HOMME ET ARTISTE, ECRIVAIN ET MUSICIEN :
LA MORT A VENISE DE THOMAS MANN A LUCHINO VISCONTI

En 1912, Thomas Mann publie *La Mort à Venise*, une nouvelle dans laquelle les personnages et les situations, investis de significations symboliques, trouvent en grande partie leur origine dans l'autobiographie. Le canevas de l'histoire est très simple et linéaire : un écrivain au faite de sa renommée, qui mène une vie spartiate au service de son art, succombe, à plus de cinquante ans, à un réveil des sens et à une tentation homosexuelle qui ne va pas plus loin qu'un regard et qu'un sourire, mais qui le bouleverse intérieurement et le conduit à sa perte. Il séjourne dans une Venise ravagée par une épidémie de choléra, qui aura en fin de compte raison de lui. Dans l'œuvre de Mann, quel que soit le regard porté sur l'artiste, de l'identification affective au jugement sans compassion, le problème de l'art reste constant et dépasse les limites de l'individu¹. Soixante ans plus tard, Visconti s'inspire de *La Mort à Venise*, pour mettre en scène la lente déchéance d'un compositeur et chef d'orchestre allemand, en villégiature à Venise, au moment où sévit une épidémie de choléra. Le recours au mythe et au style de la prose hellénique, sensible dans la nouvelle de Mann, est transposé à l'écran par l'accompagnement musical choisi par Visconti, qui confie à Franco Mannino la direction de la *Troisième* et de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler. Le fil conducteur de la *Troisième Symphonie* est un éloge de la nature, tandis que dans la *Cinquième* prévaut un thème typiquement mahlérien, celui de la mort, traité comme une marche inexorable et implacable.

L'autobiographie en filigrane

L'intention première de Thomas Mann était d'écrire « l'histoire grotesque » de Goethe septuagénaire s'éprenant à Marienbad de la jeune Ulrike Von Levetzow². Mais les événements eurent raison de ce projet : en 1911, après quelques semaines passées dans l'île de Brioni, Mann se rend à Venise du 26 mai au 2 juin. Ce bref séjour est pour lui l'occasion d'une rencontre, qu'il qualifie de « lyrique » dans son *Esquisse biographique* de 1930, avec un jeune noble polonais de quatorze ans, qu'il appelle Tadzio. Dans *La Mort à Venise*, tous les épisodes décrits ont été vécus tels quels par l'auteur depuis la vue du « voyageur » au cimetière de Munich jusqu'à celle de Tadzio au Lido de Venise. Dans le film de Luchino Visconti, l'histoire commence lorsque le professeur Gustav Von Aschenbach, non pas écrivain jouissant de l'estime générale, mais musicien en décalage avec son temps, arrive à Venise : le spectateur ignore les raisons de ce voyage, qu'il n'apprendra que par la suite, une fois Aschenbach arrivé au Lido.

Lorsque Thomas Mann écrit *La Mort à Venise*, il a trente-six ans et il est marié, depuis six ans, avec Katia Pringsheim. Son succès d'écrivain ne faisant que débiter, après l'expérience de son séjour au Lido de Venise, il est aisé d'imaginer que le choix d'un *alter ego* en un personnage de plus de cinquante ans peut laisser transparaître une certaine pudeur, et en

¹ Aschenbach incarne un tempérament d'artiste comme Hanno Buddenbrook dans le roman de 1901, Tonio Kröger dans la nouvelle homonyme, et Spinell dans *Tristan*.

