

LES ARTS MODERNES ONT-ILS POUR FONCTION DE
REPRÉSENTER LE MONDE QUI LEUR EST CONTEMPORAIN ?
HUGO VON HOFMANNSTHAL ET LE CINÉMA COMME
POÉTIQUE DU RÊVE

Audrey Giboux, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Hofmannsthal (1874-1929) est unanimement considéré comme l'un des plus éminents représentants de la Modernité viennoise. Pourtant, bien qu'il n'ignore, par ses lectures (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, mais aussi Nietzsche, Simmel, etc.) et ses fréquentations (George, Bahr, Benjamin, etc.), évidemment rien du questionnement de son époque sur la modernité, cette notion apparaît assez rarement sous sa plume dans ses écrits théoriques et esthétiques ; ceux de ses textes qui réfléchissent sur la spécificité historique du Tournant du siècle et de la Première Guerre mondiale, période dont on considère souvent qu'elle instaure un nouveau rapport – moderne – au monde, à la géopolitique, à l'histoire, ne reposent pas plus sur la notion de modernité. Le terme « *modern* » est la plupart du temps employé au sens neutre de « contemporain »¹. La modernité ne fait jamais chez lui l'objet d'un impératif, d'un quelconque manifeste esthétique.

Absorbé par sa carrière de dramaturge, Hofmannsthal s'est rapidement intéressé au cinéma, qui au début du XX^e siècle est encore un art naissant². L'attention qu'il porte au cinéma, on le verra, est

¹ Cf. « Wiener Brief I » [1922], *Reden und Aufsätze II, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1979, p. 281. Voir aussi : « Moderner Musenalmanach auf das Jahr 1893 » [1893], *Reden und Aufsätze I, Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 171 ; « Wiener Brief III » [1923], *Reden und Aufsätze II, op. cit.*, p. 291 ; « Gedanken über das höhere Schauspiel in München » [1928], *Reden und Aufsätze III, Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 180 ; *Buch der Freunde, ibid.*, p. 276.

² Pour en apprendre davantage sur les différents projets cinématographiques de Hofmannsthal (scénarios, adaptations, etc.), on peut se reporter à ces ouvrages : Anton Kaes (dir.), *Kino Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1978, notamment : Ludwig Klinenberg, « Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal », p. 107-109 ; Marion Faber, « Hofmannsthal and the Film », *German Life and Letters. A Quarterly Review*, vol. 32, 1978-1979, p. 187-195 ; Leonardo Quaresima (dir.), *Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler. Sogno viennese*, Firenze, La Casa Usher, 1984, p. 47-70 ; Ernest Prodolliet, *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*, Fribourg, Universitätsverlag, 1991 ; Christian Janicot (dir.), *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, éditions Jean-Michel Place/Arte

intimement liée à un constat sociologique ancré dans son époque. Conscient de ce que le cinéma en appelle à des critères esthétiques différents de ceux du théâtre, il les place pourtant tous deux sous le signe du rêve, ce qui en un sens les rapproche d'une modernité perçue comme évanescence. On peut alors se demander si l'enthousiasme de Hofmannsthal pour cet art neuf va de pair avec une valorisation de sa « modernité », et s'il incombe selon lui à cette nouvelle forme esthétique de représenter le monde qui a vu son émergence, quand le théâtre hofmannsthalien, quant à lui, s'est, à seulement deux tardives exceptions près (*L'Homme difficile* en 1921 et *L'Incorruptible* en 1923), détourné de la tâche de la représentation directe du contemporain.

De la difficulté d'un Moderne à penser la Modernité

Les tentatives hofmannsthalienne de cerner plus précisément la notion de modernité sont toujours médiatisées, appliquées à un autre auteur, voire empruntées, et assez souvent péjoratives³. Parmi les rares occurrences du terme et de ses dérivés sous la plume de Hofmannsthal, on distingue quelques tentatives de définitions, souvent paradoxales, de la modernité, qui témoignent d'un rapport très ambivalent à ce mot d'ordre de son temps. Elle est d'abord désignée comme le prisme d'une époque, dans un texte de 1894 consacré à Gabriele d'Annunzio, où Hofmannsthal tente de déployer les différents aspects de cette modernité fuyante ; la « Modernité » de son époque, comme celle de toutes les autres époques, est selon lui incarnée dans une série d'individus présentant un état d'esprit commun, indépendamment de toute considération esthétique. La modernité revendiquée du Tournant du siècle aurait ainsi deux spécificités : tributaire de la psychanalyse, psychologisante, voire pathologisante dans la revendication de son extrême sensibilité, elle est, selon Hofmannsthal, caractérisée également par une tendance à s'isoler loin des contingences de la société, de son époque, ou, pour reprendre une terminologie littéraire qui a souvent été appliquée à sa poésie, elle est une modernité de la « Tour d'ivoire », du solipsisme, de l'égotisme. Cette modernité est une image médiante, un reflet avant d'être un objet ; elle est une construction et relève de l'imaginaire, de la merveille, avant de relever de la réalité. Elle est du côté de la

éditions, 1995, notamment : « Daniel de Foe. Esquisse pour un film », trad. et introduction de Jean-Yves Masson, p. 314-319 ; Heinz Hiebler, *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg, Verlag Königshausen und Neumann, 2003, p. 427-513.

³ On le voit par exemple dans cette notation : „Die moderne Liebe ist schwache Melodie, überinstrumentiert“, *Buch der Freunde, Reden und Aufsätze III*, op. cit., p. 250 : « L'amour moderne est une mélodie sans vigueur, saturée par les instruments ». Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons.

nuance, de l'insaisissable. L'accumulation hétéroclite et ironique de métaphores fantastiques et mystiques, sensuelles et psychologiques montre que la modernité chez Hofmannsthal est éclatée, ne se donne pas conceptuellement :

Was von Periode zu Periode in diesem geistigen Sinn „modern“ ist, lässt sich leichter fühlen als definieren; erst aus der Perspektive des Nachlebenden ergibt sich das Grundmotiv der verworrenen Bestrebungen. [...] Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie⁴.

On le voit, cette description des versants de la modernité, à défaut de la définir, ne participe pas d'une idéalisation de la notion.

