

Figures littéraires et cinématographiques de l'exotisme balnéaire.

"La mort à Venise" de Thomas Mann à Luchino Visconti

Par

Marie-Joseph Bertini

Professeure des Universités en Sciences de l'information et de la communication, Directrice du Laboratoire de recherche interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES - UPR 3159)

- La communication s'ouvre sur la musique de Gustav Mahler -

Je tenais à ouvrir cette communication sur ces notes de l'*adagietto* de la 5ème Symphonie de Mahler qui constitue la trame sonore et sensible profonde de "Mort à Venise", le film du cinéaste italien Luchino Visconti et qu'on finit par entendre ensuite à la lecture de chaque page de la nouvelle de Thomas Mann dont le film s'est inspiré avec à la fois une grande fidélité et une grande liberté.

Les accents élégiaques de cet *adagietto* exprime mieux que tout autre chose ce dont il est question ici, à savoir la mélancolie d'un monde qui se meurt et perdure par la seule force de cette nostalgie, la lutte entre l'art et la vie, la jeunesse qui n'est qu'une ombre et qui s'enfuit avant que l'on puisse la saisir, la désolation d'un monde qui s'envase et s'engloutit peu à peu à la recherche d'un temps perdu par laquelle l'eau, celle qui nous borde et nous entoure de son "miroitement obscène et tenace" (Debray) est omniprésente.

Les deux figures littéraire et cinématographique que j'ai choisies en références s'entrecroisent et dialoguent pour décomposer les formes d'une esthétique fin de siècle qui épuise et sature les représentations liées à la modalité de la plage, du bord de mer, mais aussi à la lente dilution des corps et des esprits dans une eau vénéneuse et sombre, à l'image des émotions troublées des protagonistes de ces deux récits qui n'en forment plus qu'un dans nos mémoires.

Luchino Visconti expliquera, dans un entretien disponible sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), que ce qui l'intéressait dans le film, c'était de montrer la dégénérescence et la décomposition d'une société.

En 1995, Régis Debray publie son "Contre Venise", pamphlet au fil duquel l'auteur nous assure que "Venise n'est pas une ville, mais la représentation d'une ville". "Cette tranche d'eau", ajoute-t-il, "fait office de coupure sémiotique". C'est de cette coupure sémiotique, aquatique et exotique, qu'il sera question dans cette communication, de la façon dont Venise et sa périphérie incarnent l'une des figures littéraires et cinématographiques les plus marquantes de l'esthétisme balnéaire.

Chacun.e ici, du moins je l'espère, connaît "La mort à Venise", nouvelle de Thomas Mann, publiée en 1912, et le film presque éponyme ("Mort à Venise") de Luchino Visconti, sorti en 1971. Rappelons-en la trame narrative : juste avant la Première Guerre mondiale, un compositeur allemand entre deux âges, Gustav von Aschenbach - il est écrivain dans la nouvelle de Mann - se rend à Venise en villégiature estivale à l'hôtel des Bains, sur la plage du Lido. Il y rencontre un adolescent polonais, presque encore enfant, Tadzio, dont l'extrême beauté le fascine immédiatement. Leur relation restera distante, se traduisant par les multiples regards échangés, rapides ou très longs et appuyés. Cette chorégraphie des regards est probablement ce qui rend la nouvelle et le film aussi poignants pour le lecteur et le spectateur.

Toutefois, la beauté de Tadzio affecte profondément Aschenbach, qui voit peu à peu ses principes artistiques et moraux, et donc son existence tout entière, remis en question par le désir irrépissible qu'il ressent. Il tente de fuir ce désir en quittant précipitamment Venise, mais sa malle égarée à la gare lui donne l'occasion rêvée de revenir à l'hôtel. Il restera à Venise, malgré une épidémie de "choléra asiatique" amenée par l'eau. Il suit Tadzio partout

dans les venelles de Venise en s'essayant à conjurer les marques du temps sur son visage. Il meurt sur la plage presque déserte de l'hôtel, en essayant de rejoindre Tadzio qui lui montre de son bras un point vers l'horizon et marche ensuite lentement vers la mer.

Deux auteurs dits décadents, Mann et Visconti, mettent en scène un personnage lui-même décadent, Aschenbach, appartenant à un monde dont ils savent tous les trois qu'il est en train de disparaître, tous trois fascinés par une jeunesse qui les désertent, naviguant de concert entre les eaux claires de la plage du Lido et les eaux putrides de la lagune vénitienne.

