

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Raphaël BERRA

Mort à Venise, de Lucchino Visconti

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1971, tome 67, p. 272-283

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Mort à Venise

de Luchino Visconti

« *Quand tu seras devenu vieux,
tu étendras les mains,
un autre te nouera ta ceinture
et te mènera où tu ne voudrais pas aller.* »¹

« Le noir du générique s'éclaire peu à peu. L'œil scrute le grand écran scope comme on s'exerce à saisir les premières lueurs de l'aube. Instant décisif où le regard perce enfin la nuit, donne un nom et un sens aux formes confuses. Lentement, envoûtés par une symphonie de Mahler, nous oublions l'écran et la salle obscure. C'est le vide et le grand suspense, analogue au rite d'introduction du théâtre plus qu'aux commencements des films. Et soudain ce n'est plus un écran, ce n'est plus le vide : une brume indécise flotte sur ce qui pourrait être de l'eau, ce qui devient la mer. Une image est née. Ce lent cérémonial d'ouverture a tous les caractères de l'hypnotisme... »²

Jean Collet commence par ces mots une remarquable et trop brève analyse de *Mort à Venise*, auquel fut décerné l'été dernier le Prix du 25^e anniversaire du Festival de Cannes.

Accueilli avec ferveur par Jean d'Yvoire, par Henri et Geneviève Agel, par Jean Collet et par une bonne partie de la presse française spécialisée, ce film fut violemment rejeté par l'un ou l'autre critique, dont deux sont allés jusqu'à l'attribution de la note 0 sur 20 ; trois autres reconnaissent ingénument s'être « endormis » ou « mortellement ennuyés ». On croit rêver...

Ouvrant la session de cinéma de Champittet (Pully/Lausanne), en juillet 1971, Henri Agel s'indignait : « Il y a trop de terrorisme dans la critique cinématographique contemporaine, il y a trop d'intolérance, trop d'exclusivisme. »

¹ Evangile selon saint Jean 21 : 18.

² J. Collet, *Etudes*, juillet 1971.

Il serait peut-être indiqué de relire ces lignes d'Emmanuel Mounier : « Aussi bien la prudence, l'attention spirituelle, un certain désintéressement et comme une générosité de l'esprit sont des vertus plus sûres qu'un usage intempestif de l'anathème. »³ A l'heure où ce film fait son apparition sur nos écrans (après être resté dix semaines à Lausanne), il nous a paru bon de lui consacrer quelques pages, malgré la délicatesse du sujet, afin que nos lecteurs aillent au-delà du premier niveau, du premier degré de signification ; afin que, dépassant l'anecdote, ils ne s'arrêtent pas à ce qu'on a appelé si vulgairement « les fades tournoiements d'un vieillard libidineux ».

Nous avons divisé notre analyse en trois parties :

1. Luchino Visconti : notice biographique ;
2. le problème de l'adaptation ;
3. *Mort à Venise* : scénario et commentaires.

1. Luchino Visconti : notice biographique

Luchino Visconti naquit à Milan, le 2 novembre 1906, d'une vieille famille de l'aristocratie lombarde ; son père, Giuseppe, était duc de Modrone, et sa mère, fille d'un gros industriel milanais.

Il eut une enfance tourmentée : plusieurs fois, il s'échappa de chez lui et du collège, traversant une crise de mysticisme. Giorgio Prosperi le dépeint comme « inquiet, émotif, sentimental, mais profondément sérieux, préoccupé par les plus grands problèmes ».⁴

Après son service militaire à l'Ecole de cavalerie de Pinerolo, il s'enticha des chevaux et va consacrer dix ans de sa vie à cette passion. Puis il s'intéresse au cinéma, en 1935, mais comme décorateur.

A Paris, il a l'occasion de voir *Toni*, de Jean Renoir, et il s'enthousiasme pour ce metteur en scène dont il deviendra l'assistant pour *Les Bas-Fonds* et pour *Une partie de campagne*. Ce film terminé, en 1936, il part pour Hollywood, qui le décroît.

Rentré en Italie, il est de nouveau assistant de Renoir pour *La Tosca*, mais la guerre interrompt le tournage en août 1939.