² Thomas MANN, *La Mort à Venise*, coll. *Le Livre de Poche*, Paris, Fayard, 1997, p. 8.

même temps, une projection dans le futur, qui consiste à s'imaginer plus tard en ce qu'il voudrait, ou pourrait, devenir. Il serait toutefois abusif d'attendre de détails biographiques des éclaircissements importants sur des œuvres dans lesquelles le recours à la mythologie, à la poésie, et aux mœurs de la Grèce antique, est prédominant. Jusqu'en 1912, Thomas Mann ne s'est jamais montré particulièrement attiré par la culture hellénique. Dans le *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer, au chapitre quarante-quatre intitulé « Métaphysique de l'amour sexuel », Mann trouve les références qu'il exploite dans *La Mort à Venise*, à savoir l'*Erotikos ou Discours de l'amour* de Plutarque et les deux dialogues platoniciens de *Phèdre* et du *Banquet*³. L'enjeu est d'ennobler le destin spirituel d'Aschenbach, en l'entourant de garanties provenant d'un modèle de civilisation humaniste et en insistant sur sa conformité à ce modèle. Mais les nombreux rappels de la culture grecque traduisent moins la préexistence envahissante de cette culture chez Thomas Mann qu'un essai d'autojustification, la recherche d'un refuge intellectuel pour une aventure humiliante, un effort de sublimation esthétique d'instincts sexuels. La respectabilité de l'écrivain, son genre de vie bourgeois, puritain, lui interdisent d'accepter la déchéance morale et le contraignent à la travestir en triomphe de l'esprit. Et c'est dans l'Antiquité grecque qu'il trouve les arguments qui le servent. Dans l'ensemble, la nouvelle et ses multiples références helléniques reçoivent un accueil favorable et souvent enthousiaste.

Dès le premier chapitre de la nouvelle, une citation attribuée à Cicéron et une discrète représentation d'Hermès sous les traits du personnage du voyageur créent un cadre de référence. Le troisième chapitre plonge le lecteur dans l'atmosphère antique par de nombreux rappels, tels que ceux de l'Hadès, du royaume des morts, de l'*Odyssee* d'Homère, ou encore de Xénophon et ses *Mémoires* ; à partir du quatrième chapitre, Tadzio est représenté sous les traits d'Hélios, dieu du soleil, qui inonde le Lido et la mer de sa clarté, et transporte Aschenbach dans les Îles Fortunées. Puis, le jeune garçon apparaît sous la forme de Hyacinthe, avec le sourire de Narcisse, qui voit dans les yeux d'Aschenbach le reflet de sa propre image : « C'était le sourire de Narcisse penché sur le miroir de la source. »⁴. La figure de Narcisse est une cristallisation majeure de l'imaginaire symbolique :

Ce mythe satisfait d'emblée, comme celui de Salomé, à plusieurs des inclinations de l'époque : il réunit le thème de l'eau, qui fait le décor de tant de paysages symbolistes et accompagne alors tant de rêveries « ophéliennes », et le motif du miroir, dont Guy Michaud a pu dire qu'il était en quelque sorte « le symbole même du Symbolisme » ; il convient à un art essentiellement introspectif, qui fait du sujet la source et le centre de toute représentation ; mythe spéculaire, il met en abyme une littérature elle-même « narcissique », indéfiniment réflexive, repliée sur elle-même et soucieuse de dégager sa propre essence.⁵

Mais l'entourage classique n'est pas qu'un décor à valeur de symbole, le destin d'Aschenbach se déroulant selon un schéma antique. L'effort ininterrompu vers la perfection qui l'a animé jusqu'à son départ pour Venise cède au renoncement et au désir de vivre dans l'instant. Suivant une courbe de la destinée bien connue des dialogues platoniciens, Aschenbach, d'abord fort modéré, perd progressivement son équilibre intérieur, qu'il avait jusque là tant bien que mal sauvegardé.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 78. Thomas Mann fait ici allusion à une phrase du *Phèdre* 255d : « Il ne se doute pas qu'en celui qu'il aime, c'est lui-même qu'il voit comme en un miroir. ».

⁵ Jean-Nicolas ILLOUZ, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 109.