La modernité est la conscience d'une perte

L'unique auteur à qui Hofmannsthal attribue avec insistance le qualificatif de « moderne », Henri Frédéric Amiel (1821-1881), le célèbre diariste romand, ne fait pas, dans le texte qui lui est dédié, *Le Journal intime d'un malade de la volonté*⁵, l'objet d'un éloge sans restriction ; Hofmannsthal lui accorde plutôt ce statut, précédemment

⁴ « Gabriele d'Annunzio » [1893], *Reden und Aufsätze I*, *op. cit.*, p. 175-176 : « Il est plus aisé de ressentir que de définir ce qui, d'une période à l'autre, est "moderne" dans ce sens spirituel ; ce n'est que du point de vue des successeurs que se révèle le motif fondamental de ces confus efforts. [...] Aujourd'hui, deux choses semblent être modernes : l'analyse de la vie et la fuite hors de la vie. [...] On produit une anatomie de sa propre vie psychique, ou l'on rêve. Réflexion ou imagination, reflet ou image rêvée. Ce qui est moderne, ce sont les vieux meubles et les jeunes nervosités. Ce qui est moderne, c'est d'écouter l'herbe pousser avec le sens de la psychologie et le clapotis de l'eau dans un monde merveilleux, purement fantastique. Ce qui est moderne, c'est Paul Bourget et Bouddha ; la scission des atomes et de jouer à la balle avec le grand Tout ; ce qui est moderne, c'est la dissection d'une humeur, d'un soupir, d'un scrupule ; et ce qui est moderne, c'est le don de soi instinctif, presque somnambulique face à toute révélation du Beau, face à un accord de couleurs, à une métaphore étincelante, à une allégorie merveilleuse ».

⁵ « Das Tagebuch eines Willenskranken. Henri-Frédéric Amiel, "Fragments d'un journal intime" » [1891], *ibid.*, p. 106-117.

évoqué, d'être l'un des *représentants* de son époque. L'exemplarité dépourvue de génie d'Amiel est réaffirmée dans les carnets posthumes de Hofmannsthal : „*Amiels Versinken in die Unendlichkeit der Ursachen; verwandt damit das willenlose Hinfluten des modernen Menschen in der Empfindung*“⁶. L'indécision chronique d'Amiel, son hypocondrie, son narcissisme, son asocialité, son incapacité morbide à renoncer à une vocation d'exhaustivité et à sortir de la pure sensation pour fixer son « moi » clivé et créer une œuvre constituée, cette manière de considérer son journal comme un « substitut » de la vie (une « fuite hors de la vie », donc) l'empêchent d'accéder au statut d'auteur. Son dolorisme, typique du romantisme finissant, ferait ainsi de lui un archétype, selon ce diagnostic de Paul Bourget : „*Amiels Leiden sind die ewigen Leiden des enttäuschten Idealisten, auf einen bestimmten, modernen Fall übertragen. [...] Er ist eine Antithese, das ist das Französische an ihm; eine Hamlet-Variation, das ist das Moderne*“⁷. Amiel est un type d'individu « moderne » en raison même de ses carences : sa modernité est du côté du manque. Le point nodal selon Hofmannsthal en serait une « perte de la naïveté » romantique, dans une logique nietzschéenne qui voit dans l'excès de conscience le plus grand leurre de la modernité : „*Die Welt hat ihre Unschuld verloren, und ohne Unschuld schafft und genießt man kein Kunstwerk. Die Losung unsere Tage ist Kritik*“⁸. Le diagnostic de l'échec vital et esthétique d'Amiel charrie en creux une désignation critique des échecs de la modernité. La modernité paradoxale d'Amiel est bien d'être une « variation sur Hamlet », un avatar d'un personnage déjà ancien, incarnation de la mélancolie et de la conscience de la contingence de l'existence.

*Die Moderne ein Traum*⁹

Flottant entre plusieurs ères culturelles, et même entre plusieurs périodes, la modernité selon Hofmannsthal ne se pense donc que par analogie :

⁶ *Aufzeichnungen aus dem Nachlass, Reden und Aufsätze III, op. cit.*, p. 321 : « La manière qu'a Amiel de sombrer dans l'infini des causes ; à cela est apparentée la dérive sans but, aboulique, de l'individu moderne dans la sensation ».

⁷ « Das Tagebuch eines Willenskranken », *Reden und Aufsätze I, op. cit.*, p. 107 : « Les souffrances d'Amiel sont les éternelles souffrances de l'idéaliste déçu, rapportées à un cas particulier, moderne. [...] Il est une antithèse, c'est ce qu'il y a de français en lui ; une variation sur Hamlet, voilà sa modernité ».

⁸ *Buch der Freunde, Reden und Aufsätze III, op. cit.*, p. 298 : « Le monde a perdu son innocence, et sans innocence on ne peut créer ni jouir d'aucune œuvre d'art. Le mot d'ordre de notre époque est la critique ».

⁹ « La Modernité est un songe », pour paraphraser le titre de la traduction de *La Vie est un songe* de Calderón par Hofmannsthal (*Das Leben ein Traum*).

[D]ie modernen europäischen Schauspieler [...] sind Interpreten unseres neuen seelischen Verhaltens zum Raum. Darum steht ihr Eigentliches, das Mimische [...] in einer geheimnisvollen Affinität zu den Tendenzen der modernen Malerei. (Der Schauspieler der früheren Generation – ich will sie kurzweg die Wagner-Generation nennen – stand im gleichen Verhältnis zur Musik.) [...] Aber niemand ist sensibler für diese geistigen Geheimnisse einer Epoche, niemand ist ein empfindlicheres Instrument für solche geistige Wetterumschläge und Epochenumschwünge als der Schauspieler. Im Schauspieler früherer Epochen zielte alles auf heroische Größe oder auf Wirklichkeit, oder was man für Wirklichkeit nahm; im Schauspieler unserer Epoche zieht alles darauf, dass die Figur, die er schafft, zwischen Wirklichkeit und Traum stehe, immer genau zwischen beiden, in einem zweideutigen Licht, welches auf die Wirklichkeit den Reflex des Traumes, auf den Traum ein Etwas von Wirklichkeit wirft¹⁰.