En 1942, il tourne *Ossessione*, film adapté d'un roman de James Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*.

³ E. Mounier, *L'espoir des désespérés : perspectives existentialistes*.

⁴ G. Prosperi, *La vie inquiète de Luchino Visconti*.

Dès 1945, à l'Eliseo de Rome, il met en scène plusieurs pièces du répertoire français : *Les parents terribles* et *La machine à écrire*, de Jean Cocteau ; *Antigone* et *Eurydice*, de Jean Anouilh ; *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre.

A partir de 1948, il va réaliser successivement plusieurs films : *La terre tremble* (1948) ; *Bellissima* (1951) ; *Senso* (1954) ; *Nuits blanches* (1957) ; *Rocco et ses frères* (1960) ; *Le Guépard* (1963) ; *Sandra* (1965) ; *L'étranger* (1967) ; *Les damnés* (1968-69) ; *Mort à Venise* (1970). Il prépare actuellement une adaptation de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Il est intéressant de noter que, dès l'automne 1963 (c'est-à-dire sept ans avant la sortie de *Mort à Venise*), Guido Aristarco faisait déjà un rapprochement Thomas Mann - Visconti : « Comme Thomas Mann, Visconti est un bourgeois de son temps qui a pris conscience de lui-même et qui se place, lui et ses personnages, à un carrefour. »⁵ On sait que tous deux se feront dans plusieurs de leurs œuvres les témoins de la lente décadence de la bourgeoisie allemande et italienne et de la « naissance douloureuse d'un monde nouveau ».

2. Le problème de l'adaptation

Visconti a souvent cherché dans la littérature, en Italie et même à l'étranger, la source de son inspiration : il a notamment emprunté à Dostoïevski le sujet des *Nuits blanches* ; à Camus celui de *L'étranger* ; à Thomas Mann celui de *Mort à Venise*.

A propos de ce dernier film, le journal *La Croix* a parlé d'une « intelligente et somptueuse trahison du roman de Thomas Mann ». Le chroniqueur semble s'être souvenu assez malencontreusement de l'adage italien « Traduttore, traditore », c'est-à-dire « Celui qui traduit trahit ». Il faudrait s'entendre.

Il y a plusieurs manières de concevoir l'adaptation à l'écran d'une œuvre littéraire.

Certains auteurs tirent de l'œuvre choisie une simple idée directrice, une ligne générale qu'ils exploitent et développent à leur guise, créant de nouveaux personnages, en supprimant d'autres, inventant des épisodes

⁵ G. Aristarco, *Etudes cinématographiques* : Luchino Visconti, n^{os} 26-27.

au gré de leur inspiration. Le roman original est alors difficilement identifiable. Ainsi, par exemple, l'écrivain Steeman déclarait un jour, non sans malice : « J'aimerais bien tirer de nouveaux romans des films que Clouzot tire de mes romans. »

Tout à l'opposé, une conception « respectueuse et scolaire » consiste en une illustration qui se poursuit page après page, suivant la technique de la bande dessinée. Inutile de s'attarder sur ce procédé qui est l'apanage de quelques tâcherons de l'écran et qui a rarement (sinon jamais) produit un film de valeur. Jean Collet parle de ces « fossoyeurs de la littérature et embaumeurs de cadavres ».⁶

Entre ces deux extrêmes s'échelonne toute une gamme de possibilités.

Le véritable adaptateur, sans perdre de vue l'œuvre originale, cherche à la traduire en utilisant toutes les ressources du langage cinématographique, en s'efforçant de trouver les images correspondantes, bien sûr, mais surtout des **équivalences visuelles** au langage écrit.

Nous avons eu l'occasion de lire le court roman de Thomas Mann⁷ entre la troisième et la quatrième vision du film et, bien loin d'être déçu, nous avons été frappé de voir avec quel respect, avec quelle ingéniosité Visconti a réalisé cette adaptation. Au fil de la lecture, tout le film revivait devant nos yeux. Nous y avons trouvé la même atmosphère d'irréalité et de rêve ; sans aucune fausse note, tout est regard, silence, discrétion, fascination.