Lecteur assidu de Thomas Mann, qu'il considère comme le grand romancier humaniste du déclin de l'Allemagne et de l'Europe, Visconti entrevoit, dans *La Mort à Venise*, le récit d'un cheminement fatal : « C'est la recherche de la perfection de la part de l'artiste ; sa signification symbolique est que l'on ne peut atteindre la beauté absolue qu'à travers la mort. »⁶. Le tournage du film commence au début de l'été 1970. Visconti avait déjà réalisé, en février 1956, un projet qu'il caressait depuis l'été 1951 : la mise en scène, sur la musique de son beau-frère, Franco Mannino, d'une chorégraphie inspirée par *Mario et le magicien* de Mann. L'adaptation viscontienne de *La Mort à Venise*, dont la fidélité à l'œuvre littéraire n'est pas toujours évidente, fait l'objet de nombreuses critiques au moment de sa sortie en Italie, critiques toutefois contredites par l'attribution du prix du vingt-cinquième anniversaire du Festival de Cannes en 1971. En réalité, les critiques italiens les plus engagés pardonnent difficilement à Visconti son éloignement progressif du débat marxiste et son intérêt croissant pour les auteurs décadents, dans lesquels il reconnaît sa propre culture, et auxquels il s'identifie de plus en plus.

Dans sa mise en scène, Visconti supprime les deux premiers chapitres du livre qui se déroulent à Munich, pour ne pas risquer d'alourdir inutilement le film. La transformation à l'écran de l'écrivain en musicien s'explique par un besoin de simplification, car pour le cinéaste : « Il est beaucoup plus facile de représenter au cinéma un musicien qu'un écrivain. »⁷. Contrairement à l'écrivain de Mann, le musicien de Visconti se sent fatigué, a besoin de repos, et se trouve en proie à une crise d'inspiration. Les divergences entre les deux œuvres pourraient s'expliquer, non par une volonté injustifiée de la part de Visconti de trahir l'esprit de Mann, mais plutôt par une adaptation heureuse de l'élément autobiographique, et par un recul nécessaire par rapport au début du siècle. Chez Visconti, comme chez Mann, le narrateur assume une position intermédiaire : il voit tout à travers les yeux et les sentiments d'Aschenbach, la vie intérieure des autres personnages nous reste inconnue ; cependant la caméra en sait plus qu'Aschenbach, car elle sait ce qui va se produire. Malgré le jugement consensuel de la critique, qui voit l'identification du narrateur avec le protagoniste plus prononcée dans le film que dans le roman, la forme apollinienne des deux œuvres reste sereine, et ne se laisse pas désarticuler par les dévoilements dionysiaques : si Aschenbach sombre dans le désordre, l'humiliation, jusqu'à la mort, le narrateur rapporte son effondrement dans un langage, romanesque et cinématographique, d'une rigueur toute classique.

Dans le film, l'élément autobiographique est présent de manière ambivalente : en 1970, Visconti est plus près de l'âge d'Aschenbach que de celui de Mann au moment de l'écriture de la nouvelle⁸. Visconti a également introduit dans le récit des réminiscences personnelles, ayant fréquenté, dans son enfance, l'Hôtel des Bains⁹. Silvana Mangano, qui joue le rôle de la mère de Tadzio, incarne l'élégance aristocratique que représentait aux yeux de Visconti sa propre mère, Carla Erba. Celle-ci, issue d'une famille de la haute bourgeoisie industrielle milanaise, est décrite par Visconti lui-même comme une personne très discrète et mesurée. Madame Mons évoque, à un haut degré d'iconicité, la personnalité de Donna Carla, car elle incarne à elle seule la mesure et la majesté de toute la classe aristocratique. Dans le hall de l'Hôtel des Bains, où venait séjourner la famille Visconti pendant l'enfance de Luchino, les

⁶ *Visconti : il cinema. Tavola rotonda. Rassegna cinematografica. Mostra dei costumi. Catalogo critico*, a cura di Adelio Ferrero, Ufficio cinema del Comune di Modena, 1977, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ Né en 1906, Visconti a soixante-quatre ans en 1970.

⁹ Laurence SCHIFANO, *Luchino Visconti, les feux de la passion*, coll. *Champs Contre-champs*, Paris, Flammarion, 1989, p. 63. Les Visconti passaient souvent leurs vacances à Rimini ou au Lido de Venise.

plans séquences, comme sur la plage du Lido, ne représentent pas simplement des descriptions : l'image devient vision d'un souvenir, évocation de la mémoire, à travers les mœurs, les gestes, les rituels. Toutefois, Donna Carla n'appartenant pas à l'aristocratie, il semblerait que Visconti ait magnifié le souvenir de sa mère, en l'ennoblissant.

