze strohé prostředí (viz portréty Egona Schieleho, reagující z části na klasické a renesanční záliby v propracovaném pozadí obrazů, z části na dekorativní prvky obrazů jeho učitele, Gustava Klimta) pomáhá divákovi soustředit pohled právě na emocionální pohnutky portrétované osoby. Tomu odpovídá často strohé, neestetizující prostředí, ve kterém se odehrávají existenciální díla – na rozdíl od předchozího romantismu nebo realismu zde nenacházíme detailní popisy přírody či města, detaily prostředí ustupují do pozadí. Naše pozornost se naopak soustřeďuje téměř výhradně na hlavního protagonistu. Tento fakt je navíc podpořen homodiegezí a s ní spojenou volbou ich-formy pro vyprávěče děje, tedy osobní zповěď jedince, jehož kontext končí za hranicemi vlastní perspektivy, za kterou nedohlédne.

Výběr hlavních témat námi zkoumaných směrů osciluje mezi reklamací ordinárního, každodenního života jednotlivého člověka, ve snaze o zachycení jeho „autentičnosti“, uchopením jeho svobody a vystižením vratkosti reality a jejího prožívání. Společným tématem obou směrů

¹¹⁷ (Dadejčík)

jmenujeme také vnitřní neklid světa a jeho postav. Ve své podstatě by se dalo říci, že expresionismus a existencialismus jsou určité formy realismu, ve smyslu snahy o zachycení vztahu mezi člověkem a světem, tedy snahy o popsání relativních zkušeností reálného člověka.

Dalším společným jmenovatelem námi zkoumaných směrů je tělesnost a erotický akcent jejich děl, pulsující energie odkazující k primitivnímu a naivnímu umění, stejně tak jako k Nietzscheově teoretickému konceptu dionýského umění. Tento formální posun od umění apollonského, v Nietzscheově diferenciaci, svědčí také o jeho postulátu o animální složce člověka a jeho bezmoci (která je vyjádřena například animálními a vegetálními metaforami v Sartrově *Nausée*, nebo ve formálním „zajetí“ člověka prostorem v jeho *Huis Clos* a Camusově *La Peste*). Jedním z východisek uchopení tělesnosti v existencialismu je fenomenologie Merleau-Pontyho a jeho popis „tělesné zkušenosti“. Tělesnost, otevřená sexualita či dekadentní erotično tvoří jeden z výrazných posunů moderního umění, které jdou ruku v ruce s odmítnutím estetizace reality a harmonie estetického prožitku. Tělo v expresionistických portrétech se tak stává fragmentovaným, deformovaným a trýzněným. Avantgardní požadavek na svobodu člověka, kterou blíže studoval Sartre v díle *Existentialisme est un humanisme* v tezi „l'existence précède l'essence“ (tedy existence předchází esenci) i Camus především v *L'Homme révolté*, nutně přinesl potřebu jisté revolty a rebelie. Přestože je transgrese často spojovaná s Georgem Bataillem, dalo by se říci, že v malířském světě vyvrcholilo její úsilí právě s expresionismem, a to ve snaze porazit Akademii. Již zmiňovaná znepokojující disharmonie, narušující pohodlí diváka, přináší šok podobný tomu, který prožívá hlavní hrdina Sartrova *Nausée*. Také proto jsou figury znázorňované Egonem Schielem často deformované a radikalizované, a to i v jejich sexuálním napětí. Kromě toho Schiele bojuje proti omezenosti buržoazní společnosti zviditelňováním nestylizovaných pohlavních orgánů a motivem autoerotiky, nebo nápaditou stylizací figur připomínajících hmyz.