La modernité artistique aurait pour vocation, de génération en génération, non de représenter servilement le monde qui lui est contemporain, mais d'éclairer comme à la dérobée certains de ses traits caractéristiques. L'acteur, comme le poète décrit dans la conférence intitulée *Le Poète et notre époque*, est un « sismographe » capable de ressentir les moindres vibrations du monde qui l'environne¹¹. Le jeu de l'acteur serait tout à la fois le réceptacle et le symptôme d'une certaine spécificité de son époque. Ainsi se succèdent les différentes étapes de la modernité, de la modernité romantico-wagnérienne, dont le paradigme est musical, à cette modernité d'inspiration picturale et marquée par la *Traumdeutung*, qu'on a appelée « (Wiener) Moderne », par opposition à un classicisme, conçu, dans une réactivation du débat séculaire sur la hiérarchie entre les arts, comme un formalisme stylistique : „Unsere Klassiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und

¹⁰ « Wiener Brief III », *Reden und Aufsätze II*, op. cit., p. 290-291 : « Les acteurs modernes européens [...] sont les interprètes de notre nouveau rapport psychique à l'espace. C'est pour cela que leur spécificité, le recours à la mimique, [...] se trouve dans une affinité secrète avec les tendances de la peinture moderne. (L'acteur de la génération précédente – je veux, pour faire vite, la nommer la génération wagnérienne – se trouvait dans le même rapport avec la musique.) [...] Mais nul n'est plus sensible à ces secrets spirituels d'une époque, nul n'est un instrument plus apte à ressentir de tels changements météorologiques et de tels revirements d'une époque que l'acteur. Chez l'acteur des époques antérieures, tout concourait à la grandeur héroïque ou au réalisme, ou à ce que l'on tenait pour le réel ; chez l'acteur de notre époque, tout concourt à ce que le personnage créé se tienne entre rêve et réalité, toujours exactement entre les deux, dans une lumière ambiguë, qui projette sur la réalité le reflet du rêve, et sur le rêve un petit quelque chose de la réalité ».

¹¹ « Der Dichter und diese Zeit » [1906], *Reden und Aufsätze I*, op. cit., p. 54-81.

*Musiker*¹². Le propre de l'acteur moderne est ainsi de plonger le spectateur dans une contemplation onirique, capable de révéler les ambiguïtés du réel lui-même, d'en montrer la construction, la dimension illusoire.

La modernité vue par Hofmannsthal, indépendamment de la « modernité » de l'esthétique qu'il a mise en œuvre, qui, par son rapport admiratif aux classiques, est d'une teneur extrêmement complexe, n'est pas pensée exclusivement comme le fait de l'époque contemporaine : elle est un type de rapport esthétique aux œuvres du passé qui n'est nullement antithétique de la tradition. La modernité est considérée comme une lecture des traditions qui lui préexistent, dans un rapport herméneutique par lequel elle cherche à se légitimer¹³. La tradition est ainsi formatrice¹⁴, dans un lien généalogique chargé de préserver l'héritage artistique, selon le modèle d'un cycle vital des œuvres. La modernité hofmannsthaliennne est donc, dans son acception positive, une utopie critique, qui se construit dans la comparaison avec les littératures étrangères et du passé. Quoique Hofmannsthal ne se revendique jamais explicitement comme un auteur moderne, son esthétique assume pleinement un impact politique et social et compose avec la perte d'une certaine harmonie dans la représentation du monde, qui était l'apanage du classicisme.

Le rêve, topique baroque et modèle de la modernité scénique et cinématographique

On a vu que la modernité telle que la définit Hofmannsthal est toujours du côté de la vision, de l'hypnose. Or, ces manifestations de la vie psychique sont par ailleurs fondamentales et très souvent convoquées dans son œuvre théâtrale, en tant que motif littéraire (faisant écho aux visions de Lord Chandos, dans *Une lettre*), objet de réflexion (que l'on songe à l'épiphanie vécue par Hans Karl dans *L'Homme difficile*), mais également en tant qu'élément structurant de la dramaturgie, notamment dans *La Tour*, la réécriture de *La Vie est un songe* de Calderón. La scène théâtrale est en effet explicitement définie comme une « image rêvée » :

[D]ie Bühne [ist] [...] schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist. [S]ie [muss] der Traum der Träume sein [...], oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf

¹² *Aufzeichnungen aus dem Nachlass, Reden und Aufsätze III, op. cit.*, p. 340 : « Nos classiques n'étaient que des plasticiens du style, pas encore des peintres et des musiciens ».

¹³ « Über moderne englische Malerei. Rückblick auf die internationale Ausstellung Wien 1894 » [1894], *Reden und Aufsätze I, op. cit.*, p. 548.

¹⁴ « Zu Josef Nadlers ‚Literaturgeschichte‘ » [1924-1928], *Reden und Aufsätze III, op. cit.*, p. 147.

dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird.

Wer das Bühnenbild aufbaut, muss wissen, wie, er muss daran glauben, vollgesogen muss er damit sein, dass es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt. Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muss die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muss groß in ihm sein und er muss ein Dichter unter den Dichtern sein. [...] Unbeschreiblich ist die Ökonomie der Träume: wer kann vergessen, wie sich in ihnen ungeheure Gewalt mit wundervoller Kahlheit, Nacktheit geltend macht? [...]

Wer die Bühne aufbauen wird, muss durchs Auge gelebt und gelitten haben. Tausendmal muss er sich geschworen haben, dass das Sichtbare allein existiert, und tausendmal muss er schaudernd sich gefragt haben, und denn das Sichtbare nicht, vor allen Dingen, nicht existiert. [...] Er muss Liebe, Hass und Furcht gelitten haben und gespürt haben, wie Liebe, Hass und Furcht ein vertrautes Tal, ein gewohntes Haus, ein höchst gewohntes Gemach verwandeln, dass es jener Höhle des Hades gleicht, deren Wände sich grinsend verzerren, wenn der blutschänderische Muttermörder sie betritt¹⁵.

La scène théâtrale recouvre la sphère du poétique décrit dans *Le Poète et notre époque* comme « monde des relations »¹⁶, univers merveilleux où tout est mis en rapport avec tout, d'où l'« ivresse » et l'« excitation fiévreuse » qui président à sa mise en œuvre. Le rêve est le comparant et le médium, le ferment privilégié de la scène : tout comme le fait poétique, il est une « mise en relation » entre différents éléments. Il ne s'agit évidemment pas d'exhiber sur scène la vie psychique d'un dramaturge ou d'un metteur en scène, mais de révéler

