

la mort à venise

benjamin britten


opéra national
du rhin opéra d'europe

DIRECTEUR GÉNÉRAL ALAIN PERROUX

Statue et miroir ! Ses yeux embrasèrent la noble silhouette qui se dressait là-bas au bord de l'azur, et avec un ravissement exalté il crut comprendre dans ce coup d'œil l'essence du beau, la forme en tant que pensée divine, l'unique et pure perfection qui vit dans l'esprit, et dont une image humaine était érigée là comme un clair et aimable symbole commandant l'adoration. C'était l'ivresse ! et l'artiste vieillissant l'accueillait sans hésiter, avidement. Son esprit accouchait, le tréfonds de sa culture bouillonna, sa mémoire fit surgir des pensées très anciennes, transmises comme de vieilles légendes à sa jeunesse et que jusque-là sa propre flamme n'avait jamais ravivées.

Thomas Mann
La Mort à Venise [1913]

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 DE L'ONR]

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 **Pascal Boudet**
Création graphique **Julien Roques**
Monteur vidéo **Timothée Buisson**
Dramaturgie **Luc Bourrousse**

Gustav von Aschenbach **Toby Spence**
Le Voyageur, le Vieux Dandy, le Vieux Gondolier, le Directeur d'hôtel, le Coiffeur 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, un Steward, le **Batelier du Lido**, le Garçon d'hôtel **Laurent Deleuil**
La Fille française, la Femme anglaise, la Vendeuse de fraises, la Vendeuse de dentelle, la Baladine **Julie Goussot** *
Le Père polonais, le Père russe, le Serveur, un Gondolier, le Prêtre **Dragos Ionel** *
Un Américain, le Souffleur de verre, un Gondolier, le Baladin **Damian Arnold** *
La Mère française, la Mère russe, la Mendiante **Elsa Roux Chamoux** *
La Mère allemande, la Femme danoise, la Marchande de journaux **Eugénie Joneau** *
Le Père allemand, le Guide **Damien Gastl** *
Un Américain, un Gondolier **Sébastien Park** **
La Nourrice russe **Violeta Poleksic** **
Tadzio-Aschenbach enfant **Liam Fischer** et **Victor Chudzik**
Tadzio-Aschenbach adolescent **Nathan Laliron**
Jaschiu **Mathis Spolverato**
Mère de Tadzio-Aschenbach enfant **Sixtine Matzke**
Mère de Tadzio-Aschenbach adulte **Caroline Roques**

Artistes de complément **Priscilla Bescond**, **Laurence De Cet**,
Zoé Jeanroy, **Paul Demange**, **Julian Kocher**, **Grégory Kozely**,
Florentin Poulain, **Nicolas Umbdenstock**

Chœur de l'Opéra national du Rhin
Chef de chœur **Alessandro Zuppardo**
Orchestre Symphonique de Mulhouse

* Artistes de l'Opéra Studio

** Artistes du Chœur

En langue anglaise

Durée du spectacle :
2h 50 environ



Rencontre
à la **Librairie Kléber**
avec l'équipe artistique
je 11 février 17h

Avec le soutien de

fidelio
association pour le développement
de l'Opéra national du Rhin

En partenariat avec

3 grand est

Ce spectacle devait être donné du 12 février au 2 mars 2021.
Il a été capté et diffusé sur les chaînes de télévision suivantes :
Alsace 20, viàVosges, viàMoselle et France 3.



SOMMAIRE

Synopsis.....	6
<i>La Mort à Venise</i> en 5 minutes.....	12
La masse de nos vécus Note d'intention de Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil.....	21
Le subtil jeu de l'imaginaire Entretien avec Jacques Lacombe.....	26
Le dernier triomphe de Britten Philip Reed.....	34
L'art et l'amour au temps du choléra Louis Geisler.....	42
Fragments & Mélanges I Portfolio littéraire.....	51
Fragments & Mélanges II Portfolio cinématographique.....	69
Son nom de Venise dans Strasbourg désert Carnet d'un voyage imaginaire.....	85
Livret.....	97
Les artistes du spectacle.....	137
Équipes de réalisation.....	147

la mort à venise

SYNOPSIS

/ FR

ACTE I

Scène 1 Au sommet de sa renommée, l'écrivain Aschenbach est en pleine crise existentielle et ne trouve plus l'inspiration. Il rencontre par hasard un voyageur qui fait naître en lui un désir d'Italie.