Pro oba dva směry je dále typická dynamika prudkých emocí, která je zdaleka nejvíce evokativní v námi analyzovaném spojovacím prvku expresionismu a existencialismu – motivu výkřiku. Ten slouží už po staletí umělcům k reformulaci strachu, úzkosti, ale také úžasu či radosti. Výkřik provází člověka od početí, přes narození až po smrt. V obrazech zachycuje klíčový moment, v knihách představuje důležitý mezník a nové nasměrování příběhu. Stejně tak, jako v klasickém mýtu o Orfeovi Eurydika svým výkřikem změnil tok příběhu na tragický, v *La Chute* naruší výkřik mladé ženy monotónní promluvu Clamence a román tak nabere nový spád. Albert Camus pracuje se zvukem jako expresionistický malíř s barvou. Jeho dílo je dokreslováno agresivními zvuky (jako je náhlý výkřik, či diabolický smích v *La Chute*), které střídají

významové momenty ticha (přirovnatelné s neutrálními nebo dokonce černými plochami expresionistických obrazů). Jeho styl je proto možné připodobnit k expresionistické malbě, která se skládá z jednotlivých elementů barev, tahů štětcem a ostrých linií.

Skrze sdílené premise a tendence expresionismu a existencialismu jsme došli k závěru a osvětlení jejich vzájemné afinity. Námi zvolený motiv výkřiku ilustruje jejich důraz na subjektivitu prožívání, která vychází z reakce na měnící se svět a odmítnutí tradičního umění Akademie. Zároveň charakterizuje disharmonii těchto směrů, která poukazuje na nestabilitu tohoto světa a tím způsobenou nejistotu člověka v něm žijícího.

Sources

- Adam, Jacques. «Quand la voix se montre au regard – À propos du Cri de Munch.» Rennes, Septembre 2017.
- Adams, Marion Stoll. «Nietzsche and Expressionism: The Neue Mensch in Kafka, Kaiser, and Strauss.» 10 8 2019. *Bard Digital Commons*.
<https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2019/117/>.
- Arambasin, Nella. «Le parallele arts et littérature in: Revue de littérature comparée.» 2 2001. *Cairn*.
- Arnason, H. H. *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998.
- Bahr, Ehrhard. *Dějiny německé literatury - Od realismu k současné literatuře*. Praha: Karolinum, 2007.
- Barthes, Roland. «L'Effet de Réel.» *Persée dans Recherches sémiologiques le vraisemblable* (1968).
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Livre de Poche, 1977.
- Baudelaire, Charles. «L'Héautontimorouménos.» Baudelaire, Charles. *Fleurs du mal*. Paris: Lgf, 1972.
- Běliček, Pavel. *Dějiny literární estetiky II - Od romantismu po meziválečnou avantgardu*. Praha: Urania, 2004.
- . *Encyklopedie soustavné literární vědy 4, Literární poetika*. Praha: Urania, 2011.
- Birdsall, William F. «Albert Camus and the Failure of Abstract Painting.» Novembre 2016.
https://www.researchgate.net/publication/310011015_Albert_Camus_and_the_Failure_of_Abstract_Painting.
- Blažeková, Sandra. «Estetické názory Friedricha Nietzscheho: Pojetí umění a geniality v raném období.» Plzeň: Faculté des Lettres de, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění*. Brno: 2020, Host.
- Braunová, Klára. «Řeč těla jako forma komunikace.» Prague: Faculté de l'éducation de l'Université Charles de Prague, 2012.
- Brosman, Catharine Savage. «Sartre's Nature: Animal Images in.» *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* (1977).
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00397709.1977.10733336>.
- Camus, Albert. *Carnets*. Paris: Gallimard, 2013.
- . *La chute*. Paris: Gallimard, 1956.
- . *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.
- . *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1985.
- Dadejík, Ondřej. «Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy.» Prague: La faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2008.
- Dagen, Philippe. *Egon Schiele, l'homme qui "peignait la lumière des corps"* Alain Fleischer. 17 Juin 2018. France Culture.