¹⁵ « Die Bühne als Traumbild » [1903], *Reden und Aufsätze I, op. cit.*, p. 490-493 : « La scène est moins que rien [...] si elle ne relève pas du merveilleux. Elle doit être le rêve des rêves [...], faute de quoi elle est un pilori de bois sur lequel la structure dénudée du rêve du poète est prostituée d'une manière répugnante. Celui qui prépare les décors doit savoir comment, il doit y croire, il doit être pleinement vaincu par cette croyance selon laquelle il n'y a rien au monde de fixe, rien qui ne soit dépourvu de liens, rien qui ne vive que pour soi. Ses rêves doivent le lui avoir enseigné, et il doit voir le monde ainsi ; la force du rêve doit être grande en lui et il doit être un poète parmi les poètes. [...] L'économie des rêves est indescriptible : qui peut oublier comment une violence formidable se fait valoir en eux avec un dénuement et une nudité merveilleux ? [...] Celui qui préparera la scène doit avoir vécu et souffert par ses yeux. Mille fois il doit s'être juré que seul existe le visible, et mille fois il doit en frissonnant s'être demandé si précisément le visible n'est pas, de toutes les choses, celle qui n'existe pas. [...] Il doit avoir souffert de l'amour, de la haine et de la peur et avoir ressenti comment l'amour, la haine et la peur transforment une vallée familière, une maison que l'on connaît, une pièce que l'on connaît parfaitement, et que cela ressemble à cette grotte de l'Hadès, dont les murs se déforment en ricanant lorsque le matricide incestueux la pénètre ».

¹⁶ « Der Dichter und diese Zeit », *ibid.*, p. 68.

grâce au modèle de fonctionnement du rêve la part d'« inquiétante étrangeté » contenue dans notre environnement familial. La scène revendique son caractère illusionniste hérité du baroque, mais renvoie également à la mise en question du statut du visible propre aux interrogations phénoménologiques comme aux bouleversements des modes de représentation picturale contemporains. Le rêve est ce qui permet de transfigurer le vécu, de mettre en question ce que l'on tient pour le réel, et qui n'est en fait que ce que l'on se représente comme le réel. Ce que Hofmannsthal désigne comme la « nudité » du rêve fait signe vers l'ascèse et le travail d'épure dont il fait l'éloge dans son essai sur la pantomime, dont il rappelle le lien originel avec des pratiques sacralisées et sa capacité à réaliser l'impératif delphique « Connais-toi toi-même »¹⁷.

Cette fonction du rêve est également centrale dans la représentation que donne Hofmannsthal du cinéma, dans le texte de 1921 intitulé « Le substitut des rêves », publié à la *Neue Freie Presse*, mais l'on peut noter qu'en dépit de cette parenté onirique, le cinéma n'est jamais défini comme l'art archétypal de la modernité : il est en revanche présenté dans ses points communs avec la scène théâtrale et la poésie. Au prix d'une prudente distanciation mimant une conversation avec un proche, Hofmannsthal définit ainsi la spécificité du cinéma :

*Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund [...],
was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz
für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen,
starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfasst; die
gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und
ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das
Leben schuldig*¹⁸.

Le cinéma selon Hofmannsthal : fuir son époque

Cette « définition » du fait cinématographique, ou du moins de la réception qui en est faite par le public, renvoie à deux topiques d'époque¹⁹ : d'une part, le monde qui a émergé de la révolution

¹⁷ « Über die Pantomime » [1911], *ibid.*, p. 505.

¹⁸ « Drei kleine Betrachtungen. ‚Der Ersatz für die Träume‘ » [1921], *Reden und Aufsätze II, op. cit.*, p. 141 : « Ce que cherchent les gens au cinéma, me disait mon ami [...], ce que tous les gens qui travaillent cherchent au cinéma, est un substitut des rêves. Ils veulent remplir leur imagination d'images, d'images fortes, dans lesquelles l'essence de la vie se résume ; d'images formées dans l'intimité du spectateur et qui simultanément le touchent au vif. Car la vie leur est redevable de telles images ».

¹⁹ On ne cherche ici pas tant à mesurer les interactions entre ce texte de Hofmannsthal et les écrits de l'époque consacrés au cinéma qu'à rendre compte de la cohérence de sa définition du rêve cinématographique au sein de ses écrits

industrielle est un monde purement technicisé, comme « désenchanté », et ses contemporains souffrent de cette coupure d'avec la « vie véritable », conçue comme un absolu ; d'autre part, le cinéma, comme divertissement, est l'art des masses par excellence, par opposition à l'élitisme supposé de la littérature²⁰. Hofmannsthal, dans un geste qui lui est assez inhabituel, fait une sorte d'état des lieux sociologique des classes laborieuses de son époque et évoque ainsi ces ouvriers dont la tête est « vide », non « par nature », par un défaut d'intelligence, mais en raison de « la vie que la société les force à mener ». Le monde dans lequel vivent ce prolétariat des cités industrielles, aux rues en quadrillages, aux maisons toutes identiques, où rien ne « parle » au passant, si ce n'est le numéro présent sur leur porte, est marqué par une totale rupture avec la nature : leurs enfants n'ont jamais vu de chouette, ni d'écureuil, ni de source. Ce diagnostic se fait l'écho d'une sorte de nostalgie romantique, où l'univers tout

esthétiques. Il est inutile de rappeler l'importance de la *Traumdeutung* freudienne et de la topique du rêve dans la littérature du tournant du siècle, en partie héritée de la réflexion poétologique sur la rêverie romantique, cf. John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2001. La définition freudienne du rêve comme voie d'accès à l'inconscient et réalisation d'un désir inconscient, déchiffirable tel un rébus, constitue aussi le rêve en substitut face à la censure de la conscience ; on sait par ailleurs la manière dont Freud déchiffre le symbolisme du rêve en important dans sa théorie les tropes de la rhétorique. En outre, le rôle créateur du rêve au cinéma (notamment dans le cinéma surréaliste), et réciproquement, la métaphore du cinéma comme rêve apparaissent rapidement, avec une réflexion sur le contraste entre la passivité physique du spectateur-rêveur et son intense activité psychique, où l'écran figurant une projection fantasmatique. On note aussi précocement la convergence formelle du cinéma et du rêve, en supposant que le cinéma lui aussi repose sur une libre association d'images, intuitive et en deçà de tout concept logique. Si la motivation du lien entre littérature et rêve n'est donc pas inédite sous la plume de Hofmannsthal, pas plus que celui entre cinéma et onirisme, l'originalité de sa lecture du cinéma tient donc, on le verra, à l'imbrication entre le diagnostic sociologique critique et l'idée d'un besoin régressif de retrouver une plénitude infantile du moi, perdue dans le monde du travail des sociétés industrielles. On trouvera davantage d'informations sur la situation de Hofmannsthal au sein de cette histoire de la réflexion sur le rêve dans Waldemar Fromm und Christina Scherer, *Der Traum, die Künste und die Wissenschaften. Einführung zum Schwerpunkt*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7019&ausgabe=200404.