J'emprunterai ici ma définition de l'exotisme balnéaire à Thomas Mann qui le décrit dans sa nouvelle comme : "*...le juvénile désir d'un coeur altéré de lointain*".

La balnéarité, entendue comme exotisme balnéaire, peut dès lors se définir comme la tentative de s'extraire de son lieu propre pour rejoindre un ailleurs inaccessible et sans cesse différé.

Cette balnéarité est un tourisme de l'émotion et du beau, au sein duquel l'individu moderne cherche à échapper à sa condition, c'est-à-dire à sa propre finitude.

Certains lieux, comme Venise, incarnent l'idéal-type d'un monde figé, d'une éternité devenue morbide par son absence même de devenir. D'ailleurs, dès qu'Aschenbach pose le pied à Venise, affleure l'idée de la finitude et Mann décrit les gondoles comme des cercueils qui suggèrent "l'idée de la mort elle-même, de corps transportés par ces civières, d'événements funèbres, d'un suprême et muet voyage". Visconti reprend cette idée, en introduisant très tôt dans le film le flash-back d'une discussion entre Aschenbach et son meilleur ami musicien sur la métaphore du sablier et l'inéluctable dégradation des êtres.

L'apparition de Tadzio, à la beauté parfaite, va bouleverser Aschenbach au point de remettre en question tout ce qu'il sait de lui-même et du monde. Cette épiphanie constitue le point de bascule des deux œuvres. Le choc est si grand, que d'emblée Aschenbach dissimule son trouble envahissant derrière son journal. La beauté et l'élégance de la mère, arrivée en retard, le surprend aussi. Les deux auteurs s'emparent de concert de l'exotisme de l'extrême beauté, celle qui nous arrache à nous-mêmes et au cours tranquille de nos vies.

A celui-ci, s'ajoute un exotisme de la langue que le petit groupe (la mère, ses filles, Tadzio et leur gouvernante) parle, c'est-à-dire le Polonais. Notons que ces dialogues ne sont

jamais traduits, ni dans le film de Visconti, ni dans la nouvelle de Mann, ce qui accentue leur caractère de musicale étrangeté.

L'esthétique balnéaire est omniprésente dans les deux œuvres. Mann raconte que : "Le spectacle de la plage, de cette jouissance insouciant et sensuelle que le civilisé trouve au bord de l'infini, l'intéressait et l'amusait plus que jamais". La description des baigneurs et des cabines esquisse une esthétique et une sociologie fin de siècle d'une plage de l'Adriatique en 1912 : baigneurs fortunés, cabines de bain, enfants, châteaux de sable, corps allongés, demi-nus ou habillés, marchands de coquillages, de gâteaux et de fraises, population de riches cosmopolites, servantes, valets, gouvernantes. Le bord de l'eau appelle le regard vers la mer, cet "incommensurable" qui est "une forme de la perfection", écrit Mann.

Puis, tout à coup, la silhouette de Tadzio surgissant de l'eau vient structurer l'espace pour Aschenbach, le recomposer en abscisses et en ordonnées, lui donner forme, champ, profondeur et surtout sens. "Un soleil glorieux répandait une somptueuse lumière sur lui et la perspective de la mer formait toujours le fond du tableau et en faisait ressortir la beauté".

La plage du Lido qui s'étire sur une dizaine de kilomètres entre la lagune de Venise et la mer Adriatique est célèbre pour ses dunes naturelles de sable fin et doré, ainsi que pour son eau claire et calme, protégée par les deux digues. Au Grand Hôtel des Bains, sur l'île du Lido, l'air semble léger et pur, "l'éther azuré aux vibrations d'argent". "Ces soirs portaient en eux la joyeuse promesse d'une nouvelle journée faite de soleil et de loisirs...". Ce sont là des jours "sans peine, sans lutte, entièrement voués au soleil et à son culte" où la mer est "éblouissante de blancheur" et décrite par Mann comme "la lisière du monde".