Va-t-on reprocher à Visconti d'avoir fait de Gustav von Aschenbach un musicien, alors qu'il est écrivain dans le roman ? Voici l'explication du réalisateur lui-même : « Je n'ai pas trahi Thomas Mann en faisant d'Aschenbach un compositeur, car la description qu'il donne d'Aschenbach est, trait pour trait, celle de Mahler... »

Faisons tout de suite un sort à une objection, bien que celle-ci ait peu d'importance (car elle ne touche en rien la beauté formelle de l'œuvre) : il semble que Visconti ait mal interprété un fait qui s'est produit en 1911, année où Thomas Mann, bouleversé par la mort de Gustav Mahler, lui a dédié *Der Tod in Venedig* qu'il était en train d'écrire ; bien plus, en témoignage d'admiration, Mann a donné à son héros principal le prénom et le physique du musicien, sans pour autant avoir voulu faire œuvre de biographe. La confusion est née de cette coïncidence.

⁶ J. Collet, voir note 2.

⁷ Paru dans la collection Livre de poche (n° 1513) et aux Editions Fayard.

De même, on ne peut lui reprocher valablement d'avoir voulu éviter de longs monologues en voix off⁸ en créant de toutes pièces le personnage de l'ami de Gustav von Aschenbach : les hésitations, contradictions et déchirements intérieurs du musicien sont ainsi présentés sous forme de dialogues (peut-être un peu trop véhéments et tendus) avec une sorte de double de lui-même.

Il semble donc foncièrement injuste de parler de « trahison » (même « somptueuse et intelligente ») alors que certains chroniqueurs rendent au contraire hommage à Visconti pour sa fidélité aussi bien à l'esprit qu'à la lettre du roman.

3. « Mort à Venise » : scénario

Gustav von Aschenbach, compositeur munichois, fait un voyage en Italie. Veuf, malade, sans famille, il n'est plus qu'un adulte vieilli, taciturne, jetant sur le monde un regard désabusé. Il débarque à Venise et s'installe au Grand Hôtel des Bains.

Au repas, son attention est attirée par une famille polonaise composée de la mère, de trois fillettes et d'un bel adolescent, Tazio, lequel exerce sur lui une sorte de fascination, d'envoûtement. Toute sa théorie sur la beauté semble soudain s'écrouler, car il a toujours prétendu qu'elle est d'ordre purement spirituel et qu'elle ne doit absolument rien aux sens. Cette rencontre d'un être jeune et beau déclenche une grave crise. Complètement désespéré (et comme par instinct de conservation), il quitte Venise précipitamment, mais il y revient bientôt sous un prétexte futile. En réalité, il ne peut plus se passer de Tazio.

Commence alors un lent naufrage.

Gustav von Aschenbach, auquel un coiffeur a refait une « beauté », se met à suivre Tazio partout : sur la plage, en ville, au long des ruelles qu'on désinfecte, car se répand la rumeur d'une épidémie de choléra. Gustav tremble pour le beau Tazio.

Tandis que les touristes peu à peu quittent Venise, le jeune adolescent va se baigner une dernière fois, sous le regard attendri de son amoureux qui s'affale soudain dans sa chaise-longue et meurt, face à la mer où s'avance Tazio dans une lumière éblouissante.

³ Voix off : voix dont la source est en dehors du champ, donc de l'écran ; par extension : voix du commentaire, ou voix du monologue intérieur.

Commentaires

On ne peut nier le caractère délicat, scabreux au dire de certains, du sujet de *Mort à Venise*. Au premier niveau de lecture, il s'agit clairement d'une passion folle (et du reste platonique) qu'un vieillard éprouve soudain pour un jeune adolescent.⁹

