

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
SAISON 2020 - 2021

la mort à venise

BENJAMIN BRITTEN



opéra national
du rhin opéra d'europe

LA MORT À VENISE / BENJAMIN BRITTEN

Opéra en deux actes Livret de Myfanwy Piper d'après Thomas Mann
Créé à The Maltings, Snape, le 16 juin 1973

[NOUVELLE PRODUCTION]

Direction musicale **Jacques Lacombe**
Mise en scène, scénographie et costumes
Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil
Lumières et collaboration à la scénographie
Christophe Pitoiset
Collaboration artistique **Lodie Kardouss**
Vidéo et création graphique
Jean-Baptiste Beïs et Julien Roques
Dramaturgie **Luc Bourrousse**

Gustav von Aschenbach **Toby Spence**
Le Voyageur, le Vieux Dandy, le Vieux Gondolier, le Directeur de l'hôtel, le Barbier de l'hôtel, le Chef des baladins,
la Voix de Dionysos **Scott Hendricks**
La Voix d'Apollon **Jake Arditti**
Le Portier **Peter Kirk**
L'Agent de voyage anglais **Laurent Deleuil**
et de nombreux rôles interprétés par les artistes de
l'Opéra Studio et du Chœur

Maîtrise de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg

STRASBOURG

Opéra
ve 12 février 20 h
di 14 février 15 h
ma 16 février 20 h
je 18 février 20 h
sa 20 février 20 h

MULHOUSE

La Filature
di 28 février 15 h
ma 2 mars 20 h

En langue anglaise,
surtitrages en français et en allemand

Durée approximative
2h50 entracte compris

Conseillé à partir de 13 ans

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operanationaldurhin.eu

ARGUMENT

L'écrivain renommé et allemand, Gustav von Aschenbach, est en panne d'inspiration. Le regard croisé au hasard d'un passager italien ravive sa curiosité et il décide de voguer vers plus d'exotisme. Il se choisit une belle destination, Venise, où il trouve une muse. Ce grand solitaire ne sait pas encore que ces moments empreints de grâce sont ses derniers.

Acte I

La naissance d'un amour muet

Après quelques rencontres malencontreuses sur le bateau le menant à Venise, notamment celle d'un vieux dandy qui lui fait peur, Aschenbach demande à se rendre au Schiavone en gondole. Seulement, le vieux gondolier n'est pas enclin à répondre à ses attentes et le conduit finalement sur le Lido. Arrivé à quai, le romancier est escorté par un grand bavard, le maître d'hôtel, jusqu'à sa chambre qui s'accorde parfaitement à sa nature, il peut y observer la vie en ces lieux sans devoir en faire partie. Après avoir détaillé les différents personnages de son nouvel environnement, ses yeux s'arrêtent devant ce qui semble être la beauté incarnée : un jeune adolescent polonais, Tadzio.



Hôtel Le Lido à Venise

Sur la plage, malgré le charme du spectacle de la nature, son regard ne cesse de se tourner vers le jeune Tadzio qui joue dans le sable. La perfection de ses traits le rendrait presque inhumain s'il n'y avait ce petit air hautain, justifié par l'assurance de plaire. Une contradiction amusant le romancier qui se laisse alors rattraper par la nostalgie d'un heureux passé : sa défunte femme et sa fille.

Agacé par l'oppression de la ville, l'idée le prend de quitter les lieux mais il y renonce rapidement lorsqu'il croise à nouveau l'adolescent. Ses bagages qui devaient le précéder sont partis dans le train à destination de Côme. Revenu à l'hôtel, il comprend qu'il ne le quittera plus, pris de passion pour le jeune homme. Le vieil homme s'en retourne sur le bord de mer pour l'observer, l'admirer. bercé par un demi-sommeil, il entend la voix d'Apollon qui fait émerger une vérité, un amour naissant.



Vue aérienne de Venise

Acte II

Le choléra l'emportera

Au cours d'une visite chez le barbier de l'hôtel, Aschenbach apprend qu'une maladie s'est emparée des rues de la ville qui commence à être soumise à des restrictions : le choléra ombragerait l'idylle touristique selon les journaux allemands. Ne pouvant se résoudre à partir, il cherche à faire rester la famille de l'adolescent et, dans un même temps, à connaître la vérité sur l'existence de l'épidémie. Mais il semble que tous les citoyens se sont passé le mot pour nier sa présence.

Débordé par la foule de touristes souhaitant quitter les lieux, un agent finit par céder aux questions d'Aschenbach et lui intime de partir sur le champ s'il ne veut pas être mis en quarantaine. Déchiré entre amour et égoïsme, le personnage éponyme ne parvient pas à prévenir Tadzio et sa famille de la gravité de la situation et en vient même à espérer rester le seul survivant avec le jeune homme. Ses rêves le reprennent, Apollon revenant le visiter, cette fois accompagné de Dionysos. À son réveil, il est prêt à se soumettre à la volonté divine.



Apollon, Dionysos et Hermès prenant part à un banquet.
Situle apulienne à figures rouges, 350-330 av. J.-C.

De retour chez le barbier, il demande à se faire raccourcir la barbe pour paraître plus jeune, et cherche à parler à la famille polonaise. Il apprend par le directeur de l'hôtel que celle-ci est sur le départ. Désolé, le romancier regagne la plage. Tadzio y joue comme à son habitude et répond aux regards insistants du vieil homme en l'invitant à le rejoindre. Aschenbach s'effondre alors sans vie, sans avoir eu le courage de répondre à cet appel.

LES PERSONNAGES PRINCIPAUX ET LEURS RELATIONS

Gustav von Aschenbach

TÉNOR*

La rencontre d'un voyageur italien fait tremplin à ses envies de découvertes et de nouveauté. Dans le décor romantique et romanesque de Venise, il aperçoit le jeune et beau Tadzio duquel il s'éprend. La ville menacée par le choléra, Aschenbach ne peut se résoudre à la quitter et meurt finalement sur le bord de mer, le regard tourné vers le bel adolescent.

Tadzio

DANSEUR

Jeune polonais de quatorze ans, Tadzio est remarqué pour sa grande beauté par Aschenbach, qui l'observe et le suit dans tout Venise sans parvenir à lui parler.

Mère, sœurs, ami de Tadzio (Jaschiu)

DANSEUSES ET DANSEUR

Tadzio est accompagné par sa mère, ses sœurs et son ami Jaschiu, avec qui il joue sur la plage. Quand la famille apprend l'avènement du choléra, elle s'appête à plier bagage, au grand désarroi d'Aschenbach.

Le Voyageur

BARYTON*

Dans un cimetière allemand, lors de funérailles, il croise Aschenbach et, par son caractère énigmatique et insolite, lui insuffle des envies d'ailleurs.

Vieux Dandy

BARYTON*

Présent sur le bateau qui amène le personnage éponyme pour Venise, il est le chef d'une bande de jeunes qui se jouent du romancier. Son apparence juvénile contraste avec son âge et ses manières apeurent l'écrivain.

Vieux Gondolier

BARYTON*

Il est engagé à conduire Aschenbach jusqu'au Schiavone mais préfère, contre le gré du passager, l'emmener sur le Lido. Une fois l'étranger à terre, il disparaît sans avoir ni demandé ni reçu la somme qui lui était due.

Directeur de l'hôtel

BARYTON*

Cet homme volubile conduit le romancier jusqu'à sa chambre d'hôtel, sur l'île du Lido. Lorsque, dans le second acte, Aschenbach cherche la famille polonaise pour lui signaler la présence d'une grave épidémie dans la ville, c'est lui qui lui mentionne que celle-ci a prévu de quitter les lieux sous peu.

Barbier de l'hôtel

BARYTON*

Le salon du barbier est le centre des commérages. Il raconte à Aschenbach les rumeurs sur une maladie qui se serait infiltrée en ville. Devant la panique provoquée par ses propos, il revient sur ses dires. À la fin de l'Acte II, il donne un coup de jeune à Aschenbach, lequel cherche à attirer l'attention du jeune Tadzio.

Chef des baladins

BARYTON*

Durant l'Acte II, Aschenbach se retrouve avec la famille de Tadzio à regarder une pièce qui se joue à l'hôtel. Il va demander de plus amples informations sur l'épidémie de choléra à ce chef de troupe qui nie l'existence d'une telle maladie.

Voix de Dionysos

BARYTON*

Apparaissant dans les rêves d'Aschenbach, il débat avec Apollon sur le lien entre beauté et chaos, perturbant le sommeil et les choix du protagoniste.

Voix d'Apollon

CONTRE-TÉNOR*

Il vient habiter par deux fois les songes d'Aschenbach. Dans l'Acte I, il vante les attraits de la beauté, poussant le romancier à tomber amoureux du jeune adolescent. Dans l'Acte II, appuyé de Dionysos, il accorde beauté et chaos, révélant au rêveur la conséquence de ses actes animés par pure passion.

Agent de voyage

BARYTON*

Sous le flux de la foule qui souhaite quitter la ville en raison de l'épidémie, il nie dans un premier temps que la population soit face à un danger quelconque. Puis, se ravissant, il conseille à Aschenbach de partir avant que ses résidents ne soient mis en quarantaine.

Benjamin Britten (1913-1976) COMPOSITEUR



Photographie de Britten, par Hans Wild pour le High Fidelity magazine, 1968

L'Angleterre n'étant pas un pays réputé pour ses grandes figures de compositeurs classiques ou romantiques, Benjamin Britten devient le pilier d'un nouveau musical suivant le rythme et les inflexions de sa langue natale. Pour cela, il s'inspire d'acteurs incontournables du monde musical comme Bach, Mozart, Debussy mais aussi et surtout Purcell.