En contrepoint, chez Visconti, les plans sur les cabines de bain font écho aux aquarelles d'Eugène Boudin. Autour des cabines se trouvent des salons de plage, des sofas, des coussins posés à même le sol, des tentures, des voilages, des fauteuils bas et toute la verroterie des marchands ambulants, des Russes alanguis aux allures de Bédouins. A l'exotisme orientalisant de ces scènes de bord de mer répond un exotisme plus orientalisant encore, quand le marchand ambulant, vendant des fraises jugées impropres à la consommation par les riches clients étrangers, entend un vieil anglais dire à sa famille : "*It's dangerous*",

avant d'ajouter : "*Only cooked food*", comme les touristes occidentaux continuent aujourd'hui de le faire, lorsqu'ils voyagent dans des pays tenus pour exotiques. Ainsi Tazio vole-t-il malicieusement une fraise sous le regard courroucé de sa mère qui lui défend d'en manger. Est-ce là comme un rappel du fruit défendu ?

Cet exotisme balnéaire dessine une sorte de continuité imperceptible entre la mer limpide et les eaux croupies de la lagune, entre l'insouciance sur la plage et Venise crépusculaire et décadente. La définition même du mot lagune renvoie à l'idée de cette altération latente : "étendue d'eau saumâtre sur un haut-fond, comprise entre la terre ferme et une flèche de sable ou un cordon littoral".

Mann, comme Visconti, insiste sur la souffrance extrême d'Aschenbach, écrasé par un désir irrépressible qui contrevient à tout ce sur quoi il a fondé sa vie : la beauté venait jusque-là pour lui de la sublimation du désir, du bannissement des sens ; elle prenait sa source dans l'abstraction sèche et la spiritualité. La déliquescence de Venise accompagne ainsi celle de son être. Il y fait "la traversée de la lagune fétide" dit Mann.

Les deux auteurs excellent à peindre la tension dramatique entre la mer lumineuse et immense et les eaux empuantées qui cernent la ville, l'étouffent et la prennent en otage. "Une chaleur lourde et répugnante" emplit les ruelles, l'angoisse se saisit d'Aschenbach et "l'émanation malodorante des canaux" lui coupe la respiration. La ville est "très malsaine pour lui", emplie de "miasmes" et les vagues de la lagune "bercent des détrit". "C'était Venise, l'insinuante courtisane, la cité qui tient de la légende et du traquenard", à l'atmosphère "croupissante", écrit encore Mann.

Plus tard, chez le barbier, tandis que la mort s'avance vers la ville et vers lui-même, Aschenbach cherchera à retarder la fuite du temps. Teinture noire, fard à lèvres et à joues, crème plâtreuse sur le visage. C'est un masque grotesque accentuant les ravages du temps qui sortira de l'échoppe. Il n'est plus que la caricature de lui-même. Le voici pris au piège de son propre exotisme, celui d'une jeunesse artificielle et factice qui vient accuser la dévastation du temps.

Aschenbach, hébété, suit Tazio partout à travers les venelles de Venise inondées de chaux liquide par les boutiquiers. Partout règne une odeur pestilentielle. La mort gagne peu à peu la ville par les eaux, dans le mouvement d'une contagion nonchalante et sournoise.

Aschenbach apprend sans surprise que Venise est envahie par une épidémie de "choléra asiatique". Ainsi, le fléau est-il lui-même exotique. Il est arrivé depuis l'Orient et par la mer. L'eau devient le véhicule de la contamination, c'est par son médium que le poison se distille lentement. L'eau croupie de la lagune est un milieu propice à la prolifération de l'épidémie. La ville stagnante, c'est-à-dire la ville figée dans le temps qu'est Venise, se reflète dans l'eau elle-même stagnante.

Si la lagune est la métaphore de Venise, Venise est elle-même la métaphore d'un devenir impossible, c'est-à-dire de la mort. Les feux d'ordures parsèment et empuantissent la ville de leurs miasmes, tandis que Tazio semble marcher en apesanteur au-dessus de ce remugle, une main délicatement posée sur la hanche. Pour Visconti, comme pour Mann, la jeunesse est pureté et elle échappe, pour un temps du moins, à la décomposition. "Aucune impureté au monde n'est aussi impure que la vieillesse" scande la voix-off de l'ami musicien chez Visconti.

Peu à peu, les touristes affolés quittent la plage du Lido et Venise. Car l'exotisme balnéaire, c'est aussi ce sentiment d'étrangeté qui nous saisit à la fin de toutes nos villégiatures : fin de saison et fin de partie. Les maisons et les hôtels ferment, les gens quittent les lieux. C'est le moment tant redouté, celui où l'on sait qu'il faut partir parce que l'on n'est pas d'ici, mais d'ailleurs.