Dans *Télérama*, Jean d'Yvoire pose le problème en termes très nuancés : « Ce qui fait la rare puissance émotive et la grandeur du film, c'est qu'il traite — peut-être pour la première fois — dans toute sa profondeur psychologique et spirituelle, d'un thème dont on parle peu et qui a valeur bien plus générale qu'on ne l'imagine communément : la tentation homosexuelle qui guette les chercheurs d'idéal. Ce drame, dont les penseurs socratiques et les philosophes et artistes de la Renaissance italienne furent les plus célèbres exemples, devient alors tout autre chose que le problème d'hormones, de psychanalyse ou de morale sociale auquel on voudrait le réduire. Il est, en son aspect le plus élevé, celui de l'homme pris entre ciel et terre et, plus particulièrement, celui de l'époque moderne avec son dur et épais matérialisme. Les meilleurs esprits tendent parfois à en refuser la sombre réalité, lourde de chair et de boue : ainsi se condamnent-ils à un angélisme dangereux lorsqu'il s'avère que le poids de la sensualité ne peut être éliminé. C'est de cette découverte inattendue des passions refoulées que meurt le héros, plus que d'une crise cardiaque ou du choléra... »¹⁰

Refusant de dépasser le niveau de l'anecdote, certains spectateurs ont rejeté le film en bloc, clamant leur déception, leur ennui ou leur indignation, dans une réaction qui nous semble un peu trop hâtive, épidermique et primaire.

Le cinéaste soviétique Eisenstein écrit : « **Si l'on n'apprend pas à considérer trois oranges sur un bout de gazon comme quelque chose de plus que trois objets posés sur l'herbe, il est inutile de songer à la moindre composition en couleurs.** »¹¹

On ne saurait mieux dire qu'il faut savoir aller au-delà de l'« histoire » et découvrir, derrière le déroulement des séquences, le témoignage original que chaque cinéaste, plus ou moins consciemment, livre à l'attention

⁹ Thomas Mann avait d'abord été influencé par l'image de Goethe, alors septuagénaire, qui s'était épris d'une jeune fille de dix-sept ans et qui se désespérait de ses refus.

¹⁰ J. d'Yvoire, *Télérama*, n° 1117, 12 juin 1971.

¹¹ S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*.

des spectateurs. « **Il y a plus dans une image que ce dont elle est l'image** »¹², disait le regretté Amédée Ayfre.

Le film s'ouvre sur la musique de Mahler.¹³ Il faudrait relire ici la longue citation du début de cet article, afin de faire le silence en soi-même et d'entrer lentement dans cette atmosphère de création du monde, devant l'écran sombre d'où la vie émerge peu à peu.

Un bateau à vapeur s'avance en trois ou quatre hurlements de sirène. A l'avant de la coque, on lit un nom : Esméralda.¹⁴ Sur le pont, Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), assis dans un fauteuil d'osier, laisse traîner un regard morne, absent, qui ne le quittera plus durant tout le film (et qui rappelle irrésistiblement celui d'Henri Fonda dans *Le faux coupable*, d'Alfred Hitchcock, « un de ces regards perdus, prêts à toutes les catastrophes »).

Au débarcadère, un groupe de jeunes gens s'avance, accompagné d'un vieux beau tout fardé, horriblement ridicule, les doigts lourds de bagues : « Bon séjour à Venise, Monsieur, bon séjour, Excellence ! Meilleurs compliments au petit trésor, à la belle amie ! »¹⁵ L'énorme malle du musicien, marquée G. v. A., est descendue sur le quai et prise en charge par un gondolier qui doit aller à Saint-Marc. Rassuré, le voyageur s'abandonne au balancement des vagues. Son attention est alertée soudain par les murmures du gondolier, et il s'aperçoit qu'il est conduit vers le large.

« A la station de bateaux, n'est-ce pas ? » Mais il n'obtient ni réponse ni changement de direction.

« Je veux aller à la station de bateaux !

— Vous allez au Lido ? demande une voix douce.

— Oui, mais par le vaporetto. Je veux aller à Saint-Marc.

— Vous ne pouvez prendre le vaporetto : il ne transporte pas les bagages. »

Et le gondolier continue son dialogue avec un interlocuteur invisible, tandis que le passager s'impatiente et s'interroge : « Qu'est-ce qu'il marmonne ? Qu'est-ce qu'il marmonne ? » C'est peut-être là un des

¹² A. Ayfre, *Conversion aux images* (Collection 7^e Art, Cerf).

¹³ On entendra, au cours du film, *la 3^e et la 5^e Symphonie*, de Mahler ; *Pour Elise*, de Beethoven ; *Ninna nanna*, de Moussorgsky.