Né le 22 novembre 1913 à Lowestoft dans une famille mélomane, il commence la musique dès son plus jeune âge et crée à 5 ans sa première composition musicale. À 13 ans, il apprend l'art de la composition avec le compositeur et altiste britannique Frank Bridge à la Gresham's School de Norfolk. Son intérêt pour la littérature étrangère le porte à écrire sur des poèmes d'auteurs français comme Victor Hugo et Paul Verlaine avec ses *Quatre Chansons françaises pour soprano et orchestre*. En 1930, son entrée au Royal College of Music de Londres, commence à le faire connaître et lui permet d'étudier auprès du compositeur anglais John Ireland et de l'australien Arthur Benjamin. Alors qu'il a l'occasion d'élargir son horizon musical à Vienne

avec Alban Berg en 1932 après l'obtention de sa licence, le College s'y oppose, jugeant l'influence du compositeur néfaste et trop moderne. Il y continue donc ses études jusqu'en 1934, année durant laquelle il publie sa célèbre *Simple Symphonie*, dédiée à son ancienne professeure d'alto, Audrey Alston. Cette même année, un deuxième succès l'attend : sa *Phantasy*, op.2, quatuor pour hautbois et cordes, est créée par Léon Goossens au festival de Florence et y représente l'Angleterre. À compter de 1935, il prend le poste de compositeur et directeur musical à la Documentary Cinema Company et connaît un premier succès international au Festival de Salzbourg en 1937 avec ses *Variations sur un thème de Frank Bridge*, op.10, avant de migrer au États-Unis en 1939 au début de la guerre. Il quittera sa terre natale avec quelques uns de ses proches amis dont le ténor* Peter Pears, son futur compagnon de vie, et le poète et scénariste Wystan Hugh Auden avec qui il avait collaboré sur le cycle musical *Our Hunting Fathers*. Une fois en Amérique, il compose notamment une opérette-chorale pour des étudiants de l'université de Columbia, intitulée *Paul Bunyan*. Dans cette dynamique, le chef d'orchestre russe Serge Koussevitzky le pousse à écrire son premier opéra, *Peter Grimes*, qui sera finalement créé en 1945 au Salder's Wells Opera et sera considéré comme l'opéra le plus populaire de la seconde moitié du XX^e siècle. Il devient, avec cette œuvre, le digne successeur d'Henry Purcell et remet au goût du jour la musique anglaise.



Benjamin Britten et Peter Pears en 1943 Photographie Britten-Pears Foundation

Sur le bateau qui le ramène en Grande-Bretagne, en 1942, il écrit *A Ceremony of Carols* puis créera pour le festival de Glyndebourne l'opéra de chambre *Le Viol de Lucrece* (1946) sur un poème de William Shakespeare. Obtenant le statut d'objecteur de conscience, il sera épargné de son devoir militaire ce qui ne l'empêche pas de recevoir un retour très enthousiaste du public pour son œuvre très engagée humainement, le *War Requiem* (1961). Une de ses partitions les plus connues répond à une demande pour un documentaire éducatif en 1946 et s'intitule *The Young Person's Guide to the Orchestra* (*Variation et fugue sur un thème de Purcell*).

Au cours de sa vie, le pacifiste compositeur s'entoure d'artistes célèbres comme Salvador Dali, Kurt Weill ou Dmitri Chostakovitch ; ce dernier lui dédicacera sa 14^e *Symphonie*. Il décède finalement le 4 décembre 1976 à Aldeburgh, ville connue pour le festival Britten, avec une carrière de compositeur, chef d'orchestre, altiste et pianiste britannique à l'origine de la renaissance de l'opéra anglais, notamment par la création de l'English Opera Group en 1947.



Mstislav Rostropovich et Benjamin Britten en 1964 par Mikhail Ozerskiy

Œuvres opératiques

- 1945, création de *Peter Grimes*, op. 33, livret de Montagu Slater
- 1946, création de *The Rape of Lucretia (Le Viol de Lucrèce)*.
Livret de Ronald Duncan d'après la pièce d'André Obey,
- 1954, création de *The Turn of the Screw (Le Tour d'écrou)*, livret de Myfanwy Piper
- 1960, création de *A Midsummer Night's Dream (Le Songe d'une nuit d'été)*,
Livret en collaboration avec Peter Pears
- 1964, création de *Billy Budd*, livret d'Edward Morgan Forster et d'Éric Crozier
- 1971, création d'*Owen Wingrave (Un garçon rebelle)*, op. 85, livret de Myfanwy Piper
- 1973, création de *Death in Venice (Mort à Venise)*,
Opéra testamentaire sur un livret de Myfanwy Piper

Myfanwy Piper (1911-1997)

Librettiste



Librettiste, écrivaine mais aussi critique d'art, Myfanwy Piper, de son nom de jeune fille, Mary Myfanwy Evans, naît le 28 mars 1911 à Londres. Elle fait ses études à la North London Collegiate School et au St Hugh's College à Oxford puis se marie avec le peintre, graveur, vitrailliste et décorateur John Piper (1903-1992). Elle fonde avec lui la revue avant-gardiste d'art abstrait *Axis* (1935-1937). Auteure de plusieurs publications, l'écrivaine rédige notamment une anthologie, *Sea Poems*, en 1945 et une étude de Frances Hodgkins en 1948.

À compter de 1953, elle répond à la demande de Benjamin Britten (1913-1976) et écrit trois de ses livrets d'opéra. Il n'est pas l'unique compositeur avec qui elle collabore, il y aura également Alun Hoddinott (1929-2008) et l'australien Malcolm Williamson (1931-2003). Myfanwy Piper trouve finalement la mort le 18 janvier 1997 à Fawley Bottom dans le Buckinghamshire.

Œuvres majeures

- 1954, livret de l'opéra *The Turn of the Screw (Le Tour d'écrou)*
Composé par Benjamin Britten
- 1971, livret de l'opéra *Owen Wingrave (Un garçon rebelle)*, op. 85,
Composé par Benjamin Britten
- 1973, livret de l'opéra *Death in Venice (La Mort à Venise)*
Composé par Benjamin Britten

AUTOUR DE L'ŒUVRE

La nouvelle de Thomas Mann

Résumé

Gustav von Aschenbach est un écrivain munichois reconnu et anobli, la cinquantaine. Troublé par une mystérieuse rencontre lors d'une promenade, il part en voyage sur la côte adriatique et finit par se rendre à Venise, malgré le malaise qu'il y ressent d'habitude. Dans son hôtel du Lido, le Grand Hôtel des Bains, il découvre Tadzio, un jeune adolescent polonais qui le fascine par sa beauté. Il le suit dans la ville de Venise sans oser l'aborder. En proie à une sombre mélancolie et une sorte de fièvre « dionysiaque », l'écrivain succombe à l'épidémie de choléra qui sévit dans la ville. Il meurt sur la plage en contemplant une dernière fois l'objet de sa fascination.

L'inspiration

Thomas Mann, qui effectue un voyage à Venise du 26 mai au 2 juin 1911, fait de cette nouvelle un acte autobiographique. La rédaction de *Der Tod in Venedig* débute en juillet 1911, et il met un an à l'achever. Thomas Mann rencontre Luchino Visconti en 1951. Il lui fait part de la genèse de sa nouvelle: « L'histoire est essentiellement une histoire de mort, mort considérée comme une force de séduction et d'immortalité, une histoire sur le désir de la mort [...] Ce que je voulais raconter à l'origine n'avait rien d'homosexuel ; c'était l'histoire du dernier amour de Goethe à 70 ans, pour une jeune fille de Marienbad : une histoire méchante, belle, grotesque et dérangeante qui est devenue *La Mort à Venise*. » Vingt ans plus tard, en 1971, le réalisateur adapte le récit à l'écran.



Bundesarchiv, Bild 183-R15883
Foto: o. Ang. | 1932

Thomas Mann chez lui à Munich 1932 Bundesarchiv

À propos de la nouvelle *La Mort à Venise* et du rapport à l'homosexualité de Thomas Mann

Wolfgang Theis, commissaire d'une exposition qui a été consacrée à Thomas Mann en 2005 pour l'anniversaire des 50 ans de sa mort au Schwules Museum [Musée gay] de Berlin : « L'œuvre de Thomas Mann ne s'explique pas sans cette tension tourmentée entre la fascination pour la beauté masculine et le besoin d'ordre et de sécurité qu'il lui était nécessaire pour créer et que lui procurait sa vie familiale ». Il évoque « cette nouvelle essentielle dans la « culture homosexuelle », « l'écrivain qui a su tirer de cette tension entre l'art et la vie les plus beaux moments de la littérature ». Il ajoute : « [Thomas Mann] reste plus qu'aucun autre écrivain des XIX^e et XX^e siècles, l'une des figures d'identification de l'homosexualité masculine », ne serait-ce qu'en raison du fait que l'écrivain est l'une des personnalités allemandes qui, en 1922, a eu le courage de signer la première pétition pour l'abolition du paragraphe 175* du code pénal allemand qui condamnait les relations homosexuelles entre personnes adultes. Mais aussi parce que toute la vie de l'écrivain, père de famille apparemment comblé avec six enfants, écrivain honoré et défenseur des valeurs bourgeoises, opposant au régime nazi, illustre le difficile – et parfois tragique – parcours des homosexuels pour respirer à l'air libre. « On ne peut pourtant pas parler de l'homosexualité de Thomas Mann, mais d'un penchant, car elle ne fut jamais vraiment vécue dans son cas. Il l'a seulement sublimée », nous corrige Wolfgang Theis.