²⁰ Emilie Altenloh avant la guerre voyait déjà dans le cinéma un phénomène historico-social, dans *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* ; cf. Heinz Hiebler, *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, op. cit., p. 461. Il est en revanche remarquable que l'on ne trouve pas chez Hofmannsthal trace de ce pessimisme dans le jugement porté sur le cinéma, que l'on décrivait parfois à l'époque comme une fausse démocratisation de l'art, une copie du théâtre lui-même copié sur la vie ; cf. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, cité par Heinz Hiebler, *ibid.*, p. 460. Cette conception hofmannsthalienne est évidemment inspirée de la *Traumdeutung* freudienne, cf. « Wiener Brief II » [1922], *Reden und Aufsätze II*, op. cit., p. 192-196.

entier était supposé pouvoir s'exprimer. Dans la modernité, l'usine, la salle de travail, la machine, l'administration sont enlisées dans la monotonie, dans une « routine » : ces hommes vivent dans un monde d'objets, uniformisé.

Le cinéma leur offre des images de substitution, d'emblée jugées plus essentielles que ne l'est l'intrigue, qui leur permettent de rompre avec un quotidien aliénant et leur donne accès à une vie plus haute, dans une sorte de transe extatique, marquée par une dialectique entre les images intérieures et celles offertes par l'écran, et qui revendique ainsi un aspect mystique, spirituel autant que sensuel qui était déjà le cœur du fait poétique dans *L'Entretien sur des poèmes*²¹. Hofmannsthal, après cet effort de prise en compte de la réalité sociale, approfondit son raisonnement : „*Davor flüchten sie zu unzähligen Hunderttausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern. Dass diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume*“²². Le cinéma muet rejoint ainsi à la fois l'art de la pantomime et l'univers onirique, ce qui évoque les propos tenus par Hofmannsthal, en référence à la première projection d'un film muet en 1895 :

*Die Leute sind es [...] müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. [...] Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. [...] So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler*²³.

Ainsi, ce qui pourrait être une faiblesse du cinéma « encore muet » devient une force²⁴, comme l'indique cet « ami » de

²¹ « Das Gespräch über Gedichte » [1903], *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 495-509.

²² « Der Ersatz für die Träume », *Reden und Aufsätze II, op. cit.*, p. 142 : « C'est cela qu'ils fuient par centaines de milliers dans la salle obscure, aux images qui bougent. Que ces images soient muettes est un charme de plus ; elles sont muettes comme les rêves ».

²³ « Eine Monographie. ‚Friedrich Mitterwurzer‘ von Eugen Guglia » [1895], *Reden und Aufsätze I, op. cit.*, p. 479 : « Les gens sont [...] las d'entendre des paroles. Ils ont un profond dégoût pour les mots : car les mots se sont interposés devant les choses. [...] Nous sommes en possession d'un procédé effroyable, qui consiste à étouffer totalement la pensée sous les concepts. [...] C'est ainsi que s'est éveillé un amour désespéré pour tous les arts qui s'exercent sans prononcer un mot : la musique, la danse et tous les arts des acrobates et des saltimbanques ».

²⁴ Le reproche de faiblesse artistique adressé à l'époque au cinéma comme art des masses et des grandes villes a dès 1920-1921 trouvé sous la plume d'Egon Friedell une double contre-argumentation : d'une part, le cinéma se voit réhabilité comme art du fragmentaire, en cela en parfaite adéquation avec les troubles de l'époque ; d'autre part, comme chez Hofmannsthal quelques années plus tard, le cinéma muet

Hofmannsthal, imaginant la voix silencieuse des spectateurs, qui parle en eux comme à leur insu :

Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. Der Vortragssaal ist neben dem Kino, das Versammlungslokal ist eine Gasse weiter, aber sie haben nicht diese Gewalt. Der Eingang zum Kino zieht mit einer Gewalt die Schritte der Menschen an sich, wie – wie die Branntweinschänke: und doch ist es etwas anderes. Über dem Vortragssaal steht mit goldenen Buchstaben: „Wissen ist Macht“, aber das Kino ruft stärker: es ruft mit Bildern. Die Macht, die ihnen durch das Wissen vermittelt wird – irgend etwas ist ihnen unvertraut an dieser Macht. Nicht ganz überzeugend; beinahe verdächtig. Sie fühlen, das führt nur tiefer hinein in die Maschinerie und immer weiter vom eigentlichen Leben weg, von dem, wovon ihre Sinne und ein tieferes Geheimnis, das unter den Sinnen schwingt, ihnen sagt, dass es das eigentliche Leben ist. Das Wissen, die Bildung, die Erkenntnis der Zusammenhänge, all dies lockert vielleicht die Fessel, die sie um ihre Hände geschlungen fühlen, [...] – für den Moment – zum Schein – um sie dann vielleicht noch fester zusammenzuziehen. All dies führt vielleicht zuletzt zu neuer Verkettung, noch tieferer Knechtschaft. [...] Die eigentümliche fade Leere der Realität, die Öde, – die, aus der auch der Branntwein herausführt – die wenigen Vorstellungen, die im Leeren hängen, all dies wird nicht wirklich geheilt durch das, was der Vortragssaal bietet. Auch die Schlagworte der Parteiversammlung, die Spalten der Zeitung, die täglich daliegt – auch hierin ist nichts, was die Öde des Daseins wirklich aufhobe. Diese Sprache der Gebildeten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben, sie ist etwas Fremdes. Sie kräuselt die Oberfläche, aber sie weckt nicht, was in die Tiefe schlummert. Es ist zuviel von der Algebra in dieser Sprache, jeder Buchstabe bedeckt wieder eine Ziffer, die Ziffer ist die Verkürzung für eine Wirklichkeit, all dies deutet von fern auf irgend etwas hin [...]; aber dies alles ist zu indirekt, die Verknüpfungen sind zu unsinnlich, dies hebt den Geist nicht wirklich auf, trägt ihn nicht irgendwo hin. All dies lässt eher eine Verzagtheit zurück, und wieder dies Gefühl, der ohnmächtige Teil einer Maschine zu sein, und sie kennen alle

acquiert une paradoxale supériorité sur le cinéma parlant, qui s'explique par le climat de suspicion généralisée à l'endroit du langage notamment depuis la *Critique du langage* de Fritz Mauthner (1901-1902). On peut consulter sur ce point l'article en ligne de Klaus Horsten, « ,In der Stummheit des Films lag sein wirkender unerschöpflicher Zauber... ' – Egon Friedell, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Polgar und Robert Musil über Stummfilm und Stummheit », <http://www.geocities.com/stummfilm2002/>.