¹⁴ *Esméralda* est le nom d'un navire italien qui s'est perdu corps et biens. Serait-ce un premier présage ?

¹⁵ Tous les dialogues que nous citons ont été notés en cours de projection, dans l'obscurité d'une salle ; nos lecteurs voudront bien nous accorder leur indulgence s'ils ne sont pas absolument complets ni toujours textuels.

moments-clés du film, car on sent que von Aschenbach est conduit par le destin là où il ne voudrait pas aller, vers une destination inconnue.

Un rapide **flash-back** (ou retour en arrière) nous montre le musicien à Munich, étendu sur un canapé, terrassé par une crise cardiaque. Monologue sur la fuite du temps et l'approche soudaine de la mort : « Lenteur du sablier... C'est si long, on croit avoir le temps d'y penser... Mais tout à coup le sablier est vide, on n'a plus le temps. »

Retour au présent, à Venise. Aschenbach arrive dans la grande salle de l'Hôtel des Bains. Assis à une table, il jette un lent regard circulaire, indifférent, sur les autres touristes. La caméra cadre bientôt les membres d'une famille polonaise : trois petites filles, la gouvernante... et Tadzio (Bjorn Andersen), un merveilleux adolescent aux longs cheveux blonds, tombé tout droit d'un tableau de Botticelli. C'est la première rencontre. Aschenbach paraît étonné : il jette un long regard, très insistant. Toute la famille se lève pour saluer l'arrivée de la mère (Silvana Mangano). On passe à table. Avant de disparaître, Tadzio se retourne et regarde le musicien.

Dans la salle à manger, celui-ci cherche une table d'où il pourra voir tout le monde. Long regard pesant, extasié, sur Tadzio.

Visconti place ici l'explication du désarroi dans lequel est plongé von Aschenbach. Un nouveau **flash-back** montre en effet celui-ci en conversation très animée avec son ami qui l'apostrophe violemment :

« La beauté ? Tu veux dire **ta** conception de la beauté. Tu penses qu'un artiste est incapable par son travail de créer de la beauté ?

— Travail... Travail... Crois-tu sincèrement que la beauté puisse naître d'un **travail** ? Elle naît d'un éclair. Elle ne doit rien à notre travail d'artiste... La réalité nous détourne de l'idéal. Créer la beauté est un acte purement spirituel.

— Non ! La beauté appartient à nos sens.

— C'est faux. **La beauté ne doit rien aux sens**. Le mal existe, il est nécessaire, car il attise le feu du vrai génie. L'artiste doit être un modèle d'honnêteté.

— L'art est ambigu. La musique est l'ambiguïté même, le paradis des doubles-sens. (Il plaque brutalement plusieurs accords sur le piano.) Chacun de ces accords peut être interprété différemment. »

Il n'est pas surprenant que Gustav von Aschenbach, troublé vers la fin de sa vie par la rencontre soudaine de la beauté (rencontre qu'il croyait impossible), soit complètement désarçonné et se demande s'il ne s'est pas trompé lourdement sur toute la ligne. Cette inquiétude va le ronger intérieurement, le miner de plus en plus, jusqu'à le faire mourir.

Nouveau retour au présent. Nous sommes au restaurant. Arrivée tardive de Tadzio qui, mi-intrigué, mi-conscient et flatté de son pouvoir, regarde longuement Gustav.

Suivent diverses rencontres sur la plage ou dans l'hôtel, toujours sans qu'il se passe autre chose qu'un baiser donné un jour à Tadzio par un adolescent plus âgé ; témoin de la scène, Gustav reste songeur, peut-être mordu par la jalousie.

Un jour, après une montée fortuite dans l'ascenseur avec Tadzio et ses camarades de jeu, Gustav entre dans sa chambre et semble soudain se rendre compte du ridicule de sa passion. Il jette rageusement sa veste sur un fauteuil, serre les poings, se passe de l'eau sur le visage, comme pour laver son regard, et commence à faire ses bagages. On entend une conversation qu'il tient avec lui-même :

« Ce n'est pas de la honte, c'est de la peur.

— Tu redoutes tout contact avec les gens.

— Je me sens souillé. C'est en moi que je dois trouver mon équilibre ! »

Brusquement sa résolution est prise ; de retour dans la grande salle, il annonce son départ.