Yves Petignat pour LE TEMPS 4 juin 2005

Dans le « Journal » [1918-1921, 1933-1939] de Thomas Mann, Éditions Gallimard, Collection Du Monde

Thomas Mann a tenu régulièrement son journal intime, des « notes quotidiennes du soir » pour « retenir le jour qui s'enfuit... » En 1896 et en 1945, il brûle ses carnets intimes. En août 1975, on redécouvre de ses journaux datés de 1918 à 1921.

Le 20 décembre 1918, il écrit :

« J'ai été accaparé par un jeune homme élégant au visage de garçon gracieux et un peu fou, blond, beau type de l'Allemand, plutôt fragile, qui m'a un peu rappelé Requadt, et dont la vue m'a, sans aucun doute, fait une impression telle que je ne l'avais plus constatée depuis longtemps. Était-il simplement en tant qu'invité au club, ou vais-je le revoir ? Je m'avoue de bon gré que cela pourrait devenir une aventure. »

Le lendemain, Thomas Mann note :

« Je voudrais, plein d'esprit d'aventure, revoir le jeune homme d'hier. »

Et le surlendemain :

« Sommeil nerveux à cause de mes fantasmes érotiques d'hier soir. »

Enfin, trois mois plus tard, dans le journal du 30 mars 1919, on retrouve notre jeune homme :

« Ai oublié hier par fatigue de noter que ce jeune élégant qui ressemble à Hermès et qui m'avait fait une si forte impression il y a quelques semaines assistait à la conférence. Son visage, allié à sa légère silhouette de jeune homme, a par sa joliesse et sa folie quelque chose d'antique, de « divin ». Je ne sais pas comment il s'appelle et ça n'a pas d'importance. »



Soirée dans un dancing à Berlin dans les années 1920

Daté du 5 août 1919 :

«Le jeune Kirsten m'a produit hier plusieurs impressions immédiates. Il montrait des photographies à la table voisine, et je l'entendais parler en même temps, avec une voix assez grave et dans un fort dialecte hambourgeois, et je pouvais voir sa main. À part la forme ratée de son nez, son visage est beau et fin (...) Il ne m'a encore jamais regardé, même en passant devant moi. À ce qu'il me semble, il évite de le faire par discrétion.»

Conséquences de ces fortes impressions :

«Sommeil un peu agité, traversé de fantasmes...»

Et puis, au moment où on s'y attend le moins, le 17 septembre 1919, c'est l'aveu :

«Il n'y a pour moi aucun doute sur le fait que les *Considérations* («*Les Considérations d'un apolitique*» venaient alors d'être publiées) sont «elles aussi» une expression de mon inversion sexuelle.»



Wladyslaw Moes [Tadzio] enfant

La composition de l'opéra

Britten a déjà la soixantaine quand il commence à songer à une adaptation de la nouvelle *Der Tod in Venedig* (*La Mort à Venise*). A-t-il trouvé dans le personnage d'Aschenbach, l'artiste vieillissant, voire dans Thomas Mann, un écho à sa propre vie, à ses propres amours, à ses propres aspirations ? Le fait est qu'il écrit, en 1970, une lettre au fils de Thomas Mann, mort en 1955, le professeur Golo Mann, pour lui demander l'autorisation de lancer son projet. La partition est dédiée à son compagnon Peter Pears, pour qui il a écrit le rôle d'Aschenbach.

La réception

L'opéra est créé le 16 juin 1973 dans la salle Snape Maltings, durant le festival d'Aldeburgh que Benjamin Britten a créé en 1948.

La sculpture ci-dessous est dédiée à Benjamin Britten et porte l'extrait de son opéra *Peter Grimes* «I hear those voices that will not be drowned» («j'entends ces voix qui ne seront pas noyées») extrait du poème *The Borough* de George Crabbe qui inspira le librettiste Montagi Slatter



The Scallop sculpture de Maggi Hambling à Aldeburgh (2003)

“

The boy, Tadzio,
shall inspire me.

“

Sources :

Benjamin Britten: *Death in Venice* publié par Donald Mitchell

PRODUCTION

JACQUES LACOMBE

DIRECTION MUSICALE



© J.F. Bérubé

Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre symphonique de Mulhouse depuis 2018. De 2010 à 2016, il fut directeur musical du New Jersey Symphony Orchestra et de 2002 à 2006, premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Montréal après avoir occupé les fonctions de directeur musical de la Philharmonie de Lorraine à Metz. Il dirige en Amérique du Nord et en Europe, ainsi qu'en Océanie et en Asie. Il s'est produit sur les plus grandes scènes lyriques dont le Covent Garden de Londres, le Deutsche Oper Berlin, le Teatro Regio de Turin, le Bayerische Staatsoper de Munich, le Metropolitan Opera de New York ; en France aux Opéras d'Avignon, Marseille, Metz, Angers Nantes, Monte-Carlo, Nancy. Avec le New Jersey Symphony Orchestra, il a enregistré la Suite de *La Petite Renarde*

rusée de Janáček ainsi que *Carmina Burana* de Carl Orff et le *Requiem* de Verdi. Récemment, il a dirigé les *Contes d'Hoffmann* à Monte-Carlo, *Tosca* à Calgary, *Colonel Chabert* à Bonn, *Faust*, *Carmen* et *Lucia di Lammermoor* au Deutsche Oper Berlin. Il dirige *Les Hauts de Hurlevent* de Bernard Herrmann à l'Opéra national de Lorraine en 2019. À l'OnR, il a dirigé *Le Roi Arthur* de Chausson en 2014, *La Juive* de Halévy en 2017 et *Barkouf* en 2018.

JEAN-PHILIPPE CLARAC ET OLIVIER DELOEUIL

MISE EN SCENE, SCENOGRAPHIE ET COSTUMES



Collectif artistique fondé à Bordeaux en 2009, *Clarac-Deloeuil > le lab* explore toutes les dimensions dramatiques de la musique classique. La compagnie collabore avec les plus prestigieuses institutions culturelles européennes (La Monnaie de Bruxelles, Fundação Gulbenkian Lisbonne, Casa da Musica Porto, ABAO Bilbao, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Opéra Comique, Philharmonie de Paris, Opéra national de Bordeaux, Festival Musica Strasbourg, Opéra national de Montpellier, Théâtre Nanterre-Amandiers). Ils travaillent en collaboration avec les créateurs lumières Rick Martin et Christophe Pitoiset, le vidéaste Jean-Baptiste Beïs, le graphiste Julien Roques, le dramaturge Luc Bourrousse et la collaboratrice artistique Lodie Kardouss proposent des créations pluridisciplinaires qui immergent les spectateurs dans les formes et les enjeux politiques

créations pluridisciplinaires qui immergent les spectateurs dans les formes et les enjeux politiques

actuels du spectacle vivant. Les créations de *Clarac-Deloeuil > le lab* s'intéressent à l'œuvre choisie, mais aussi à l'environnement politique et social dans lequel elle sera présentée. Dans une production de *Clarac-Deloeuil > le lab*, le spectateur est en effet toujours mis en jeu. Réalisées dans le cadre d'une Résidence pour Objets Musicaux Créatifs à l'Opéra de Limoges, les productions de *Peer Gynt*, *Schubert Box* et *Butterfly*, *Itinéraire d'une jeune femme désorientée* ont reçu le prix Meilleurs Eléments Scéniques 2018 de l'Association Professionnelle de la Critique de Théâtre, Musique et Danse. Ils viennent de mettre en scène la trilogie Mozart - Da Ponte (*Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*) à La Monnaie de Bruxelles. Débuts à l'OnR.

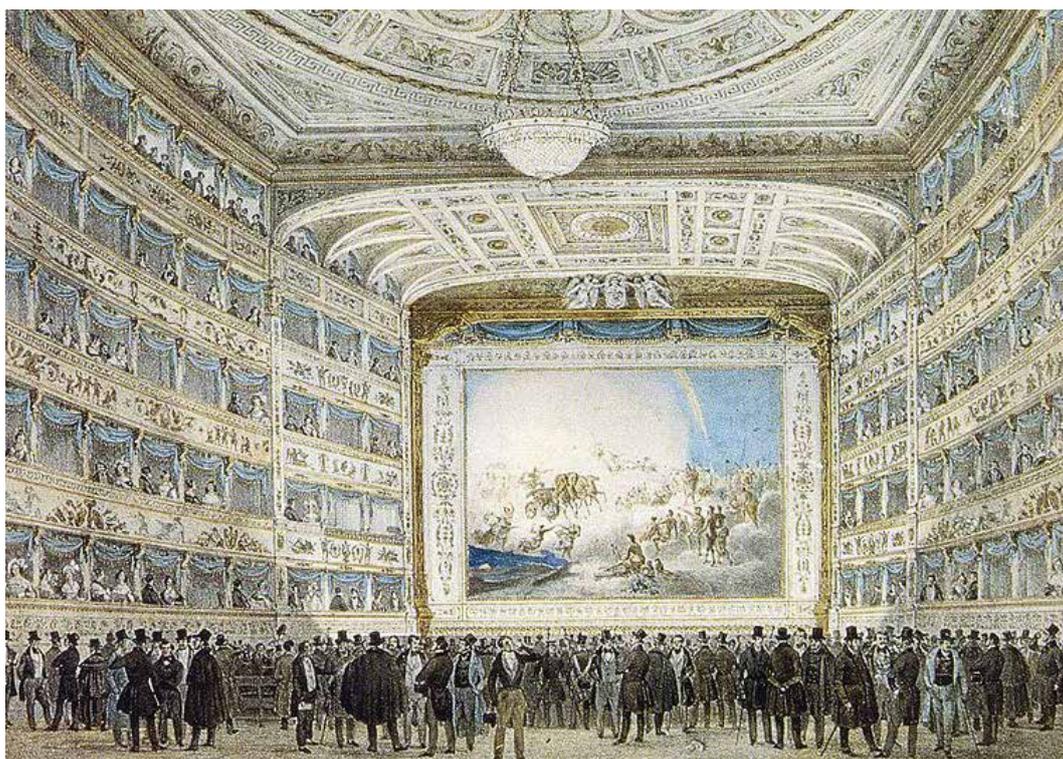
ÉLÉMENTS D'ANALYSE

Venise et l'opéra

Venise (presque) terre natale de l'opéra

C'est à Venise, au XVII^e siècle, que l'opéra se popularise et s'impose comme genre musical majeur. C'est pourtant une autre ville italienne, Florence, qui l'a vu naître... À la fin du XVI^e siècle, Florence est une ville prospère et culturellement florissante où vivent nombre d'intellectuels amoureux des arts. Parmi eux, le comte Bardi, riche mécène autour de qui se constitue, à partir de 1573, une constellation d'écrivains et de compositeurs : la *Camerata Fiorentina*. L'objectif de ces savants est de renouer avec la musique antique, dont les récits racontent qu'elle possédait une puissance presque magique. La Camerata, pense pouvoir retrouver cette puissance artistique en liant fermement la musique à la poésie. Il s'agit ainsi de mettre la note au service du texte, la mélodie et l'harmonie devant redoubler la puissance des mots en imitant les intonations naturelles de la voix. C'est sous la forme de la monodie accompagnée* que cet idéal voit le jour. Cette monodie, qui prend peu à peu la forme du récitatif* d'une part, de l'air* de l'autre, est l'élément musical fondateur de l'opéra.