Scène 2 À bord d'un bateau en direction de Venise, Aschenbach est importuné par les plaisanteries et leurs sous-entendus d'un groupe de jeunes hommes menés par un vieux dandy qui le révolte particulièrement.

Scène 3 Il est conduit contre son gré au Lido par un gondolier patibulaire tandis qu'au loin des voix célèbrent l'amour et Venise. Il est accueilli sur le débarcadère par le portier de l'hôtel et un loueur de canots. Le gondolier, lui, a disparu sans attendre son dû.

Scène 4 Il découvre sa chambre avec vue sur la mer. Il repense à sa vie de discipline et de renoncement, entièrement dévouée à l'écriture. Les clients aisés, venus des quatre coins du monde, se préparent pour le dîner. Un jeune adolescent apparaît au milieu de cette foule cosmopolite et policée: il est l'incarnation même de la Beauté.

Scène 5 L'air trop lourd empêche Aschenbach de travailler. Il contemple l'immensité de la mer et observe les jeux du jeune adolescent que ses amis appellent Tadzio. Il lui semble que sa perfection aurait pu naître de sa plume. Il songe à sa fille, à sa femme défunte et à sa vie passée.

Scène 6 Oppressé par l'atmosphère malsaine de la lagune et les sollicitations des marchands, il se résout à quitter Venise, non sans regret. L'expédition malencontreuse de ses bagages pour Côme lui donne une bonne excuse pour prolonger son séjour. Il comprend que c'est la présence magnétique de Tadzio qui rendait son départ difficile.

Scène 7 Il observe l'adolescent affronter ses camarades dans différents jeux athlétiques. Il se souvient du destin tragique d'Hyacinthe, jeune garçon aimé d'Apollon et de Zéphire, et des préceptes socratiques qui font de la Beauté la voie vers le divin. Il réalise alors son amour pour Tadzio.

ACTE II

Scène 8 Aschenbach s'étonne du départ des touristes allemands qui désertent Venise. Son coiffeur évoque par mégarde l'apparition d'une maladie avant de se reprendre et d'en minimiser l'importance.

Scène 9 Il est indisposé par l'odeur de désinfectant qui règne dans toute la ville. Partout, des avis mettent en garde la population contre l'eau et certains aliments. Les commerçants se veulent rassurants mais les journaux germaniques se font l'écho des rumeurs d'une épidémie de choléra dans la cité. Aschenbach poursuit Tadzio et sa famille dans tout Venise pour provoquer des rencontres, au risque de dévoiler son obsession.

Scène 10 À l'hôtel, un groupe de musiciens ambulants s'annonce pour distraire les clients. Aschenbach tente de se renseigner auprès d'eux sur la situation sanitaire de la ville mais les artistes gardent le silence, sous l'œil inquisiteur du portier.

Scène 11 Dans un bureau de voyage bondé, un employé anglais lui confirme la prolifération du choléra. Les autorités font tout pour étouffer l'affaire, malgré les morts, pour éviter la panique et la ruine. Il lui conseille de partir sur le champ avant la quarantaine.

Scène 12 Aschenbach songe à prévenir la mère de Tadzio du danger mais y renonce. Il s'imagine seul survivant de l'épidémie avec le jeune adolescent.

Scène 13 Dans un rêve, il se voit tiraillé entre Apollon et Dionysos dont les adorateurs exécutent une bacchanale sauvage.

Scène 14 Sur la plage, il observe les jeux de Tadzio et de ses camarades.

Scène 15 Aschenbach s'abandonne dans les mains de son coiffeur qui s'applique à rajeunir son allure avec de multiples lotions et onguents.

Scène 16 Il continue à suivre et épier Tadzio dont il croise le regard. Plus enjoué que jamais, il est décidé à se laisser porter par son désir qu'il devine mortifère.

Scène 17 Alors que l'hôtel s'est vidé de sa clientèle, Aschenbach apprend le départ imminent de la famille de Tadzio. Sur la plage, il assiste une dernière fois à ses chamailleries avec son ami Jaschiu. Au moment où l'adolescent lui fait un signe, il s'effondre inanimé.