Le spectre de Gustav Mahler

Chez Mann, le modèle du personnage de Gustav Von Aschenbach n'est autre que celui du compositeur autrichien Gustav Mahler : en effet, ce sont des photographies de Gustav Mahler qui ont servi de modèle à la description de la physionomie d'Aschenbach. Mann fit la connaissance de Mahler un an avant d'écrire *La Mort à Venise*, et lorsque le musicien mourut, en 1911, il apprit la nouvelle tandis qu'il se trouvait sur l'île de Brioni, au large de l'actuelle Croatie, juste avant de se rendre au Lido de Venise. L'histoire est donc inventée, car Mahler ne se trouvait pas à Venise cette année-là ; en revanche, Mann y séjourna¹⁰. Le nom Aschenbach a été rapproché de certains patronymes d'artistes, le peintre Achenbach ou le poète Eschenbach. On pourrait également penser à une fusion symbolique de deux éléments contradictoires : une rivière ('Bach'), dont le clair miroitement de surface dissimule une profondeur douteuse ('Asche' signifie 'cendre')¹¹.

Dans le film, Aschenbach est un compositeur de renom qui a connu une série d'échecs, comme en témoignent les *flash-back* illustrant ses souvenirs allemands. À la fin d'une audition, Aschenbach est hué et traité d'imposteur : plus qu'un simple souvenir, l'insert représente ici davantage un cauchemar, même s'il s'agit d'un moment vécu. Cet épisode appartient en effet à la biographie de Gustav Mahler, dont l'œuvre fit l'objet de sévères critiques. Si certains le considèrent comme le plus génial des symphonistes de l'Europe centrale de son temps¹², la musique de Gustav Mahler soulève les opinions les plus opposées. Elle provoque des réactions d'une rare violence. De son vivant, certains jugent son œuvre détestable, au point de la qualifier de « musique fielleuse et eunuque »¹³, tandis que d'autres pensent qu'elle ouvre un chapitre nouveau de l'histoire de la musique. Sa *Cinquième Symphonie* est devenue l'une de ses plus célèbres compositions, depuis que Visconti l'a utilisée dans *Mort à Venise*.

Nombreux sont les inserts qui illustrent les souvenirs du compositeur, et notamment ses discussions avec son ami Alfried au sujet de leur conception respective de l'art. Alfried, qui est lui aussi musicien, reproche à Gustav de rechercher la beauté en dehors de la réalité. Il exprime donc sa préférence pour un art réaliste, alors que Gustav affirme que seul le génie de l'artiste est capable de créer la beauté, laquelle n'appartient pas au domaine du sensible : « Créer la beauté est un acte spirituel. [...] La réalité nous distrait et nous détourne de l'idéal. »¹⁴. De plus, Aschenbach revendique la nécessité pour l'artiste de jouer un rôle de modèle : « L'artiste se doit d'être exemplaire. »¹⁵. Compte tenu du contexte historique du

¹⁰ Visconti : *il cinema. Tavola rotonda...*, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ T. MANN, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 15.

¹² *Encyclopédie des grands maîtres de la musique*, vol. 3, *L'Opéra et le romantisme*, sous la direction de Roger Favre, Paris, Hachette, 1990, p. 241.

¹³ *Ibid.*, p. 241. À l'occasion de la première audition de la *Quatrième Symphonie*, à New York, en 1904, sous la direction de Walter Damrosch.

¹⁴ Luchino VISCONTI, Nicola BADALUCCO, *Morte a Venezia*, a cura di Lino Micciché, Bologna, Cappelli, 1971, p. 257. Dans le scénario, les répliques n'apparaissent pas dans le même ordre que dans le film : « La realtà ci distrae e ci degrada sempre. [...] La creazione della bellezza, della purezza, è un atto spirituale. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 258.

film, Alfried semble adhérer aux conceptions artistiques de son temps, de manière plus radicale que Gustav.