Mais c'est en 1637 que l'opéra va prendre toute son importance en Italie puis dans le monde entier, avec l'invention de l'opéra public à Venise. Avant cette date, les opéras sont des commandes de familles nobles et riches, qui accueillent les troupes de chanteurs dans leur demeure. Le public est ainsi constitué de la famille et de ses amis. La tradition est rompue par la famille vénitienne des Tron, patriciens* et propriétaires du Théâtre San Cassiano. Alors que le bâtiment n'accueille jusqu'alors que du théâtre, il donne en mars 1637 l'opéra *Andromeda* du compositeur Manelli. C'est la première fois qu'un spectacle d'opéra est dédié à un public constitué des divers habitants de la ville. Conséquence de cette démocratisation du genre : les spectacles sont payants.



Intérieur du théâtre La Fenice en 1837, Museo Correr, Venise

Le Teatro San Cassiano n'existe plus : après avoir brillé tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, le bâtiment est démoli en 1812. Mais les grandes familles nobles et bourgeoises de Venise n'attendent pas la fin du Teatro San Cassiano pour à leur tour se lancer dans le marché juteux du spectacle populaire. Les opéras se multiplient durant tout le XVII^e, faisant de Venise, qui rayonne déjà par son économie prospère, la ville phare de ce genre musical. Parmi ces théâtres : le Teatro San Benedetto, le Teatro Sant'Angelo, dont Vivaldi devient l'impresario* en 1713, le Teatro San Moisè, dont le premier spectacle est l'*Arianna* de Monteverdi (opéra en partie perdu), le Teatro San Luca-San Salvatore, le Teatro San Samuele, dont le fameux auteur et dramaturge Goldoni est un temps l'impresario, le Teatro San Giovanni Grisostomo, et enfin la très célèbre Fenice, inaugurée en 1792, qui reste de nos jours l'une des plus importantes scènes d'opéra d'Italie.

Ces théâtres, disséminés aux quatre coins de la ville, contribuent grandement à la flambée culturelle et festive qui caractérise Venise dans son siècle d'Or. Notamment pendant le célèbre Carnaval, qui durant parfois six mois, rythme la vie sociale et politique, et qui voit les opéras rivaliser entre eux et multiplier les représentations pour satisfaire un public affamé de divertissements et friand de spectacles à machines*. L'éclat de ces maisons d'opéra diminue avec la chute politique et culturelle de la ville, provoquée par l'invasion de Napoléon Bonaparte en 1797. Nombre de théâtres ferment leurs portes au début du XIX^e siècle.

Venise, décors et figurante

Le fourmillement incessant de Venise jusqu'au XIX^e siècle, ses intrigues politiques qui se mêlent aux rumeurs, aux mouvements de foule, à la joie généralisée des fêtes, inspirent les compositeurs et les librettistes, qui font volontiers de la ville le décor de leurs intrigues.



Pietro-longhi *Le Ridotto à Venise*, vers 1750

Le thème le plus prolifique de cet imaginaire vénitien est sans doute le Carnaval. Événement annuel datant du Moyen-Âge, le Carnaval vénitien a acquis une renommée qui depuis le XVII^e siècle, dépasse les frontières italiennes. S'il est devenu maintenant un événement purement ludique, au cours duquel les habitants et visiteurs se déguisent et assistent à des jeux et à des spectacles, le Carnaval a été jusqu'à l'invasion napoléonienne un moment de réunion civique durant lequel les Vénitiens célébraient ensemble dans une débauche de magnificences la prospérité de leur ville.

Pour aller plus loin :

Suivons le projet de reconstruction du Teatro San Cassiano, à l'adresse suivante : <https://www.teatrosancassiano.it/en>

Nombreux sont donc les compositeurs, italiens ou non, à intégrer le Carnaval dans leurs opéras. Ainsi en va-t-il du Français André Campra et de ses *Fêtes vénitienes*, au titre explicite ! Dans cet opéra-ballet *, qui connut un succès peu commun dès sa création en 1710, une succession de tableaux tient lieu de fil narratif. Tous illustrent un aspect du Carnaval vénitien tel qu'on le connaît ou le fantasme en France : confrontation entre les allégories de la Folie et de la Raison, joutes de gondoliers, saltimbanques de la place Saint-Marc... Dans son opérette * *Une nuit à Venise*, créée en 1883, le compositeur autrichien Johan Strauss (fils) réinvestit cet univers carnavalesque festif et bariolé et en fait le cadre d'une comédie amoureuse avec amant, jaloux et gondoliers, où le bal masqué rend possible de délicieux quiproquos. Dans l'opéra de Rossini *Otello ou le Maure de Venise*, créé en 1916, Venise est un cadre vite relégué au second plan, derrière le drame des passions humaines. L'opéra *Les Deux Foscari* de Verdi (1844) offre lui une représentation plus exhaustive de la ville. L'action se passe à Venise en 1457 : Jacopo Foscari, le fils du Doge * Francesco Foscari, est accusé de meurtre, à tort, par le sénateur Loredano, devant le Conseil des Dix *. Malgré les supplications de sa femme Lucrezia, le Conseil condamne Jacopo à l'exil. L'innocent bafoué doit alors quitter la ville, en pleine période de Carnaval (scène de régates à l'Acte III). Mais l'exil n'aura pas lieu : Jacopo décède de chagrin sur le bateau qui doit l'emporter au loin, alors que l'on apprend que le vrai meurtrier s'est confessé sur son lit de mort. Verdi entremêle ainsi intrigue politique et représentation pittoresque de la ville. Britten emprunte dans *La Mort à Venise* une voie toute différente : prenant en quelque sorte à rebours l'imaginaire vénitien, il fait de Venise une ville statique et malade, reflet d'un Aschenbach vieillissant perdu dans ses désirs et ses fantasmes.

Triste Venise ?

Renaître dans la ville morte

Variations sur une chute

“

**Venise, qui flotte dans la vie sans racines,
comme une fleur arrachée et jetée dans la mer**

“

G. SIMMEL [1858-1918], Rome, Florence, Venise, Paris, Allia, 1998

Bâtie sur la mer, Venise fascine par son audace mais aussi par sa fragilité, que le tourisme de masse et l'industrialisation intensive du XX^e siècle, auxquels s'additionne le bouleversement climatique, ne font qu'accentuer. Il nous est aisé, pour nous contemporains, de voir en quoi la montée des eaux et l'affaissement des sols menacent l'avenir de la Sérénissime. Quand Thomas Mann écrit sa nouvelle *La Mort à Venise* en 1911-1912, c'est à un imaginaire tout aussi funeste mais qui lui est contemporain qu'il fait appel pour servir d'écrin au déclin d'Aschenbach : celui de la chute politique et culturelle de Venise, effective depuis le début du XIX^e siècle.



Prise de Venise par Napoléon en mai 1797, Musée de la Révolution française

Quand Napoléon Bonaparte, encore général de l'Armée d'Italie, entre dans la ville en 1797, la première de ses préoccupations est de se servir dans les ressources de la prospère cité maritime pour remettre d'aplomb ses troupes épuisées et mal nourries. Les emprunts contractés de force auprès des riches familles ne sont pas honorés, et la ville, dont l'économie stagne depuis le XVI^e siècle, connaît au XIX^e un déclin qui impacte la vie sociale de multiples manières: fermeture de nombreux théâtres, et surtout interdiction du célèbre carnaval par Napoléon, qui craint sa portée contestataire. Avant d'être rattachée au Royaume d'Italie en 1866, Venise passe de la main des Français dans celle des Autrichiens, lesquels tentent de réintroduire le Carnaval. Mais ce dernier ne rencontre plus la ferveur populaire, et il faut attendre les années 1980 pour qu'il renaisse de ses cendres. Si, le long du XIX^e siècle, Venise conserve encore une partie de son aura de fêtes et de luxe auprès des intellectuels européens, cet imaginaire est vite contrebalancé par une vision symboliste* puis décadente*: Venise devient alors une belle morte, qui fascine comme fascinent les choses qui ne sont plus et dont le souvenir s'obstine à rester.