*eine andere Macht, eine wirkliche, die einzige wirkliche: die der Träume*²⁵.

Cette conscience sociale nouvelle n'est certes chez Hofmannsthal pas exempte de préjugés de classe – si l'on songe à ce besoin d'enivrement des foules qui est ici heureusement sublimé en quête d'une ivresse plus poétique, achronique. La force du cinéma serait alors de court-circuiter, par les images muettes, oniriques, une méfiance à l'égard du maniement abstrait du langage, bien connue chez Hofmannsthal depuis la fameuse *Lettre* dite « de Lord Chandos »²⁶ et par là, de disqualifier toute prise de parole politique.

Échec du langage et pouvoirs du rêve

Le premier aspect de cette critique du langage repose donc, comme sous la plume du personnage fictif qu'est Chandos, sur le fantasme d'une vérité infra-linguistique qui échapperait au langage et

²⁵ « Der Ersatz für die Träume », *Reden und Aufsätze II, op. cit.*, p. 142-143 : « Et au plus profond d'entre eux, sans le savoir, ces gens craignent le langage ; ils craignent dans le langage l'outil de la société. La salle de conférence est proche du cinéma, la salle de réunion est une rue plus loin, mais elles n'ont pas cette force. L'entrée du cinéma attire à elle les pas des gens avec une force comparable – aussi grande que le bistrot : et pourtant il s'agit de quelque chose d'autre. Sur la salle de conférence il est écrit en lettres d'or : “Savoir, c'est pouvoir”, mais le cinéma les appelle avec plus de force : il les appelle avec des images. La force qui leur est transmise par le savoir – il y a quelque chose qui leur inspire de la méfiance dans cette force. Pas tout à fait convaincante, presque un objet de soupçon. Ils sentent que cela ne les emmène que plus profondément dans la machinerie, et toujours plus loin de la vie véritable, de celle dont leurs sens et un secret plus profond qui frémit sous les sens leur disent qu'il s'agit de la vie véritable. Le savoir, la culture, la connaissance des relations, tout ceci desserre peut-être les liens qu'ils sentent noués autour de leurs poignets, [...] pour un moment – en apparence – pour les renouer ensuite peut-être encore plus fermement. Tout ceci conduit peut-être finalement à un nouvel enchaînement, à une servitude encore plus profonde. Le vide particulier et fade de la réalité, la solitude, – dont l'alcool aussi nous fait sortir – les rares représentations suspendues dans le vide, tout ceci n'est pas vraiment soigné par ce qu'offre la salle de conférence. De même pour les slogans des réunions de partis politiques, les colonnes du journal qui se trouve posé là quotidiennement – même là, il n'y a rien qui lève véritablement la solitude de l'existence. Cette langue des érudits et des semi-érudits, qu'elle soit parlée ou écrite, elle leur est étrangère. Elle fait onduler la surface, mais elle n'éveille pas ce qui sommeille en profondeur. Il y a trop d'algèbre dans cette langue, chaque lettre recouvre de nouveau un chiffre, le chiffre est le raccourci pour une réalité, tout ceci fait signe de loin vers quelque chose [...] ; mais tout ceci est trop indirect, les connexions sont trop immatérielles, cela ne soulève pas vraiment l'esprit, ne l'emmène pas ailleurs. Tout ceci laisse plutôt derrière soi un découragement, et de nouveau ce sentiment d'être la partie impuissante d'une machine, et ils connaissent tous une autre force, une force véritable, la seule véritable : celle des rêves ».

²⁶ « Ein Brief » [1902], *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 461-472.

à laquelle on n'aurait accès qu'au cours d'extases mi-douloureuses, mi-voluptueuses, dans un phénomène physiologique et spirituel à la fois qui suppose de faire abstraction de toute la culture que nous portons en nous. Le langage, dans sa sophistication, est impuissant à rendre compte du monde et de nos expériences, car il est comme crypté ; il pâtit de trop nombreux intermédiaires, semble avoir perdu son immédiateté légendaire (cratylenne), sa transparence fantasmée.

Le second aspect de ce désaveu, de la part des spectateurs des salles de cinéma, est un constat du déclin de la parole politique, dans la mesure où le discursif serait toujours tributaire de rapports de force, d'une logique d'uniformisation, d'instrumentalisation, de déshumanisation, voire d'oppression. Cette critique hofmannsthaliennne est là encore pleinement ancrée dans un diagnostic de son époque, hérité des « philosophies du soupçon » : la rhétorique politique est ici réfutée, devient un objet de suspicion, dans un refus des slogans²⁷, comme en témoigne la métaphore filée de la servitude et de l'enchaînement. Le déni de la force pédagogique des discours, de la transmission des connaissances par le langage marque la faillite d'un certain humanisme déjà acté dans la *Lettre* de Lord Chandos. La langue des images supplante le langage des mots par son pouvoir hypnotique ; paradoxalement, c'est l'image qui, dans sa superficialité inévitable, atteint la profondeur de la conscience humaine à laquelle le langage ne peut accéder.

La naïveté assumée de ce médium renvoie ainsi à la part d'enfance (que l'on songe à l'étymologie du terme, au retour à l'absence du langage articulé) que, selon Hofmannsthal, nous portons en nous :

Sie waren Kinder und damals waren sie mächtige Wesen. Da waren Träume, nachts, aber sie waren nicht auf die Nacht beschränkt; sie waren auch bei Tag da, waren überall: eine dunkle Ecke, ein Anhauch der Luft, das Gesicht eines Tiers, das Schlürfen eines fremden Schrittes genügte, um ihre fortwährende Gegenwart fühlen zu machen²⁸.

Cette nostalgie des fantasmagories de l'enfance ouvre ici la voie à une première définition du rêve – de la rêverie diurne – comme

²⁷ La première des « Trois petites considérations », « L'Ironie des choses », évoque le besoin qu'a la société, après un temps de guerre, de voir jouer des comédies. Cf. « Drei kleine Betrachtungen. ‚Die Ironie der Dinge‘ », *Reden und Aufsätze II*, *op. cit.*, p. 138-141.