Le réalisme pose le problème d'un rapport ambigu avec le concept problématique de réalité. Ce rapport se complique en ce qui concerne la musique, « le plus ambigu de tous les arts », selon Alfried¹⁶. L'éclosion du romantisme est à l'origine un phénomène spécifiquement littéraire, mais il gagne peu à peu tous les autres arts et trouve dans la musique son moyen d'expression privilégié. À une époque où, en littérature, le romantisme a déjà cédé la place au réalisme, puis au naturalisme, la musique romantique instrumentale atteint son apogée¹⁷. À la grande mode du soliste succède un néo-romantisme contrasté, qui se traduit par un goût pour la puissance sonore et pour les effectifs instrumentaux importants. La fabrication industrielle des instruments et leur standardisation permettent cet enrichissement orchestral. Cette évolution apparaît, d'une part, comme l'expression de la révolution industrielle et du progrès technique en acte, et permet, d'autre part, l'élargissement du public, par suite de l'agrandissement des salles de concert, jadis réservées à une élite, dans le but de mettre la culture à portée de tous. Après l'époque de Bismarck, la vogue de la tradition symphonique marque le déclin du post-romantisme musical. Plus modéré que son ami Alfried, Aschenbach est un artiste en avance sur son temps, car sa poétique musicale anticipe le mouvement décadent qui naît au début du XX^e siècle. L'œuvre de Gustav Mahler, modèle du personnage de Gustav Von Aschenbach, témoigne des cataclysmes sociaux, militaires, politiques et spirituels qui ébranlent les piliers embourbés de l'apparente sécurité, mais aussi de la répression et de l'hypocrisie qui règnent sous François-Joseph.

De même que Mahler, Aschenbach a perdu sa petite fille, mais on ignore les circonstances de ce décès. Maria, la fille aînée de Mahler, meurt prématurément, à l'âge de quatre ans et demi, atteinte d'une scarlatine compliquée d'une diphtérie. De plus, Mahler meurt vaincu par la maladie à Vienne, de la même façon qu'Aschenbach à Venise. Si le personnage de Mann, revisité par Visconti, semble façonné sur la personnalité du célèbre musicien autrichien, il semble également présenter de grandes similitudes avec Richard Wagner. Le compositeur allemand mourut à Venise en 1883, à l'âge de soixante-neuf ans. Comme Goethe et beaucoup d'Allemands, Wagner fut un amoureux de la Grèce et de l'Italie, bien qu'il n'eut jamais l'occasion de visiter la patrie d'Eschyle. En revanche, depuis son voyage à Venise en 1858, pendant lequel il travailla à son *Tristan*, Wagner y multiplia ses séjours. Les derniers mois de sa vie s'écoulèrent tranquillement à Venise, malgré de fréquentes attaques cardiaques. Or c'est à la suite d'une attaque cardiaque qu'Aschenbach part quelques temps en convalescence à Venise, sur les conseils de son médecin. L'image de Wagner à Venise, pendant son dernier hiver, est celle d'un vieil homme qui se rend dans les arrière-salles des cafés, et s'assoit face à la place Saint-Marc pour jouir de la tiédeur du soleil¹⁸. Wagner venait de commencer un essai, *Sur le féminin dans l'homme*, lorsqu'il mourut d'une attaque. La mort du professeur Von Aschenbach évoque ainsi celle de Wagner, car elle survient à Venise, alors que l'artiste allemand nourrit une fascination pour un adolescent androgyne, le jeune Tadzio. Chez Visconti, le personnage d'Aschenbach apparaît donc tracé sur la base de deux modèles, celui de Richard Wagner, et de son disciple Gustav Mahler.

¹⁶ *Ibid.*, p. 257. Il semblerait que le modèle du personnage d'Alfried soit le professeur Schönberg, représentant de l'avant-garde musicale viennoise et père du dodécaphonisme, et dont les rapports avec Mahler furent assez complexes. Schönberg réapparaît, dans l'œuvre de Thomas Mann, sous le nom de Leverkühn dans *Doctor Faustus*. Là encore ses convictions artistiques évoquent celles d'Alfried.