Pierre Auguste Renoir Vue de Venise (Le Palais des Doges) 1881

Renaissance

En 1911, quand Thomas Mann se rend à Venise, nombreux sont les écrivains et artistes à avoir contemplé et décrit avant lui le visage de cette Venise momifiée. En France, les auteurs symbolistes et décadents trouvent dans la ville un élan de résurgence artistique et égotique. L'esthète qui s'y promène goûte la beauté de Venise, mais c'est le fait que cette beauté soit passée et pourtant miraculeusement présente qui l'enivre, et qui l'incite à jouir pleinement du spectacle. Dans cette jouissance, l'esthète se sent en vie et expérimente sa singularité au milieu d'une foule qui ne s'extasie que devant l'apparence extérieure de la ville. Ce positionnement très dandy va de paire avec une esthétique artistique du raffinement, du symbole, du voile et du morbide qui caractérise une partie de la littérature occidentale de la fin du XIX^e siècle. Dans *La mort de Venise* (1903) l'intellectuel français Maurice Barrès est un exemple parmi d'autres de cette manière de voir Venise et l'art, et de se voir soi-même :

Selon Barrès également, Venise est une ville « menteuse ». Privée de son sens historique, elle n'agit plus que par sa « régression ». Mais elle est aussi le lieu d'un culte du moi, qui retrouve en elle une image idéale et fait de cette ville « un immense réservoir de jouissance », un lieu pour « s'accroître et se créer heureux ». Cette jouissance est une traversée de la mort, mais une mort par excès d'amour pour la vie (9). Elle prend l'allure d'un véritable paludisme, dans une ville qui, comme l'écrit Barrès, « m'a toujours donné la fièvre » (10). Ce paludisme est causé par la beauté déchirante d'une ville qui se défait dans une agonie prolongée. La ville est un refuge des « vaincus » et des mélancoliques, des « déracinés » qui se plaisent dans « une ville où nulle beauté n'est sans tare ». En vertu d'un « paradoxe décadent », ces vaincus sont pourtant des vainqueurs. Ils sortent grandis, agrandis, accrus dans leur être profond, renforcés dans leur identité par cette traversée du non-être. Ces vaincus sortent affinés, disciplinés, par une traversée de la ruine, de la désagrégation et du désordre, là où « tant de beautés qui s'en vont à la mort nous excitent à jouir de la vie ». Ils trouvent dans cette ville, qui incarne leur sensibilité, une patrie idéale, un refuge contre « la banalité de la majorité » (12).

Xavier Tabet, « Venise dans la littérature française du XX^e siècle » (voir Sources)
Citations 9,10 et 12 : M. BARRÈS, *La Mort de Venise* [1903],
Saint-Cyr-sur Loire, Christian Pirot, 1990

L'adieu à la mort



Venise, le Grand Canal photo datant de 1915/20

Thomas Mann s'inscrit en partie dans cette tradition « fin de siècle » de la vision de Venise comme une morte inspirante. Le caractère morbide de la ville est présenté distinctement sous la forme de l'épidémie de choléra, qui finit par emporter Aschenbach. Pourtant émerge dans la nouvelle de Thomas Mann une énergie solaire qui caractérise tout un courant littéraire des premières décennies du XX^e siècle (Giono, Gide...), et qui se traduit par une vision de la ville comme d'un espace animé et vivant :

Mais dès le second jour, ce que je vis en m'éveillant, ce pourquoi je me levai (parce que cela s'était substitué dans ma mémoire et dans mon désir aux souvenirs de Combray), ce furent les impressions de ma première sortie du matin à Venise, à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray, où comme à Combray le dimanche matin on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête, mais où cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchît, y appuyer leurs regards. Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle vie aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté de l'autre dans la grande rue, mais ce rôle de maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un Dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol mais le bleu splendide de l'eau.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, chap.3, 1913



Portrait de Marcel Proust à 21 ans Jacques Emile Blanche 1892

Cette énergie est chez Thomas Mann celle de la beauté, qui caractérise le personnage de Tadzio, et celle du désir, celui qu'Aschenbach porte au jeune homme. Qu'importe que ce désir mène à la mort, et que la rencontre des deux personnages n'ait pas lieu : c'est de la danse d'Apollon et de Dionysos, toute macabre qu'elle soit, que le récit tire sa vitalité. Et c'est ainsi qu'en filigrane Venise trouve dans la volonté de vivre un nouveau visage :

Juste avant la Grande Guerre, la *Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann peut se lire, de façon cathartique, comme un adieu aux thèmes et aux mythes persistants du romantisme et du décadentisme* ; un adieu à cet ancien monde incarné par le mirage vénitien, dont Verdun ne fit que précipiter la pulvérisation. Par la suite, la Seconde Guerre mondiale rendra vaine, ou malvenue, toute réminiscence poétique de la mort. Elle mettra définitivement fin aux mythologies barrésiennes et wagnériennes, la mort à Auschwitz représentant, comme l'a écrit avec profondeur le philosophe et survivant Jean Améry, la mort de la *mort à Venise*.

Xavier Tabet, « Venise dans la littérature française du XX^e siècle » (voir Sources)

Sources :

Xavier Tabet, « Venise dans la littérature française du xxe siècle », Laboratoire italien [En ligne], 15 | 2014, mis en ligne le 28 octobre 2015, consulté le 11 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/855>

Carrere Bernadette « Envoûtements et sortilèges de la ville morte au tournant du siècle. Bruges-la-Morte et Mort à Venise », Littératures 24, printemps 1991. pp. 105-113, www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1991_num_24_1_1544

Un opéra du corps dansant

La danse à l'opéra : un peu d'histoire...



Louis XIV danse

La danse est un phénomène présent, sous diverses formes, dans chaque culture humaine. La danse classique occidentale, dont la grammaire gestuelle apparaît en Italie au XV^e siècle, ne trouva pas immédiatement sa place dans le genre musical qu'est l'opéra. En effet, bien que l'opéra naît lui aussi en Italie, à la toute fin du XVI^e siècle, il faut attendre le XVII^e pour que les deux arts se rencontrent. C'est en France que cette jonction a lieu, sous l'influence de Louis XIV. Enfant, le futur roi avait assisté en 1645 à l'opéra *La Finta pazza* de Saccati. Premier opéra donné en France et ce à l'initiative du régent Mazarin, il avait été agrémenté de moments dansés afin de plaire au public français friand de ballets*. Louis XIV, lui-même excellent danseur, décide par la suite de développer un art opératique national, qui diffère de l'opéra italien par l'importance donnée au ballet. Naissent ainsi l'opéra-ballet*, la comédie-ballet*, et la tragédie lyrique*. Cette étroite liaison aboutit en 1661 à la création de l'Académie royale de danse, ancêtre du ballet de l'Opéra national de Paris. C'est en France que l'opéra conserve les liens les plus étroits avec le ballet : celui du début du 2^e acte devenant presque une obligation dans le Grand Opéra français* du XIX^e siècle.

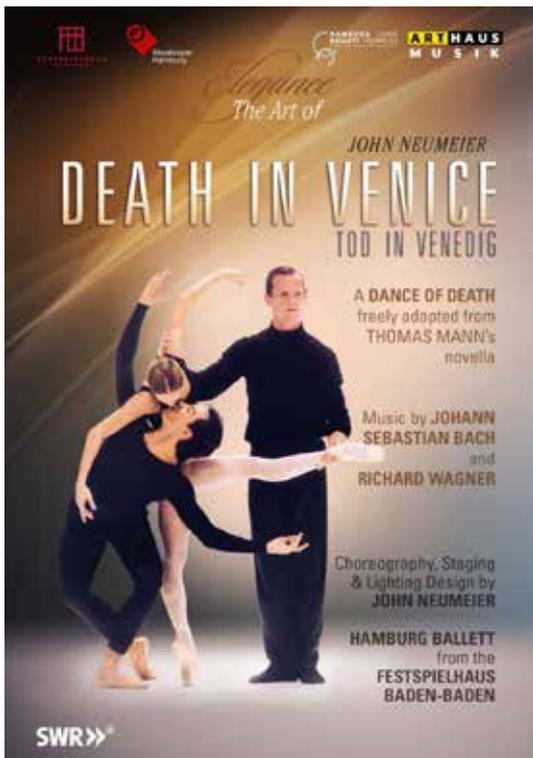
La danse n'a alors, au sein de la pièce, qu'un rôle de divertissement. Mais le ballet comme spectacle indépendant trouve aussi des adeptes par-delà les frontières, en Russie notamment avec la création des Ballets Russes en 1917.

Le langage stylistique du ballet évolue tout le long du XX^e siècle, grâce à de grands chorégraphes Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, ou Rudolf Noureiev, sans que le dialogue entre danse et opéra n'en pâtisse, comme le prouve Britten avec *La Mort à Venise*.

Danser La Mort à Venise



Gamelan Musée de Dahlem à Berlin



John Neumeier *Death in Venice* Jaquette du DVD 2016

Dans *La Mort à Venise*, Britten donne aux danseurs un véritable rôle dramatique. L'opposition du corps dansant mais muet de Tadzio et du corps vieillissant et chantant d'Aschenbach illustre la distance qui sépare les deux personnages d'un bout à l'autre du récit: chacun dans son cercle, et chacun son langage. La danse répète ainsi sans fin l'inaccessibilité de Tadzio et la nécessaire déception d'Aschenbach.

Dans sa partition, Britten fait le choix d'une orchestration spécifique pour les scènes où Tadzio fait du sport sur la plage, partie dansées donc: il privilégie les percussions orientales évoquant l'exotique gamelan* et l'imaginaire sensuel qui lui est lié. Le compositeur laisse une grande liberté quant à la chorégraphie, précisant seulement, dans sa partition, qu'il souhaite que les gestes des danseurs, sans être tout à fait académiques, ne soient pas non plus naturalistes et calqués sur ceux du sport... Ce qui laisse une grande marge de manœuvre pour les chorégraphes! Lors de la création, les rôles dansés des Polonais furent chorégraphiés par le danseur néo-classique* Frederick Ashton.