/ DE

1. AKT

Szene 1 Auf dem Höhepunkt seiner Karriere gerät der Schriftsteller von Aschenbach in eine Schaffenskrise und findet keine Inspiration mehr. Die zufällige Begegnung mit einem Reisenden erweckt in ihm den Wunsch, Italien zu sehen.

Szene 2 Auf dem Schiff nach Venedig ist von Aschenbach schockiert von den Scherzen und Andeutungen einer Gruppe junger Männer, angeführt von einem alternden Dandy, der dem Schriftsteller besonders geschmacklos erscheint.

Szene 3 Gegen seinen Willen rudert ein Gondoliere ihn zum Seebad Lido, während ferne Stimmen Venedig und die Liebe preisen. Er wird vom Portier des Hotels und einem Bootsverleiher empfangen. Der Gondoliere verschwindet, bevor er ihn entlohnen kann.

Szene 4 In seinem Zimmer mit Meerblick denkt von Aschenbach über sein von Disziplin und Verzicht geprägtes Leben nach, das ganz dem Schreiben gewidmet war. Wohlhabende Gäste aus aller Welt bereiten sich für den Abend vor. Inmitten der gepflegt mondänen Menge erscheint ein Jüngling, der die Schönheit selbst zu verkörpern scheint.

Szene 5 Die Schwüle hindert von Aschenbach am Arbeiten. Er betrachtet die Weite des Meeres und beobachtet, wie der Knabe, den seine Freunde Tazio nennen, am Strand spielt. Ihm scheint, Tazios Vollkommenheit hätte aus seiner eigenen Feder stammen können. Er denkt an seine Tochter, seine verstorbene Frau und sein vergangenes Leben.

Szene 6 Da ihm die schlechte Luft in der Lagune zusetzt und er sich von den Händlern bedrängt fühlt, beschließt von Aschenbach schweren Herzens abzureisen. Ein Irrtum bei der Gepäckaufgabe bietet ihm jedoch einen willkommenen Anlass, seinen Aufenthalt zu verlängern. Ihm wird bewusst, dass die Anziehungskraft, die Tazio auf ihn ausübt, ihm die Abreise so schwer machte.

Szene 7 Er beobachtet den Knaben im Wettkampf mit seinen Freunden in verschiedenen athletischen Disziplinen und sinniert über das tragische Los des jungen, von Apollon und Zephyros geliebten Hyakinthos, sowie über die Lehren des Sokrates, denen zufolge es die Schönheit ist, die zum Göttlichen führt. Ihm wird klar, dass er Tazio liebt.

2. AKT

Szene 8 Von Aschenbach ist überrascht, dass die deutschen Touristen abreisen und Venedig verlassen. Sein Barbier erwähnt ungeschickterweise das Aufkommen einer Krankheit, spielt deren Bedeutung aber sofort wieder herunter.

Szene 9 Der in der ganzen Stadt herrschende Geruch nach Desinfektionsmitteln verursacht von Aschenbach Übelkeit. Aushänge warnen die Bevölkerung vor dem Wasser und bestimmten Nahrungsmitteln. Die Händler versuchen zu beruhigen, doch die deutschsprachigen Zeitungen nehmen Gerüchte über eine Choleraepidemie auf. Von Aschenbach folgt Tazio und seiner Familie durch die ganze Stadt und versucht zufällige Begegnungen zu schaffen, trotz der Gefahr, dass seine Obsession entdeckt wird.

Szene 10 Zur Ablenkung der Gäste tritt eine Gruppe fahrender Sänger im Hotel auf. Von Aschenbach ersucht sie um Auskünfte zur sanitären Lage in der Stadt, doch unter den strengen Blicken des Portiers hüllen sich die Sänger in Schweigen.

Szene 11 In einem überfüllten Reisebüro bestätigt ein britischer Angestellter ihm den Choleraausbruch. Die Behörden versuchen trotz der vielen Toten die Sache zu vertuschen, um Panik und Bankrott zu verhindern. Der Angestellte rät ihm umgehend abzureisen, bevor es zu Quarantänemaßnahmen kommt.

Szene 12 Von Aschenbach überlegt, Tazios Mutter vor der Gefahr zu warnen, lässt aber davon ab. Er sieht Tazio und sich als einzige Überlebende der Epidemie.