¹⁷ *Encyclopédie des grands maîtres...*, op. cit., p. 237.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

La valeur iconique de l'image de Dick Bogarde – grimé pour apparaître tantôt vieilli et usé, tantôt rajeuni –, la longueur des cadrages, la fluidité du montage, ainsi que les contrastes lumineux, chers à Visconti, permettent au spectateur de découvrir, au fil des notes de la *Cinquième Symphonie*, la lente déchéance de l'artiste. La première séquence du film s'ouvre sur un paysage marin, à l'aube. La musique de Mahler précède la vision de l'image, obscure, qui s'éclaircit lentement. La caméra suit la trajectoire du bateau de croisière sur lequel se trouve le compositeur. Venise apparaît dans une succession d'images, animées d'un lent mouvement pendulaire qui traduit le roulis du navire. La lenteur du rythme de la séquence, évoquant un sentiment de langueur, les nuances orangées des couleurs du paysage auroral suggèrent un certain mystère oriental. Les monuments sont filmés en léger contre-jour : l'effet de clair-obscur obtenu fait écho aux jeux d'ombre et de lumière, dans la *Cinquième Symphonie* de Mahler. Dans la séquence finale, la même musique accompagne la mort du professeur. La teinture de ses cheveux coule sur ses tempes sous l'effet de la chaleur, ce qui lui donne l'air d'un clown agonisant, tandis que l'ombre de Tadzio entre dans l'eau¹⁹. Filmé à contre-jour, le jeune garçon se tourne et, de l'index, semble lui indiquer le soleil, symbole par excellence de la lumière. Alors que le film s'ouvre dans le jour naissant, il se conclut dans une lumière éblouissante : cette évolution traduit l'idée maîtresse de la *Cinquième Symphonie* : une progression de l'ombre à la lumière.

Le conflit tragique de l'artiste

Lorsque Gustav Von Aschenbach arrive à Venise, il découvre un véritable Royaume d'Hadès. Les signes de mort abondent depuis la première traversée en gondole, lorsqu'il accepte malgré lui le passage d'un mystérieux gondolier qui veut absolument le conduire, et qui veut être ensuite payé. Le mise en scène permet au spectateur d'identifier, sous les traits de ce personnage énigmatique, la figure mythique de Charon, le nocher des Enfers, qui faisait passer aux morts les fleuves infernaux, moyennant une obole. À ce moment de l'histoire, le tourisme est prospère à Venise, où l'Hôtel des Bains compte parmi ses hôtes de grandes familles nobles en villégiature sur la lagune. Il s'agit donc de mettre à disposition le plus de confort et de plaisir possibles pour ceux qui viennent se détendre parmi la haute société. Mais la malle d'Aschenbach a plutôt l'air d'un cercueil : c'est donc vers la mort que le conduit l'étrange gondolier.

Un cadrage permet de connaître la date exacte à laquelle se déroule l'histoire : il s'agit d'un plan rapproché d'Aschenbach, qui tient sous son bras un journal quotidien daté du 3 juin 1911. Visconti a recours à un artifice technique élémentaire, à savoir filmer l'en-tête d'un périodique, pour situer chronologiquement une action au cinéma. Au contraire, Thomas Mann ne précise pas le moment exact de l'action dans la nouvelle, dont l'*incipit* est le suivant : « Par un après-midi de printemps de cette année 19... qui des mois durant sembla menacer si gravement la paix de l'Europe »²⁰. Si le lecteur informé comprend qu'il s'agit de l'année 1911, qui a connu un grave différend entre la France et l'Allemagne, Mann ne veut cependant pas donner une date historique précise à son récit. En effet, l'évocation de l'épidémie qui ravagea le bassin méditerranéen à la fin du XIX^{ème} siècle, et plus exactement Venise en 1892, n'a pas pour fonction de préciser l'ancrage temporel du récit : le choléra, qui se répand avec le sirocco, constitue une représentation allégorique du climat menaçant qui sévit en

¹⁹ La teinture noire qui coule sur le visage du compositeur est une autre évocation de Gustav Mahler, dont Thomas Mann avait gardé en mémoire le souvenir du visage craquelé par la teinture dégoulinante, lors d'un concert.