La famille polonaise est à table. Absence de Tadzio. von Aschenbach se lève, quitte la salle et croise l'adolescent qui lui sourit. Voix off : « Adieu, Tadzio ! Tout cela fut trop bref. Puisse Dieu te bénir ! »

A la gare, von Aschenbach sent sa résolution fléchir. (On pense au vers de Lamartine : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé. »¹⁶) Il prend alors le prétexte d'un bagage mal expédié pour revenir sur sa décision.

« Je veux qu'on me rende cette malle immédiatement. Je ne quitterai Venise que lorsqu'elle m'aura été rendue. »

Il sourit alors, car il sait qu'il va revoir Tadzio. A côté de lui, un homme s'écroule soudain. (Première annonce du choléra ?)

Dans le bateau qui le ramène, Gustav se tient debout à l'arrière. Toute l'image passe brusquement de l'ombre à la lumière, comme s'il émergeait de sa nuit.

Arrivé dans sa chambre d'hôtel, il ouvre les volets et, voyant Tadzio qui s'avance vers la caméra, il lui adresse un grand geste d'amitié.

¹⁶ Lamartine, *Méditations poétiques*, *L'isolement*.

Flash-back. Dans un alpage de Bavière, il joue sur l'herbe avec sa fille ; sa femme les observe en souriant. Joie, baisers. Tout à coup, la femme regarde le ciel dans lequel s'amassent de lourds nuages noirs. On sent qu'un orage va éclater. C'est là, on s'en doute immédiatement, une image signifiante (et un peu facile) annonçant une catastrophe d'un autre ordre.

Retour à la plage. Tazio se roule dans le sable en jouant. Comme il a le visage tout barbouillé, sa mère le nettoie en le caressant avec des gestes tendres. Gustav sourit. Ces images de bonheur semblent l'inspirer, car il marche vers sa table de travail et se met à écrire tandis que s'élève un chant de femme.

Le lendemain, nouvelle rencontre : Tazio (qui joue un peu trop les « allumeurs ») se pavane devant lui près des cabines de bain, avant de s'enfuir brusquement. Aschenbach a l'air complètement épuisé : il s'appuie contre une paroi et se frotte les yeux.

A l'intérieur de l'hôtel, il voit Tazio au piano, jouant *Pour Elise*, de Beethoven. Est-ce une hallucination ? Toute la partie entourant l'image centrale est floue, ce qui semble bien indiquer que c'est le cas. Mais l'on voit arriver le maître d'hôtel qui pose une question : subitement toute l'image devient nette. Il est possible que Visconti ait voulu montrer par là que von Aschenbach vit dans une sorte de rêve qui est pour lui plus vrai que la réalité. En effet, lorsqu'il se retourne, Tazio a disparu. Première question au sujet du choléra. Afin de ne pas perdre ses clients, l'hôtelier prétend que toutes les affiches qui couvrent les murs de la ville sont des rappels des mesures d'hygiène élémentaire et qu'il n'y a aucun danger.

Flash-back. On entend de nouveau *Pour Elise*, mais joué cette fois par une jeune prostituée, car von Aschenbach se retrouve à Munich dans une maison close. Est-ce un hasard ? la jeune fille répond aussi au nom d'Esméralda. Mais le musicien renonce soudain, serre convulsivement la main d'Esméralda et se met à pleurer.

Retour au présent, von Aschenbach rencontre la famille polonaise ; Tazio le regarde avec insistance et sourit. Voix off : « Tu ne dois jamais sourire comme ça... à personne... Tu ne dois jamais sourire comme ça... Je t'aime. »

Viennent ensuite quelques séquences où l'on voit von Aschenbach épier l'objet de sa passion et le suivre à travers la ville (dont on désinfecte les murs au lait de chaux) ; on assiste aussi à une sérénade donnée aux clients de l'hôtel par un petit groupe de musiciens.