Szene 13 Im Traum ist er hin- und hergerissen zwischen Apollon und Dionysos, dessen Anhänger sich einer wilden Orgie hingeben.

Szene 14 Er beobachtet Tazio und seine Spielgefährten am Strand.

Szene 15 Von Aschenbach lässt sich von seinem Barbier mit diversen Cremes und Ölen behandeln, um sein Erscheinungsbild zu verjüngen.

Szene 16 Er späht Tazio weiter nach und begegnet dessen Blick. Berauscht davon beschließt er, sich seinem Verlangen hinzugeben, in der Ahnung, dass dieses in den Tod führen wird.

Szene 17 Im menschenleeren Hotel erfährt von Aschenbach von der bevorstehenden Abreise von Tazios Familie. Ein letztes Mal beobachtet er dessen Spiele mit seinem Freund Jaschiu am Strand. Als der Jüngling ihm zuwinkt, bricht von Aschenbach leblos zusammen.

Deutsche Übersetzung: Inga Frohn

/ EN

ACT 1

Scene 1 At the height of his fame, the author Aschenbach is plunged into an existential crisis as inspiration has deserted him. By chance, he meets a traveler who sparks off a desire to travel to Italy.

Scene 2 On the boat to Venice, Aschenbach is troubled by the jokes and innuendoes of a group of young men led by an elderly fop he finds particularly repulsive.

Scene 3 He is taken to the Lido against his will by a sinister-looking gondolier while distant voices celebrate love and Venice. He is welcomed on the quay by the hotel porter and the boatman. The gondolier disappears without waiting to be paid.

Scene 4 He is led to his room with a view over the sea. He reflects on his life of self-discipline and abstinence devoted entirely to the art of writing. Well-off hotel guests from the four corners of the earth are assembling to dine. A youth appears in the middle of this refined, cosmopolitan crowd – he is a paragon of Beauty.

Scene 5 The oppressive atmosphere prevents Aschenbach from working. He contemplates the vastness of the sea and observes the youth playing games with his friends. They call him Tazio. Such perfection could have flowed from his pen. He reflects on his daughter, his late wife and past life.

Scene 6 Oppressed by the unhealthy atmosphere of the Laguna and accosted by traders, he decides he must leave Venice. The unfortunate diversion of his luggage for Como gives him the perfect excuse to prolong his visit. He realises that it is Tazio's magnetic presence that makes his departure so difficult.

Scene 7 He observes the lad competing with his friends in various athletic games. He recalls the tragic fate of Hyacinth, the young man loved by Apollo

and Zephyr, and the Socratic precepts linking Beauty with Divinity. He realises he is in love with Tadzio.

ACT II

Scene 8 Aschenbach is surprised to discover that the German tourists have deserted Venice. His barber inadvertently speaks of a disease that has sprung up, before changing tack and minimising its impact.

Scene 9 He is bothered by the smell of disinfectant that hovers over the entire city. Public notices posted everywhere warn the population against the water and certain foodstuffs. The traders are reassuring, but the German newspapers are full of rumours of a cholera epidemic in the city. Aschenbach follows Tadzio and his family around Venice to elicit chance encounters, at the risk of revealing his obsession.

Scene 10 At the hotel, a group of strolling players arrive to entertain the hotel guests. Aschenbach enquires about the health situation in the town, but the players remain silent under the porter's inquisitorial glare.

Scene 11 In an overcrowded travel bureau, an English clerk confirms that cholera is rife. The authorities are doing everything to cover up the sickness, despite the deaths, in order to avoid panic and ruin. The clerk advises him to leave immediately before quarantine sets in.

Scene 12 Aschenbach contemplates warning Tadzio's mother of the danger, but decides against it. He imagines himself as the sole survivor with the young lad.

Scene 13 In a dream, he sees himself torn between Apollo and Dionysus, whose worshippers perform a wild bacchanalia.

Scene 14 On the beach, he observes Tadzio playing with his friends.

Scene 15 Aschenbach surrenders himself into the hands of his barber, who sets about making him look younger with an array of lotions and ointments.

Scene 16 He continues to follow and spy on Tadzio. Their eyes meet. Feeling more upbeat than ever before, he decides to give in to his desires even though they may be fraught with danger.