²⁰ T. MANN, *La Mort à Venise*, op. cit., p. 15.

Europe à la veille de la première guerre mondiale, et le présage symbolique de la mort prochaine du musicien.

La rencontre d'un adolescent à la troublante beauté androgyne, Tadzio, remet en cause le rapport à la réalité de Gustav. Découvrant chez Tadzio la perfection esthétique qu'il a toujours recherchée formellement en musique, l'artiste est fasciné par le jeune garçon. Mais, incapable de dissocier son extase de sa fascination pour Tadzio, il se retrouve dans l'impossibilité tant de composer, que de s'abandonner à une attirance physique. En proie à un conflit intérieur qui l'entraîne vers sa propre mort, Gustav est incapable de trouver en lui-même la « juste mesure » prônée par la tradition littéraire grecque. Le personnage d'Alfried a d'ailleurs été ajouté dans le film afin de créer un dialogue avec le protagoniste, qui traduit en réalité un monologue intérieur. Dans l'impossibilité fatale de se confronter à la réalité, le musicien, en décalage avec son temps, ne peut donc échapper à une mort solitaire. Alors que Venise est le théâtre d'une véritable tragédie, le Lido apparaît comme un milieu lumineux et irréel, dans la mesure où il semble invulnérable, hors d'atteinte, face au danger que représente l'épidémie. La lumière est mise en valeur par la musique qui, grâce aux raccords sonores, l'associe également à la beauté irréelle du visage de Tadzio.

Tadzio apparaît au début du film, en présence de sa mère, de ses trois sœurs et de la gouvernante. Il appartient à une famille aristocratique polonaise, en villégiature à l'Hôtel des Bains. Il a reçu une éducation humaniste : il parle en russe avec sa mère, et en français avec la gouvernante. L'adolescent est d'emblée présenté dans un milieu essentiellement féminin : son assimilation parfaite à ce milieu souligne la finesse et la féminité de son physique et de ses traits. Dans la nouvelle de Mann, il apparaît d'une beauté divine, comme une sorte d'Apollon, du point de vue d'Aschenbach :

Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu. La pâleur, la grâce sévère de son visage encadré de boucles blondes comme le miel, son nez droit, une bouche aimable, une gravité charmante et quasi divine, tout cela faisait songer à la statuaire grecque de la grande époque.²¹

Dans la nouvelle, le trouble éprouvé par Aschenbach à la vue de Tadzio s'exprime à travers les comparaisons entre la beauté du jeune garçon et la perfection de l'art de la Grèce antique : « Les ciseaux n'avaient jamais touché sa splendide chevelure dont les boucles, comme celles du tireur d'épine, coulaient sur le front, les oreilles, et plus bas encore sur la nuque. »²². Plus tard, Aschenbach, ignorant encore le prénom du jeune garçon, le désigne par le nom de Phéacien : l'allusion à l'*Odyssee* traduit l'émotion de l'écrivain devant l'apparition du jeune garçon, émotion rendue à l'écran par l'emploi du gros plan sur fond noir ou sombre. Dans le film, Tadzio apparaît, à plusieurs reprises, en gros plan, puis au centre d'un plan d'ensemble qui l'insère dans le cadre de sa famille, au moyen d'un effet de zoom arrière. Si le gros plan frontal a pour effet de sacrifier le visage de Tadzio, le zoom arrière réinsère la beauté divine du jeune homme dans un contexte précis. Pour Gustav, la création artistique est le fruit d'une vision : son regard attentif est traduit par des panoramiques lents, qui suivent les déplacements du jeune garçon. Ce dernier, qui ne cesse de lancer des regards furtifs en direction de Gustav, semble vouloir mesurer son pouvoir de séduction. S'apercevant de la réaction dont il est la source, Tadzio semble maître de la composition, donnant lui-même le ton, tel un chef d'orchestre, à la *Symphonie* qui se joue dans l'esprit torturé du compositeur. Les deux personnages semblent ainsi se reconnaître dans une relation de muse à poète.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 45.