- Deguy, Jacques. *Sartre critique de Mauriac*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2010. <https://books.openedition.org/septentrion/16448>.
- Dempseyová, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Prague: Slovart, 2002.
- Dictionnaire Littré*. 27 01 2020. <<https://www.littre.org/definition/absurde>>.
- Duret, Hélène. «« Dégénérés » en France. Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930.» *Artlas Bulletin* (2017).
- Felton, Lori Anne. «Egon Schiele's Double Self Portraiture.» Bryn Mawr College, s.d. <https://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1134&context=dissertations>.
- Flaccus, Quintus Horatius. *De arte poetica*. Praha: Academia, 2002.
- Foucart, Claude. «De la bouche, ou l'esthétique du cri et la douleur de Lessing a Bacon.» autors, Els. *La douleur : Beauté ou laideur*. Lleida: Edicions de la Universidad de Lleida, 2005.
- Freud, Sigmund. «Malaise dans la civilisation.» Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: Presses Unviersitaires de France, 1992.
- Fryčer, Jaroslav. «Le narrateur a la premiere personne dans le roman français d'aujourd'hui.» *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* (1979).
- Genette, Gérard. «Complexe de Narcisse.» *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/IMG/pdf/genette-gerard-figures-i-du-seuil-1966-2-gerard-genette.pdf>.
- . *Figures III*. Paris: Éditions du seuil, 1972.
- Georg Friedrich Wilhelm Hegel, traduit par Ch. Bénard. *Esthétique*. Paris: Librairie Germer-Baillere, 1835, posth.
- Gide, André. «Le traité du Narcisse.» 1891. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Trait%C3%A9_du_narcisse.
- Gombrich, E H. *The Story of Art*. New York: Phaidon Press, 1950.
- Jean Abitbol, Anne Alvaro, Michel Chion, Elise Heinisch, Jean-Pierre Laforce, Frédérique Leichter-Flack, Michel Lonsdale. *Petite métaphysique du cri* Irene Omélianenko. 2 12 2015. France Culture.
- Jin-Tsann Yeh, Hsin-Yu Tsai. «The International Journal of Arts Education.» 25 01 2020. *Being-there: An Existentialism Point of View in Egon Schiele's Self-portraits*. <https://ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/1665_arts_education51_147160.pdf>.
- Jirátová, Kristýna. «Samota uprostřed davu: Charles Baudelaire a umění 20. století a současnosti.» Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2018.
- Jodorowsky, Alejandro. «Masturbation : a hand at the service of imagination.» 24 Juliet 2011. Twitter.
- Kemp, Simon. *Writing the Mind: Representing Consciousness from Proust to Present*. New York: Routledge, 2018. <https://books.google.cz/books?id=9EQ3DwAAQBAJ&pg=PT213&lpg=PT213&dq=le+postulat+de+l%E2%80%99inconscient&source=bl&ots=ejme9tOlwq&sig=ACfU3U2q_o9VSjgILGjtEhN3S9qKaPbIg&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiXwojaz93nAhVRT8AKHehXDS4Q6AEwAHoECAyQAQ#v=onepage&q=le%20postul>.