²⁸ « Der Ersatz für die Träume », *ibid.*, p. 143 : « Ils étaient des enfants et autrefois ils étaient des êtres pleins de puissance. Il y avait des rêves la nuit, mais ils n'étaient pas limités à la nuit ; ils étaient là le jour aussi, ils étaient partout : dans un coin sombre, dans un souffle d'air, dans le museau d'un animal, dans le frottement d'un pas étranger, pour leur faire sentir leur présence constante ».

jeu, versant heureux de l'activité psychique décrite de manière ambivalente par Lord Chandos.

L'inquiétante étrangeté du quotidien devient le support d'un fantasme de puissance, d'un pouvoir d'illusion, dans une deuxième définition du phénomène onirique :

Aber es ist nicht bloß die Beschwichtigung der quälenden, so oft enttäuschten Neugier: wie beim Träumenden ist hier einem geheimeren Trieb seine Stilling bereitet: Träume sind Taten, unwillkürlich mischt sich in dies schranklosen Schauen ein süßer Selbstbetrug, es ist wie ein Schalten und Walten mit diesen stummen, dienstbar vorüberhastenden Bildern, ein Schalten und Walten mit ganzen Existenzen²⁹.

Le pouvoir cathartique et performatif du rêve³⁰ rappelle chez le rêveur l'état de réceptivité exacerbée aux phénomènes du monde vécue par le poète dans *Le Poète et notre époque*, où Hofmannsthal, faisant du geste du lecteur le geste emblématique de son époque, comme la prière le fut pour des époques antérieures, explique le besoin inavoué qu'ont les foules du fait poétique, qu'elles cherchent et trouvent même dans les variantes les plus dégradées du fait littéraire, les journaux, revues, etc.

On retrouve également des accents de cette conférence dans cette troisième acception la rêverie, qui décrit le creuset d'images littéraires passées dans l'inconscient des foules et qui trouvent une nouvelle vie dans les salles de cinéma :

Die Landschaft, Haus und Park, Wald und Hafen, die hinter den Gestalten vorüberweht, macht nur eine Art von dumpfer Musik dazu – aufrührend weiß Gott was an Sehnsucht und Überhebung, in der dunklen Region, in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinabdringt – auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der

²⁹ *Ibid.*, p. 144 : « Mais ce n'est pas seulement l'apaisement de la curiosité torturante, si souvent déçue : de même que chez le rêveur, ici, c'est d'un instinct plus secret qu'est préparé l'assouvissement : les rêves sont des actes, il se mêle arbitrairement dans cette observation sans borne une douce illusion que l'on s'inflige à soi-même, c'est comme si l'on disposait à sa guise de ces images muettes, qui se bousculent à notre disposition, comme si l'on disposait à sa guise d'existences tout entières ».

³⁰ Uwe C. Steiner (dans *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*) a déjà montré le processus d'idéalisation du cinéma qui, chez Hofmannsthal, rend sensible ce que la littérature ne peut que désigner : le cinéma apparaîtrait alors davantage comme une réalisation, un accomplissement des rêves de l'écriture qu'un simple substitut des rêves ; cf. Heinz Hiebler, *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, op. cit., p. 458.

Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten; die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer; aber zugleich schöne Wesen und durchsichtige Gebärden; Mienen und Blicke, aus denen die ganze Seele hervorbricht. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, dass er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dies flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht mit in Schwingung geriete. Denn wir haben unsere Träume nur zum Schein vergessen. Von jedem einzelnen von ihnen, auch von denen, die wir bei Erwachen schon verloren hatten, bleibt ein etwas in uns, eine leise aber entscheidende Färbung unserer Affekte, es bleiben die Gewohnheiten des Traumes, in denen der ganze Mensch ist, mehr als in den Gewohnheiten des Lebens, all die unterdrückten Besessenheiten, in denen die Stärke und Besonderheit des Individuums sich nach innen zu auslebt. Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. Von ihm aber geht das geheimste und tiefste aller Lebensgefühle aus: die Ahnung der Unzerstörbarkeit, der Glaube der Notwendigkeit und die Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig ist. Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist³¹.

³¹ « Der Ersatz für die Träume », *Reden und Aufsätze II*, *op. cit.*, p. 144-145 : « Le paysage, la maison et le parc, la forêt et le port, qui passent dans un souffle derrière les personnages, n'y ajoutent qu'une sorte de musique assourdie – en réveillant Dieu sait quoi de nostalgie et d'orgueil dans la région obscure dans laquelle aucun mot, qu'il soit écrit ou prononcé, ne pénètre – mais le film, cependant, c'est toute une littérature qui le survole de ses lambeaux déchirés, non, c'est tout un chaos de littératures, le substrat des personnages de milliers de drames, de romans, d'histoires policières, d'anecdotes historiques ; les hallucinations de ceux qui voient des esprits, les rapports des aventuriers ; mais simultanément de beaux êtres et des gestes transparents, des mines et des regards, d'où surgit l'âme tout entière. Ils vivent et souffrent, se hâtent et passent devant les yeux du rêveur ; et le rêveur sait qu'il est éveillé ; il n'a pas besoin de laisser quoi que ce soit de lui-même au dehors ; avec tout ce qu'il est, jusque dans le repli le plus secret, il regarde cette roue de la vie scintillante qui tourne éternellement. C'est l'homme tout entier qui s'adonne à ce spectacle ; pas un seul rêve de la plus tendre enfance qui n'y soit entré en oscillation. Car nous n'avons oublié nos rêves qu'en apparence. De chacun d'entre eux, même

L'allusion à cette zone obscure de l'activité psychique, où s'implantent toutes les manifestations végétatives de notre vie intérieure, semble tracer une sorte de topique de l'inconscient ; elle ouvre la voie à une activité visionnaire, une contemplation de l'universelle coprésence de toutes choses chez le spectateur, pris dans un tourbillon de références supra-génériques, dans une expérience de l'ineffable véhiculée par les images, vécue sans aucune distanciation, comme une communion avec les autres spectateurs, une participation au rêve cinématographique. Le renouvellement de l'image de la roue des Parques signale une expérience vitale, mise en mouvement par le film, qui affirme la présence des images par-delà leur fugacité. L'activité onirique, loin d'être la passivité décriée par les premiers contempteurs de l'art cinématographique, ouvre à une pensée de la nécessité, contre la contingence du réel.