Le charme exercé par Tazio sur Gustav opère de manière parfaite : au moment où ce dernier apprend que ses bagages ont été envoyés à Côme, il décide sur-le-champ de retourner au Lido, comme s'il n'attendait que l'intervention du destin pour que son chemin croise à nouveau celui de Tazio. Il saisit alors le premier prétexte qui se présente à lui. Mais il lutte contre son désir pour le jeune garçon, et se rend dans une maison close, où l'on entend quelques notes de la *Lettre à Élise* de Beethoven. Le raccord sur ce thème musical, joué par Tazio au piano dans la scène précédente, renforce l'idée que le pianiste se rend auprès de prostituées pour lutter contre son homosexualité naissante. Cet épisode réveille chez Aschenbach le souvenir de son épouse, dont les traits évoquent ceux de l'épouse de Mahler, Alma, et dont l'activité créatrice est évoquée par le piano. La représentation impressionniste de la maison close exprime l'incapacité de l'artiste de se confronter au réel.

Pour s'évader à travers la contemplation, Aschenbach se rend tous les jours sur la plage du Lido, jusqu'à sa mort. Dans la nouvelle, son désir croissant pour le jeune garçon s'exprime à travers les métaphores de plus de plus nobles qui évoquent la présence de Tazio : « le dieu au visage ardent conduisait nu son quadrigé enflammé à travers les espaces du ciel, et sa chevelure d'or flottait au vent d'Est au même moment déchaîné. »²³. L'image d'Hélios, le dieu du soleil, traduit une sublimation mythique du spectacle quotidien ; et le style de Mann, soutenu à la manière des périodes antiques, correspond dans le film à une composition plastique soutenue par des jeux d'ombre et lumière, dont les tons sont appuyés ou nuancés par la musique de Mahler. Non seulement la beauté exceptionnelle de Tazio met en émoi les sens du professeur Von Aschenbach, mais son comportement équivoque attise le désir du vieil homme. La dernière séquence du film est amorcée par un long plan d'ensemble en plongée sur le sable de la plage du Lido. Une dame, appartenant visiblement à l'aristocratie, chante *a capella* sur la plage une berceuse du compositeur russe Moussorgski. Ce chant, qui exalte la dimension irréelle de l'atmosphère, berce Aschenbach jusqu'à la mort. Le ciel orangé confond les contours des cabines qui délimitent l'espace de la plage. Cette fois, l'atmosphère a perdu son aura de mystère : ce « dieu venu d'ailleurs », c'est Hermès annonçant la mort imminente du professeur Aschenbach. Ce dernier succombe à l'extase qui naît en lui, à la vision de Tazio qui se dirige vers la mer. Soutenue par la musique, l'allusion à Hermès, qui ouvre et conclut le récit, donne un éclairage lumineux, libérateur, à la mort de l'artiste, dont le visage s'est progressivement fondu en un masque.

Le portrait de l'artiste en musicien permet à Visconti de faire, une nouvelle fois, partager au spectateur sa grande expérience en tant que metteur en scène d'opéra. Mais le besoin de repos, ainsi que la mort annoncée du musicien, semble correspondre à l'état d'esprit du cinéaste en 1971, à son sentiment d'altérité et de déclin. Les *Symphonies* de Mahler lui permettent d'explorer une très vaste gamme de couleurs et de contrastes lumineux. L'époque qu'il décrit dans *Mort à Venise* appartient aux souvenirs d'enfance, au déclin de l'aristocratie, à un monde destiné à s'éteindre, à l'aube d'une série de guerres qui allaient ensanglanter le XXème siècle. Le film apparaît alors à son tour comme une sorte de testament poétique.

²³ *Ibid.*, p. 63.