- Koffeman, Maaïke. *Entre classicisme et modernité: La nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle époque*. New York: Rodopi, 2003.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kundera, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis, 2009.
- Louette, Jean-François. *L'essai au XXe siècle in: Histoire de la France littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- Loužek, Marek. *Albert Camus, Padesát let od úmrtí*. Praha: CEP, 2010.
- Machková, Magda. «Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém výtvarném umění 19. století.» Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2014.
- Machoninová, Alena. «Vizualizace slova - verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě.» *Dissertation*. Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2010.
- Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- Mauriac, François. *Le Romancier et ses personnages*. Paris: R-A. Corrêa, 1933. <https://www.site-magister.com/mauriac-personnage.pdf>.
- Merleau-Ponty. *Phénoménologie et expériences*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2008.
- Meyers, Jeffrey. «Camus' "The Fall" and Van Eyck's "The Adoration of the Lamb".» *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* (1974).
- Míčko, Miroslav. *Expresionismus*. Praha: Obelisk, 1969.
- Mitterand, Henri. *Histoire de la littérature française*. Paris: Editions Nathan, 1988.
- Murár, Tomáš. «MIMO-LIDSKÉ: Proměny obrazu člověka v malířství druhé poloviny čtyřicátých až šedesátých let 20. století.» Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2019.
- Nadon, Catherine. «Le rôle de la mimesis dans les théories critiques de l'art contemporain.» Mai 2009. <https://archipel.uqam.ca/2335/1/M10932.pdf>.
- Nietzsche, Friedrich. «Ainsi parlait Zarathoustra.» 6 8 2019. *Académie Grenoble*. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/nietzsche_zarathoustra.pdf>.
- Pomajzlová, Alena. «Úloha barvy.» *Expresionismus a české umění 1905 - 1927*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994.
- Prat, Véronique. *L'expressionnisme, feu d'artifice de couleurs*. 27 4 2012. <<https://www.lefigaro.fr/culture/2012/04/26/03004-20120426ARTFIG00852-l-expressionnisme-feu-d-artifice-de-couleurs.php>>.
- Rabaté, Dominique. *Le récit au XXe siècle in: Histoire de la France littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Rakušanová, Marie. «Problematika českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie.» Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2006.

- Robert, S. «Philosophie - Site disciplinaire des professeurs de philosophie de l'académie d'Orléans-Tours.» 23 2 2020. *Le langage indirect et les voix du silence*. <<http://philosophie.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/?p=1034>>.
- Ruhberg, Karl. *Umění 20. století*. Bratislava: Slovart, 2004.
- Ryan, Micheal. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Le théâtre et la mise en scene au XXe siecle in: Histoire de la France lilttéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- Šalda, F. X. *Boje o zítřek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- San, Emre. «Corporéité et existence: Patočka, Merleau-Ponty, Maine de Biran.» *Studia Phaenomenologica* (2012).
https://www.researchgate.net/publication/271307290_Corporeite_et_existence_Patocka_Merleau-Ponty_Maine_de_Biran.
- Sartre, Jean Paul. *Eudes Semeria*. 21 6 2019. <https://www.eudes-semeria.fr/api_website_feature/files/download/2557/Sartre-Existentialisme.pdf>.
- Sartre, Jean-Paul. *Existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *Theses Université Lyon*. 21 7 2019. <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2019augais_t&part=158198>.
- Šmejkalová, Adriana. «Zrcadlo reality v obrazech snů 19. a 20.století. Tvůrčí individualita versus chaos doby.» Prague: Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, 2018.
- Spurk, Jan. *Critique de la raison sociale: l'École de Francfort et sa théorie de la société*. Saint-Nicolas: Les presses de l'université Laval, 2001.
- Srp, Karel. «Výraz a stylizace: K expresionistickému portrétu.» *Expresionismus a české umění 1905 - 1927*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994.
- Štrasser, Ján. *Krik a ticho storočia. Antológia expresionizmu*. Bratislava: Kalligram, 1999.
- Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008.
- Vouilloux, Bernard. «Peinture et écriture au XXe siecle.» Patrick Berthier, Michel Jarrety. *Histoire de la France littéraire, Modernités*. Presses Universitaires de France: Paris, 2006.
- Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss,. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2015.
- Zepp, Evelyn H. «The Popular-Ritual Structural Pattern of Albert Camus' "La Chute".» *Modern Language Studies* (1983).
https://www.jstor.org/stable/3194314?seq=6#metadata_info_tab_contents.