Notons enfin que la nouvelle de Thomas Mann, outre le film de Visconti et l'opéra de Britten, a inspiré le chorégraphe John Neumeier, qui a fait de *La Mort à Venise* un ballet à part entière, sur des musiques de Jean- Sébastien Bach, créé en 2003.

Source :

BRITTEN, *La Mort à Venise*, partition éditée par Faber Music, London, 1979

Le film de Visconti



Luciano Visconti en 1972 photo Marisa Rastellini Mondadori

À la fin des années 1960, le réalisateur, metteur en scène et écrivain Luchino Visconti prend un nouveau tournant dans sa réflexion cinématographique après avoir connu le succès grâce à des films tels que *Rocco et ses frères* en 1960 ou *Le Guépard* en 1963. Il décide de réaliser ses prochains films en s'inspirant en particulier de la mythologie ainsi que des œuvres de Wagner et de Thomas Mann. Sur les quatre films auquel il avait songé, il n'en réalisa cependant que trois : *Les Damnés* en 1969, *Mort à Venise* en 1971 *Ludwig et le crépuscule des dieux* en 1972.

Les films de Visconti sont souvent adaptés de grandes œuvres de la littérature : *La Terre tremble* en 1948, *L'Étranger* en 1967 ; aussi, son film de 1971 est adapté de l'œuvre *La Mort à Venise*, publiée en 1912. En 1951, vingt ans avant de réaliser son film, Visconti avait rencontré Thomas Mann, l'auteur de cette nouvelle, qui lui avait fait part de la grande dimension autobiographique de son œuvre. L'écrivain allemand a effectué un séjour à Venise en 1911 et a rencontré un jeune baron polonais. Il entame la rédaction de

sa nouvelle quelques semaines plus tard. Ainsi, Visconti a réussi l'exploit d'adapter à l'écran cette nouvelle, en conservant à la fois son intrigue et son essence. Les quelques modifications que Visconti a faites pour réaliser son film ne sont que bénéfiques à l'œuvre originale. En effet, le réalisateur a fait du personnage principal, Gustav Aschenbach, un musicien, incarné par Dirk Bogarde. De plus, Thomas Mann avait affirmé s'être inspiré du compositeur autrichien Gustav Mahler pour la description d'Aschenbach. Visconti a ainsi habilement utilisé *la symphonie n°5* de cet artiste dans son film, accompagnant parfaitement l'immense tristesse et la solitude d'Aschenbach. Le point le plus important qui diffère de l'œuvre de Thomas Mann est l'invention par Visconti de l'ami d'Aschenbach, Alfred, qui est présent dans les flash-backs. Ce personnage est avant tout présent afin que l'artiste puisse se confier, sans quoi le film serait un long monologue.

Un récit politique



Tournage du film Luchino Visconti, Sergio Garfagnoli joue Jaschu Björn Andrésen joue Tazio.



Jaquette du DVD du film

Si le film est adapté d'après la nouvelle de Thomas Mann, les deux œuvres sont tout de même séparées de 59 ans. Visconti vit donc dans une époque totalement différente de celle de l'auteur, dans un autre contexte historique, social, politique ou encore économique. D'après Etienne Criqui, dans son article « Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti » (voir Sources), le film du réalisateur est avant tout « sur la déchéance et sur la mort d'une certaine société ». Il est vrai que l'atmosphère de cette œuvre cinématographique devient de plus en plus lourde à la fois pour le personnage principal et pour nous, spectateur. De plus, la mort rode tout au long du film. Elle intervient d'abord dans l'entourage d'Aschenbach dont la femme est décédée. Mais sa présence pesante se fait surtout ressentir avec l'arrivée menaçante du choléra dans la ville qui, comme pour souligner l'aspect horrible de la tournure des choses, est caché par les autorités. Visconti ne fait aucune différence entre les classes sociales, la mort viendra pour eux tous, quelque soit leur richesse ou leur pauvreté. Pourtant, le cinéaste lui-même vient d'une classe sociale très aisée, puisqu'il est le descendant d'une famille de la grande aristocratie italienne. Visconti se plaît à mettre en scène des héros de milieux privilégiés, voire des aristocrates, notamment quand il réalise *Le Guépard*. Dans ce film, le noble Don Fabrizio Salina sent plus que jamais venir la fin de la grande aristocratie et la voit s'effondrer. Pourtant, Visconti, de son côté, est très optimiste quant à l'avenir et prend des positions définitivement de gauche. Ainsi, comme l'explique Etienne Criqui, *Mort à Venise* parle certes de la mort mais surtout celle de la société : « Chez Visconti naît alors la certitude qu'un monde nouveau va apparaître et que le cinéma peut aider. [...] il conçoit le cinéma comme instrument révolutionnaire [...] Visconti propose une peinture marxiste de la réalité, il veut un cinéma engagé, un cinéma provocateur et dérangeant qui perpétuera dans l'Italie moderne les acquis de la Résistance ».

Sources :

Criqui Étienne « Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti », Revue française de science politique, 32^e année, n°4-5, 1982. pp. 837-847, www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1982_num_32_4_394039

La fascination du Beau

L'écrivain Gustav Aschenbach est, dans l'œuvre originale de Thomas Mann comme dans le film de Visconti, fasciné par la beauté du jeune Tadzio, incarné par Björn Andresen. Cette obsession est certes très malsaine, puisque cela ne raconte pas seulement une histoire d'homosexualité, c'est surtout une histoire d'harcèlement et de pédophilie, vu de la différence d'âge entre le jeune Tadzio, 14 ans, et du vieil homme. Pourtant, cette obsession est aussi profondément triste. En effet, Aschenbach est à la recherche d'une beauté qu'il ne connaît plus et il la trouve dans Tadzio. Cet acteur au physique androgyne (dont l'apparence ne permet pas de définir le genre de la personne) incarne la beauté à l'état pur, une figure angélique. Ainsi, Aschenbach et Tadzio se font face, comme un avant et un après, la jeunesse et la vieillesse. L'artiste ne trouve jamais le courage d'aborder le garçon, par peur de confronter la personne et sa beauté, mais aussi sans doute par honte d'être vieillissant. Il souffre de son âge et désire au plus profond de lui-même ressembler à ce jeune homme qui l'obsède tant. Une certaine mélancolie de sa jeunesse passée affecte Aschenbach. Pour changer son apparence vieillissante, Aschenbach va jusqu'à tenter de masquer ses rides ou teindre ses cheveux. Tadzio est ainsi pour Gustav une fin en soi, comme l'écrivent les auteurs de l'ouvrage *Analyse d'une œuvre : Mort à Venise*, Eric Dufour et Laurent Jullier, « ce n'est pas une rencontre, mais une fascination que subit Gustav sans jamais « rencontrer » au sens d'aborder le jeune homme [...] Aschenbach n'est pas fasciné par Tadzio mais par le Beau qu'exemplifie le jeune garçon ». C'est la peur de la vieillesse qui pousse Aschenbach vers cette obsession pour Tadzio, puisque l'artiste sait que la finalité sera forcément la mort. Cette réflexion autour de la jeunesse et de la vieillesse est souvent amenée dans les films de Visconti, « à partir du *Guépard*, les héros vieillissent et voient la mort arriver [...] la jeunesse, dont Visconti traitait certes depuis le début, est désormais systématiquement valorisée, associée à la beauté et à la pureté ». Ainsi, *Mort à Venise*, et en particulier les personnages de Tadzio et d'Aschenbach, amène la réflexion du temps qui passe, du corps qui change. La comparaison entre les deux hommes est en lien direct avec le rapport au physique constant dans notre société qui ne juge qu'à travers l'apparence.

D'autres films inspirés par Thomas Mann :

- *Die Buddenbrook*, film muet de Gerhard Lamprecht (1923)
- *Les Confessions de Félix Krull* de Kurt Hoffmann (1957)
- *The Blood of the Walsungs* de Rolf Thiele (1965)
- *Doktor Faustus* de Franz Seitz (1982)
- *La Montagne magique (Der Zauberberg)* de Hans W. Geissendörfer (1982)

Sources :

Dufour Etienne et Jullier Laurent , *Analyse d'une œuvre : Mort à Venise*, Vrin, Paris, 2018

« Rien n'est inventé, le voyageur dans le cimetière de Munich, le sombre bateau pour venir de l'île de Pola, le vieux dandy, le gondolier suspect, Tazio et sa famille, le départ manqué à cause des bagages égarés, le choléra, l'employé du bureau de voyages qui avoua la vérité, le saltimbanque méchant, que sais-je... Tout était vrai.

L'histoire est essentiellement une histoire de mort, mort considérée comme une force de séduction et d'immortalité, une histoire sur le désir de la mort. Cependant le problème qui m'intéressait surtout était celui de l'ambiguïté de l'artiste, la tragédie de la maîtrise de son Art. La passion comme désordre et dégradation était le vrai sujet de ma fiction.

Ce que je voulais raconter à l'origine n'avait rien d'homosexuel ; c'était l'histoire du dernier amour de Goethe à 70 ans, pour Ulrike von Levetzow, une jeune fille de Marienbad : une histoire méchante, belle, grotesque, dérangeante qui est devenue *La Mort à Venise*. À cela s'est ajoutée l'expérience de ce voyage lyrique et personnel qui m'a décidé à pousser les choses à l'extrême en introduisant le thème de l'amour interdit. Le fait érotique est ici une aventure anti-bourgeoise, à la fois sensuelle et spirituelle.

Stefan George a dit que dans *La Mort à Venise* tout ce qu'il y a de plus haut est abaissé à devenir décadent et il a raison. »

1973 ANNÉE DE LA CRÉATION

1er janvier:

Europe des Neuf en application du traité de Bruxelles.