A l'exotisme de l'arrivée, succède l'exotisme du départ, celui qui rend de nouveau étranger ce que nous avons tenté d'appivoiser durant notre séjour. Nous touchons ici au paradoxe intrinsèque de l'exotisme balnéaire : il est apte à produire des hétérotopies, c'est-à-dire des espaces autres qui font vivre nos utopies et qui sont synonymes à la fois d'étrangeté et de familiarité. Ces hétérotopies sont suffisamment éloignées pour faire office de dépaysement, et suffisamment proches pour y déverser le trop-plein de nostalgie et de mélancolie de l'individu moderne et contemporain.

Debray encore, dans "Contre Venise" : "la lagune offre à la fois la mémoire et l'oubli, le surplace et le nomadisme, l'enfoncement dans nos arrière-mondes et l'effacement des arrière-pays".

Les deux opus, nouvelle et long-métrage, expriment chacun à leur manière incandescente la parenté souterraine qui s'agence entre la vie balnéaire douce et confortable sur la plage et la menace des eaux empoisonnées de la ville. Le ressort secret des deux oeuvres nous est donné dans l'appréhension de ces fausses oppositions : tout y semble source de tension dramatique entre deux opposés parfaits : la jeunesse et la vieillesse, la santé et la maladie, la beauté et la laideur, le calme et l'agitation, la pureté et le désir, l'air frais et les miasmes, Apollon et Dionysos, partir et rester, oublier et se souvenir, vivre et mourir.

Mais la mort fait déjà son chemin partout, que ce soit sous la plume de Mann ou bien sous la caméra de Visconti : Aschenbach cherche et trouve d'emblée des traces d'imperfection malade dans le visage de Tadzio en regardant ses dents, légèrement dentelées. "Il est vraisemblable", se dit-il, "qu'il ne vivra pas vieux" Et curieusement, cette pensée l'apaise et le satisfait. Tadzio, symbole de la jeunesse et de la perfection esthétique et vitale, porte déjà sur lui les stigmates de la fin, dans une étrange résonance avec Aschenbach.

Le personnage de Tadzio redouble l'effet d'étrangeté de ces espaces balnéaire et lagunaire. Sa beauté est telle, qu'elle est en est inconnue à Aschenbach. Tadzio et lui n'échangeront que des regards, sans jamais se parler. Ils resteront donc étrangers l'un à l'autre et pourtant Tadzio ouvrira chez Aschenbach des espaces infinis de compréhension et de maîtrise de sa vie et de son art. Thomas Mann dit lui-même, à propos de la passion qui l'emporte pour Tadzio, qu'il est "engagé dans un si exotique dévergondage du coeur".

Le mal qui progresse dans la ville est métaphorique de celui qui s'empare d'Aschenbach et fait vaciller sa raison détrônée par le désir. De cette apparente discordance entre les eaux calmes et limpides bordant sur l'île du Lido le Grand Hôtel des Bains, aujourd'hui abandonné et désaffecté, et l'opacité délétère des eaux méphitiques de Venise, naissent la troublante étrangeté, l'exotisme d'un lieu à la fois reconnu et inconnu, proche et distant, et Venise, que Mann appelle "la cité des eaux", semble familière et toujours bizarre en même temps.

Ce sont ces eaux qui deviennent les principales protagonistes de l'œuvre de Mann et de Visconti. L'écrivain et le cinéaste transforment ce qui n'était qu'un élément de décor en allégorie de la lutte entre une espérance sans cesse différée et une décrépitude jamais assumée. Prendre les eaux, nous disent-ils, c'est toujours déjà prendre l'eau, s'abîmer, s'engloutir, se vouer à l'envasement et à l'échouage et donner à voir la métaphore d'un vain combat, celui malgré lequel toute chose s'abîme en son implacable devenir.

Le visage altéré, recouvert de traces de teinture noire, Aschenbach regarde Tadzio s'éloigner seul vers la mer diaprée. La mer scintille et la silhouette de T. se détache sur un horizon de gemmes. Loin d'Aschenbach, marchant lentement dans l'eau vers l'immensité, Tadzio montre de son bras la direction du lointain, tel une statue mythologique, juste après s'être retourné une dernière fois vers lui.

Aschenbach meurt en voulant le rejoindre et saisir, trop tard, son désir, tandis que Tadzio avance doucement vers l'horizon. Un appareil photographique, en bas à droite dans le cadre, habille la plage de son message muet qui suggère que le champ de la vie est plus large que le cadre de l'art.

- La communication se ferme sur la musique de Gustav Mahler -