Annexes



Otto Dix : *La Guerre* [1]



Egon Schiele : *Krumau* [2]



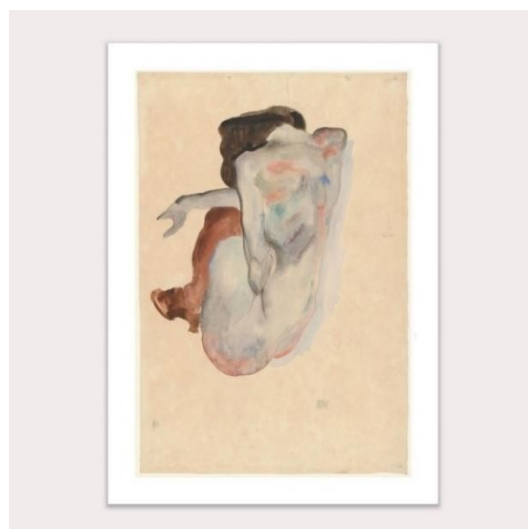
Emil Nolde : *Schweizer Bergsee mit Wolken Spiegelungen, Wohl* [3]



Egon Schiele : *Agonie* [4]



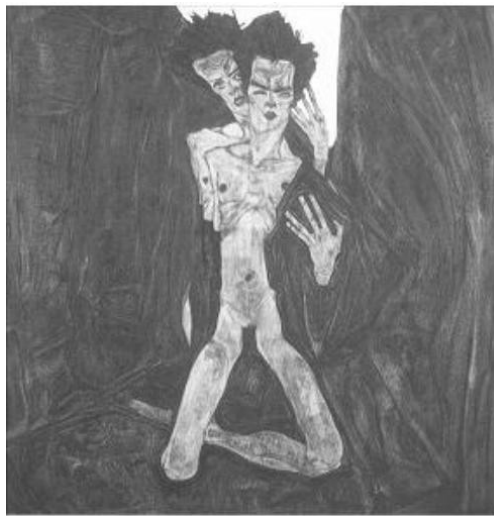
František Kupka : *Rodinná podobizna* [5]



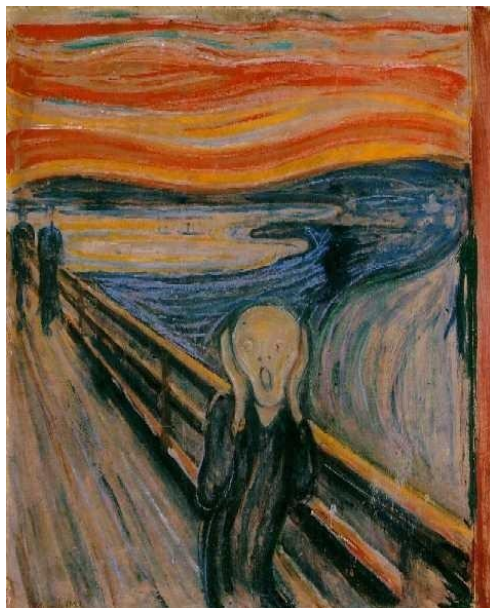
Egon Schiele : *La nue accroupie* [6]



Egon Schiele : *Self-Steers* [7]



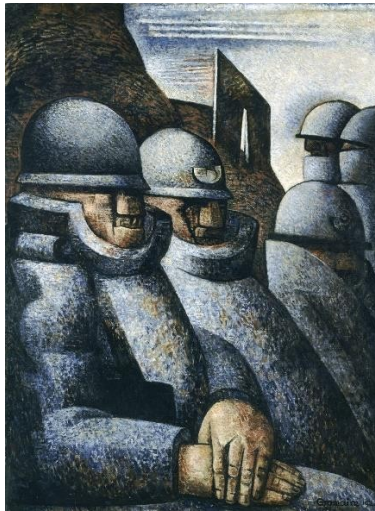
Egon Schiele : *Self-Steers* [8]



Edvard Munch : *Shriek* [9]



Francis Bacon : *Head VI* [10]



Marcel Gromaire : *La guerre* [11]



Otto Gottfreund : *Úzkost* [12]



Alberto Giacometti : *La tête sur tige* [13]



Alberto Giacometti : *Femme assise (La mère de l'artiste)* [14]