27 janvier:

Guerre du ViêtNam; accords de paix de Paris : armistice qui se poursuit jusqu'à la chute de Saïgon le 30 avril 1975

Mars:

Sortie de l'album des Pink Floyd : *The Dark Side of the Moon*

Pochette de The Dark Side of the Moon des Pink Floyd

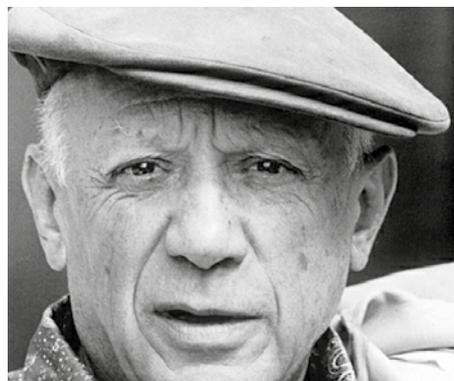


Joan Baez en concert à Hambourg le 28 novembre 1973



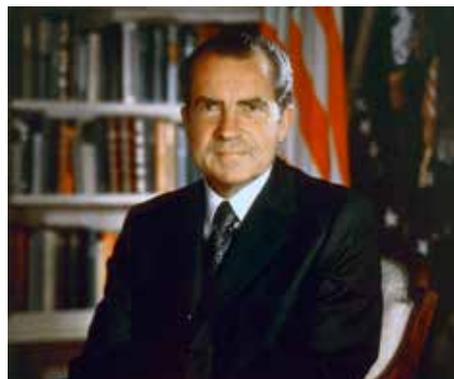
8 avril:

Mort de Pablo Picasso



30 avri:

Scandale du Watergate. Richard Nixon



Richard Nixon

20 juin:

Juan Perón fait un retour triomphal en Argentine.

9 août:

Retour des militaires au gouvernement au Chili



Augusto Pinochet

11 septembre :

Coup d'État au Chili le gouvernement est renversé par un coup d'État militaire appuyé par les États-Unis

6 octobre-24 octobre :

Guerre du Kippour ou quatrième guerre israélo-arabe.

Octobre offensive syrienne sur le Golan

Portrait de Mao par Andy Wharol en 1973



16-17 octobre :

Premier choc pétrolier résultant du conflit israélo-palestinien. Les pays arabes membres de l'OPEP décident une augmentation de 70 % des prix et une réduction mensuelle de 5 % de la production pétrolière jusqu'à évacuation des territoires palestiniens occupés

Le premier choc pétrolier... et ses conséquences



20 octobre 1973

Inauguration de l'Opéra de Sydney



13-18 décembre :

Henry Kissinger effectue une navette entre les pays arabes et Israël pour préparer la conférence de Genève.

21 décembre :

Ouverture de la conférence de Genève. Syriens et Égyptiens, soucieux d'obtenir un retrait militaire israélien, sont disposés à céder sur la question palestinienne. Un comité technique militaire, chargé du désengagement des belligérants, est mis en place.

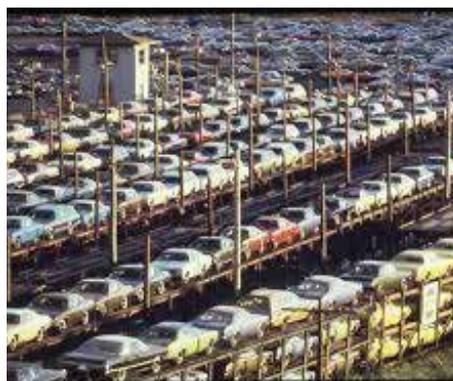
22 décembre :

L'Irak intervient militairement à Oman pour combattre la rébellion marxiste-léniniste du Dhofar, soutenue par l'Irak.

23 décembre :

L'OPEP annonce à Téhéran le doublement des prix du pétrole.

Detroit train de transport d'automobiles



Cinéma :

Sorties des films

- *Soleil Vert* de Richard Fleischer
- *L'Arnaque* de George Roy Hill
- *Scène de la Vie conjugale* d'Ingmar Bergman
- *Papillon* de Franklin J. Schaffner
- *Mon nom est Personne* de Tonino Valerii et Sergio Leone

Pop :

La Révolution française (opéra rock) comédie musicale française de Claude-Michel Schönberg et Raymond Jeannot

GLOSSAIRE*

Air (aria):

Mélodie vocale accompagnée ou non, qui peut être très virtuose. Très souvent l'air est dans l'opéra un moment d'expression des sentiments et de suspension dramatique. Dans l'opéra, l'aria da capo est constitué de trois parties, la dernière étant une reprise ornementée de la première (schéma : ABA').

Alto:

De l'italien *alto* qui veut dire «haut», voix de femme dont la tessiture est la plus grave. Son étymologie vient du fait qu'à l'époque l'alto était la tessiture la plus élevée pour les hommes.

Ballet:

Genre de spectacle vivant dansé, qui tire ses origines en Italie et qui sera largement développé sous le règne de Louis XIV par la création de l'Académie de Danse qui est à la base du vocabulaire de la danse classique.

Baryton:

Du grec *barytonos* «dont la voix a un ton grave», voix masculine de tessiture moyenne qui se situe entre le ténor et la basse.

Basse:

Voix masculine dont la tessiture est la plus grave.

Comédie-ballet:

Imaginé par Molière, écrivain de théâtre et Jean-Baptiste Lully, compositeur et chorégraphe, il d'agit d'un spectacle dramatique lyrique et chorégraphique.

Conseil des Dix:

Créé en 1310, il devient de la fin du XVI^e siècle à 1797 le pouvoir exécutif de la République de Venise.

Contre-ténor:

Un chanteur qui utilise sa voix de tête dite aussi voix de fausset, voix aigüe qui s'apparente à des tessitures féminines. Le haute-contre est un ténor dont la voix s'élève dans les aigus qui utilise voix de poitrine et voix de tête.

Décadentisme:

Courant artistique né à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. S'inspirant du symbolisme français, il donnait dans l'irrationnel, la mort, le mystère sans place pour la science.

Doge:

Premier magistrat à Venise comme dans d'autres Républiques de l'Italie alors balbutiante.

Gamelan:

Ensemble instrumental traditionnel caractéristique des musiques javanaise et sundanaise. Benjamin Britten l'utilise dans son instrumentation pour *La Mort à Venise* pour évoquer le rôle (muet - dansé) de Tadzio.

Impresario :

Agent artistique, qui recherche et/ou négocie les contrats d'un.e artiste.

Machinerie à l'opéra :

Ensemble des outils et des machines permettant les manœuvres durant un spectacle.

Mezzo-soprano :

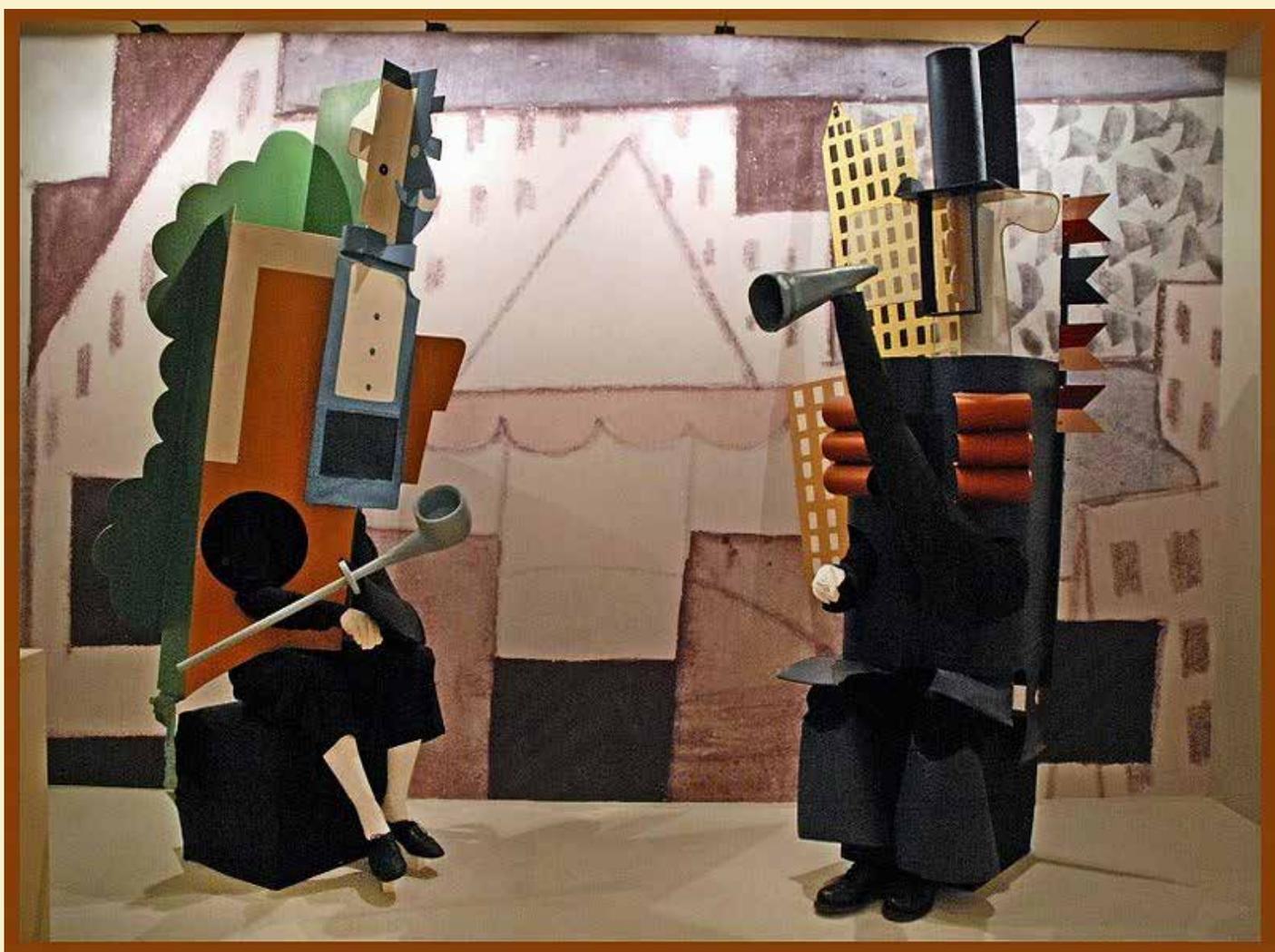
D'origine italienne, ce terme signifie «à moitié *soprano*». Voix féminine, sa tessiture se situe entre le *soprano* et l'*alto*.