Place Saint-Marc. Gustav von Aschenbach se rend à la banque et demande à parler confidentiellement au gérant. Il apprend ainsi qu'en effet

il y a danger grave d'épidémie, que tous les hôpitaux de la région sont pleins, qu'on a découvert le bacille du choléra dans le sang d'un mousse et d'une petite marchande de légumes (donc dans les corps de deux êtres jeunes). Gustav prend peur pour son idole. On le voit tout à coup à l'hôtel, en conversation avec la mère de Tadzio :

« Je vous en prie, je vous implore de tout mon cœur : quittez Venise, emmenez Tadzio et ses sœurs. Le décret de quarantaine n'est plus qu'une question d'heures. »

Et, pour la première et dernière fois de tout le film, on le voit caresser légèrement la chevelure de l'adolescent. Encore n'est-ce qu'en imagination, puisqu'un brusque retour à la banque montre que c'était là seulement la matérialisation d'un désir, une intention traduite par l'image, selon un procédé cher à Bunuel et à Antonioni, notamment. Ainsi, à la fin de *Zabriskie Point*, l'explosion finale de la résidence sous les yeux de Daria (explosion filmée sous des angles différents par dix-sept caméras) est-elle purement imaginaire et traduit-elle la farouche résolution de vengeance de la jeune fille.

A son retour à l'hôtel, von Aschenbach est pris de faiblesse dans le corridor.

Voix off : « Dans quels chemins me suis-je engagé ? Dans quels chemins ? »

Dans un salon de coiffure, il se fait « refaire une beauté » (si l'on peut dire !) : il en sort pommadé, outrageusement fardé, avec du rouge à lèvres, les cheveux teints, les sourcils noircis, rappelant étrangement le vieux beau du bateau *Esméralda*.

De nouveau il se met à poursuivre Tadzio à travers la ville. Soudain, pris de malaise, il s'assied près d'une fontaine publique, tire sur son col pour le desserrer. Crise nerveuse ? Désespoir en face de son idéal qui s'écroule ? Sentiment de dérision en voyant jusqu'à quel niveau il est descendu ? On ne sait trop. Il se met à rire nerveusement et de plus en plus fort, à n'en plus finir, des larmes pleins les yeux.

Nouveau flash-back. Nous sommes à Munich, à la fin d'un concert ; le public hurle et conspue von Aschenbach, le compositeur dont l'orchestre vient d'interpréter une œuvre. Celui-ci s'en va au milieu d'un chahut indescriptible. Dans une salle retirée, son ami l'accable :

« Imposteur ! Cher et magnifique imposteur !

— Que pouvais-je leur donner de plus ?

— Pureté de la forme ! Totale abstraction des sens ! Ta musique est mort-née ! »

Revenu dans sa chambre, von Aschenbach hurle sur son lit :

« Non ! Non !... Plus rien ne te retient de descendre dans la tombe avec ta musique... Tu es vieux. Aucune impureté au monde n'est aussi impure que la vieillesse. »

Retour à l'hôtel où les bagages de la famille polonaise sont prêts. « Ils s'en vont après le repas. »

Sur la plage, voix d'une femme qui chante. Des enfants courent. Gustav von Aschenbach avance en titubant et s'assied dans une chaise-longue. Il regarde longuement Tazio qu'un de ses camarades de jeu agace et caresse devant lui... Tazio s'enfuit vers la mer. Sur le visage de Gustav, ridiculement, la teinture noire de ses cheveux coule comme un sillon de sang.

Tazio s'éloigne lentement et s'enfonce peu à peu dans l'eau, jusqu'à mi-jambes. Soudain il se retourne, lève un bras et désigne un point dans le lointain. Gustav von Aschenbach essaie de se lever pour le suivre, mais il s'écroule et meurt, tandis que la lumière envahit brièvement l'écran. Des gardiens l'emportent aussitôt.

Symboles de l'indifférence quasi générale au drame qui vient de se dénouer, deux fillettes agenouillées au milieu de l'immense plage continuent leur jeu ; sur la droite de l'écran, énorme, énigmatique, un appareil de photo fixe l'horizon.

En guise de conclusion

Au cours d'une représentation théâtrale, Louis Jovet, voyant que la salle réagissait intelligemment, jubilait :

« **Ce soir, le public a du talent !** »

Dieu veuille que les spectateurs de *Mort à Venise* en aient aussi !

Raphaël Berra