Le cinéma épiphanique

La mythologie moderne initiée par le cinéma renvoie à l'expérience du symbole poétique telle qu'elle est décrite dans *L'Entretien sur des poèmes*, expérience sensuelle et spirituelle, mêlant le pressentiment de la mort à l'expérience la plus intense de la vie ; elle fait fond sur un irrationalisme revendiqué mais surtout constitue une variation heureuse sur le mythe de la caverne de Platon. Le cinéma rejoint alors cette composante paradoxale de la modernité hofmannsthalienne d'une « fuite hors de la vie », hors du réalisme dans ce qu'il a de plus trivial, et placée sous le signe du rêve et de l'héritage empreints de sacralité :

*Mir scheint aber die Atmosphäre des Kinos die einzige
Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit – diejenigen*

de ceux que nous avons déjà perdus en nous réveillant, il reste quelque chose en nous, une coloration légère mais décisive de nos affects, il subsiste les habitudes du rêve dans lequel se trouve l'homme tout entier, bien davantage que dans les habitudes de la vie, toutes les obsessions réprimées, dans lesquelles la force et la particularité de l'individu expirent en se tournant vers l'intérieur. Cette végétation tout à fait souterraine vibre avec le rêve jusque dans ses racines les plus sombres, tandis que les yeux lisent sur le film scintillant l'image aux mille facettes de la vie. Oui, cette sombre racine de la vie, c'est elle, la région où l'individu cesse d'être un individu, c'est elle, qu'un mot atteint si rarement, à peine le mot de la prière ou les balbutiements de l'amour, elle palpète de concert. Mais c'est d'elle qu'émanent tous les sentiments de la vie les plus secrets et les plus profonds : le pressentiment du caractère indestructible, la croyance en la nécessité et le mépris de la seule réalité, qui n'est que contingente. C'est d'elle, lorsque parfois elle entre en oscillation, qu'émane ce que nous nommons la force de la formation des mythes. C'est de ce sombre regard dans la profondeur de l'être qu'apparaît en un éclair le symbole : l'image sensuelle d'une vérité spirituelle, qui est inaccessible à la raison ».

welche die Masse bilden – zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist mir [...] beinahe ehrwürdig, als die Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision³².

Le cinéma, art moderne par excellence en 1921, n'a donc selon Hofmannsthal pas à rendre compte servilement, mimétiquement, de la réalité contemporaine : il est un art du rêve, non-représentatif, atemporel, qui ne reflète son époque que de manière médiate, par le libre jeu des symboles poétiques grâce auquel il établit une infinité de relations signifiantes. Il est lui-même un art paradoxal : l'engouement qu'il suscite est un phénomène socio-culturel de grande ampleur, mais sa modernité esthétique n'a pas pour Hofmannsthal à s'inféoder au monde qui l'entoure, dans un mouvement d'abstraction par rapport au temps qui permet en revanche, comme dans un rêve éveillé, une lecture poétique et fantastique du monde.

³² *Ibid.*, p. 145 : « Mais il me semble que l'atmosphère qui règne au cinéma est la seule dans laquelle les hommes de notre époque – ceux qui forment les masses – entrent dans une relation tout à fait immédiate, tout à fait libérée de contraintes, avec un héritage formidable, même si c'est d'une étrange manière qu'il s'accommode du spirituel, vie contre vie, et l'espace bondé, à demi obscur, avec ses images qui passent en tremblant est pour moi [...] presque aussi respectable que ces lieux où les âmes fuient dans un sombre élan de survie, du chiffre à la vision ».

Audrey GIBOUX – Les arts modernes ont-ils pour fonction de représenter le monde qui leur est contemporain ? Hugo von Hofmannsthal et le cinéma comme poésie du rêve

Hofmannsthal, considéré comme l'un des membres éminents de la Modernité viennoise, a pourtant toujours porté un regard distancié, voire dubitatif, sur la notion de modernité. Cette valeur esthétique, qui ne ferait que véhiculer par sa force de suggestion l'état d'esprit propre à une époque, se diffracterait au début du XX^e siècle entre une sensibilité excessive, le sentiment maladif de la perte de l'innocence et un onirisme qui la déroberait à toute conceptualisation figée ; elle est de plus en quête constante de légitimité dans la relecture qu'elle opère de la tradition. Le rêve, ancienne topique baroque, devient alors le modèle de la modernité scénique et cinématographique hofmannsthaliennne : la louange adressée au cinéma prend un accent de critique politique, et, le dédouanant de la tâche de représenter la sécheresse et la banalisation du monde industriel contemporain, lui fait revêtir le caractère d'une épiphanie poétique.

Is it the Function of Modern Arts to Represent their Contemporary World? Hugo von Hofmannsthal and Cinema as Dream Poetry

Hofmannsthal, who is considered one of the eminent members of Viennese Modernity, always cast, however, a distant and even dubitative look on the notion of modernity. At the beginning of the 20th century, this aesthetic value, which according to him only conveys the state of mind of a certain time, thanks to its power of suggestion, fluctuates between an excessive sensibility, the morbid feeling of lost innocence and a dreamlike atmosphere which escapes every fixed conceptualization; what is more, modernity is on a constant search for legitimacy through its re-reading of tradition. The dream, this old baroque topic, then becomes the model of Hofmannsthal's scenic and cinematographic modernity: cinema is also praised for sociological reasons, and at the same time relieved of the task of representing the dullness and coarseness of the contemporary industrial world. Cinema thus takes on the character of a poetic epiphany.

Ist es die Funktion der modernen Künste, die zeitgenössische Welt darzustellen? Hugo von Hofmannsthal und Kino als Traumdichtung

Hofmannsthal, der als einer der hervorragenden Vertreter der Wiener Moderne betrachtet wird, hat trotzdem immer einen distanzvollen und auch zweifelnden Blick auf die Moderne selbst geworfen. Dieser ästhetische Wert, der Hofmannsthals Ansicht nach durch seine

suggestierende Kraft nur seinen eigenen Zeitgeist vermittelt, zersplittert sich am Anfang des XX. Jahrhunderts zwischen einer Überempfindlichkeit, dem kränklichen Verlustgefühl der Unschuld und einer Traumstimmung, die sich jeglicher stabilen Konzeptualisierung verweigert; er strebt außerdem ständig nach Legitimation dank seiner Neuinterpretation der Tradition. Der Traum, der als barocker Topos galt, wird denn zum Modell der szenischen und kinematographischen Moderne Hofmannsthal's: Das dem Kino gespendete Lob schlägt einen kritisch politischen Ton an, und, indem es das Kino von der Verantwortlichkeit befreit, die Dürre und die Banalisierung der industriellen zeitgenössischen Welt darzustellen, gibt es ihm den Status einer poetischen Epiphanie.