Monodie accompagnée :

Mélodie chantée par une voix soliste accompagnée par un ou des instruments.

Néo-clacissime dans la danse :

Prenant ses racines dans la danse classique, comme évoqué, la danse réinvente le genre dès les débuts du XX^e siècle avec, entre autres le chorégraphe Serge de Diaghilev.



Costumes du ballet *Parade* d'après Picasso en 1917 pour les Ballets russes dirigés par Serge Diaghilev

Opéra-ballet :

Issu du ballet de cours, le genre se développe au XVIII^e siècle ; l'opéra alterne avec des parties dansées.

Opérette :

Empruntant au registre musical lyrique, mais aussi dansé et parlé, le spectacle aborde des sujets plutôt légers. Le genre naît en France au milieu du XIX^e siècle et son maître incontesté est Jacques Offenbach. Le Musical anglais et américain, la comédie musicale en est la digne descendante.

Patricien :

Chez les Romains, personne de la classe supérieure.

Récitatif :

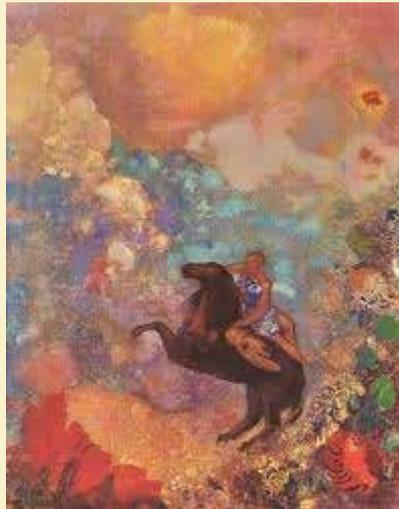
Mélodie dont le rythme et les intonations sont proches de la langue parlée. C'est très souvent dans les récitatifs que les compositeurs exposent les éléments qui font avancer l'action dramatique (récits, dialogues...).
Paragraphe 175 : dans le Code pénal allemand, article qui criminalisait l'homosexualité masculine, dès 1871. Environ 50 000 personnes ont été poursuivies et certaines déportées sous le Troisième Reich.

Soprano :

De l'italien *sopra* qui veut dire «dessus», voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe au-dessus de l'*alto*.

Symbolisme :

Mouvement qui, autant en littérature que dans les arts en général, apparaît à la fin du XIX^e siècle en France, en Belgique et en Russie, en réaction au naturalisme qui représente la nature de façon réaliste et au mouvement parnassien lié essentiellement à la poésie.



Muse chevauchant Pegase env.1900
Odilon Redon, peintre symboliste

Ténor :

Du latin *tenere* «tenir», voix masculine dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe entre l'*alto* et le baryton.

Tessiture :

Étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émis par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le soprano, le mezzo-soprano, l'*alto* ou contralto, le ténor et contre-ténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

Tragédie lyrique :

L'opéra dit sérieux, français des XVII^e et XVIII^e siècles, où le texte prime.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Approches interdisciplinaires

Arts, histoire/ géographie, français, langues vivantes

> Venise, source d'inspiration des artistes

«L'image de Venise, ville mouvante, instable en raison de son implantation dans la lagune) s'impose comme principe régulateur du récit : avant d'être une ville, elle est d'abord un espace onirique et symbolique : un lieu et un non-lieu à la fois...» (Bruno Rigolt, extrait d'une séquence/ classe de seconde sur *La Mort à Venise*, site Espace pédagogique contributif)

Français, éducation musicale

> Les citations littéraires et musicales de *La Mort à Venise* de Britten

> Création d'un blog ou d'une émission de radio avec les élèves : « Benjamin Britten, une vie une œuvre », titre d'une émission de Matthieu Garrigou-Lagrange sur France Culture : <https://youtu.be/SzUy3keFfYE>

Philosophie, français, arts, histoire

> « Le mythe romantique et la mort »

Transition écologique et développement durable, santé

Toutes disciplines dont arts et EPS

> Monter un projet citoyen sur le thème de l'eau ; le relier à Venise, menacée par la montée des eaux (voire le projet scientifique Mose)

Géographie/ histoire, SVT

> En relation avec le sirocco évoqué dans *La Mort à Venise* : « Origines du vent », un projet lié à la météorologie et climatologie

(education.meteofrance.fr/.../observer-et-mesurer/le-vent)

> En relation avec le choléra dans *La Mort à Venise* : épidémies et pandémies, les questions d'actualité à ce sujet

Arts du langage

> Lire des extraits de la nouvelle de Thomas Mann

> Une approche du livret ou de la nouvelle en langue anglaise (lecture d'extraits, jeux de rôle)

> Présentation par les élèves de l'une des dix-sept scènes de l'opéra pour la faire deviner aux autres

> Allégories et figures de la mort qui rôde autour du héros

> Quels sont les thèmes suggérés par le rôle de Tadzio ? Quête de l'idéal, fascination pour la beauté physique et la jeunesse, le rapprochement avec Apollon et l'antiquité, Faust et la jeunesse éternelle, ...

> Etudier le personnage d'Aschenbach pour :

- le décrire et comprendre ses états d'âme entre rêve, fantasme et réalité,
- décrypter les mécanismes de sa fièvre dionysiaque et du « double »,
- s'interroger sur la passion intériorisée, les angoisses existentielles liées à la disparition, l'homosexualité suggérée dans l'œuvre, comparaison avec l'existence et les aveux de Thomas Mann dans ses courriers
- relever et réagir à propos du questionnement du héros sur l'art.

> Construire un monologue ou un dialogue à partir des thèmes de l'histoire

> Pour les lycéens : stratégies d'écriture de Thomas Mann, optique symbolique et intertextuelle de *La Mort à Venise*

Histoire

- > Société bourgeoise et processus de décadence, la crise de valeurs qui projetera l'Europe dans la première guerre mondiale.
- > Venise, puissance maritime et commerciale

Arts du visuel

- > Visualiser des extraits du film de Visconti *Mort à Venise* afin d'établir des connexions avec l'opéra de Britten et la nouvelle de Thomas Mann
- > Beaux-arts : Venise, les canaux et gondoles représentés par les peintres, séance de pratique avec les élèves en partant de ce sujet
- > Découvrir la Biennale d'art contemporain à Venise
- > Une séquence sur l'expression des émotions et des sensations, en rapport avec les personnages de l'opéra
- > Beaux-arts : la quête de la beauté à travers les siècles

Arts de l'espace

- > Le Grand Hôtel des Bains du Lido à Venise où séjourne le personnage d'Aschenbach, dans lequel Thomas Mann descend également avec son frère et sa femme en 1911
- > Venise : ses places, ses monuments, ses canaux

Arts du spectacle vivant

EPS

- > Mise en mouvement, échauffement, mime, pantomime, arts circassiens à partir des pièces orchestrales accompagnant les rôles muets et dansés de Tadzio, de sa famille et ses compagnons

Mise en scène de l'œuvre :

- comment suggérer les univers parallèles de Tadzio et Aschenbach, montrés en simultané ?
- quelles sont les contraintes de temps et d'espace liés à la production de l'œuvre ?

Par exemple, passer très vite d'un lieu à l'autre au cours des dix-sept scènes

- > Visualiser des extraits de *Death in Venice* du chorégraphe John Neumeier créé pour le Ballet de Hambourg
- > En relation avec le livret, approche du monde des comédiens ambulants

Arts du son

- > Rôles et voix : écoutes d'extraits pour identifier les différents personnages en fonction des éléments musicaux qui leur sont associés ; la performance des sept rôles associés au même chanteur baryton ; la voix de contre-ténor d'Apollon ; facettes et omniprésence de la voix de ténor attribuée à Aschenbach, à la tessiture très tendue

- > Climax et moments clefs de l'œuvre

- > Le Chœur et la suggestion des personnages

- > Couleurs et recherche sonore, finesse et rutilance de l'orchestration :

• suggestion du mouvement des vagues, des cloches de la basilique Saint-Marc dans la brume à Venise dans l'introduction orchestrale de l'Acte I

- allusions à la mythologie grecque avec les percussions et flûte aux accents orientaux

- l'importance des percussions dont le gamelan associé au rôle de Tadzio, danseur muet dans l'opéra,

Britten étant inspiré par la musique balinaise

- l'évocation de la mort, omniprésente dans l'opéra

- > Pour aller plus loin : l'écriture de *La Mort à Venise* et l'influence des compositeurs de la seconde école de Vienne

- > Ecoutes complémentaires :

- *Adagietto* de la 5^e symphonie de Gustav Mahler, B.O. du film *Mort à Venise* de Visconti,
- musiques de gamelans balinais,
- *La Mer* de Claude Debussy

Arts du quotidien

- > Les souffleurs de verre de Murano