Scene 17 As the hotel is emptied of its guests, Aschenbach learns of the imminent departure of Tadzio's family. On the beach, he watches him squabbling with his friend Jaschui. At the very moment the lad acknowledges his presence, he falls down dead.

Translated by Helen Sontag



la mort à venise

EN 5 MINUTES

/ FR

OPÉRA-TESTAMENT

À l'instar du *Requiem* de Mozart et des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *La Mort à Venise* de Benjamin Britten (1913-1976) fait partie de ces œuvres écrites avec un sentiment d'urgence et d'absolue nécessité par des artistes pleinement conscients de leur fin imminente.

Figure de proue de la musique anglaise et de la scène lyrique du xx^e siècle, Britten a toujours eu une santé et un cœur fragiles. Au printemps 1968, il contracte une endocardite infectieuse lors d'un séjour à Venise qui lui vaudra un mois d'hospitalisation. Un événement qui n'est pas s'en rappeler l'intrigue d'une nouvelle de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (*La Mort à Venise*), qu'il souhaite porter à la scène depuis plusieurs années. En 1970, il demande à Myfanwy Piper (1911-1997), autrice des livrets du *Tour d'écrou* et d'*Owen Wingrave*, de réfléchir à des pistes d'adaptation. Au même moment, le réalisateur italien Luchino Visconti commence le tournage de sa propre version cinématographique de l'ouvrage de Mann. Britten enrage de cette concomitance et se lance en 1972 dans son travail de composition alors que ses médecins le presse de subir une opération cardiaque pour prolonger sa maigre espérance de vie. Il préfère repousser l'intervention chirurgicale qui l'affaiblirait inmanquablement pour se consacrer entièrement à sa partition dont il achève l'orchestration en avril 1973. Le 8 mai, il subit une lourde opération à cœur ouvert qui lui laisse le bras droit partiellement paralysé - il ne pourra plus jamais jouer du piano ni diriger - et le cloue bientôt sur une chaise roulante. Il est trop faible pour assister à la création de son opéra le 16 juin au Festival d'Aldeburgh. Il devra attendre le mois d'octobre pour en voir une représentation publique à Londres. Diminué, il succombe le 4 décembre 1976 d'une crise cardiaque dans les bras de son compagnon, le ténor Peter Pears.

APOLLON TERRASSÉ PAR DIONYSOS

Dans sa nouvelle *La Mort à Venise* publiée en 1912, Thomas Mann (1875-1955) dépeint les dernières semaines de Gustav von Aschenbach, écrivain bavarois célébré dans le monde entier mais confronté aux affres d'une crise existentielle après une vie particulièrement réglée et minutieuse entièrement dédiée à son art. En villégiature à Venise, il découvre dans les traits d'un adolescent polonais nommé Tadzio l'incarnation même de la beauté et de la perfection que véné-

raient les Grecs de l'Antiquité. Son admiration se métamorphose bientôt en une obsession nourrie par l'atmosphère mortifère de la lagune et les rumeurs d'une épidémie de choléra. Sur la plage du Lido et dans les ruelles encombrées de la cité des doges, il poursuit le jeune garçon et sa famille, sans jamais leur parler, et chacune de ces rencontres avortées est l'occasion d'une méditation sur les mystères de la création artistique et du sacerdoce de l'artiste, tiraillé entre un idéal apollinien grave et raisonné et des pulsions dionysiaques chaotiques et enivrantes.

SIMPLICITÉ ET SOPHISTICATION

Très fidèle à l'essence de l'œuvre originale, le livret de *La Mort à Venise* se découpe en dix-sept scènes indépendantes, réparties en deux actes : le premier consacré à la naissance et l'épanouissement de l'amour platonique d'Aschenbach et le second à sa quête obsessionnelle dans une Venise frappée par la maladie. Le rôle d'Aschenbach, écrit par Britten pour Peter Pears alors âgé d'une soixantaine d'années, prend la forme de longs monologues, ponctués par des récitatifs libres interprétés dans un style plus déclamatoire que lyrique. Au cours de ses pérégrinations vers la mort, l'écrivain rencontre sept personnages (le Voyageur, le Vieux Dandy, le Vieux Gondolier, le Gérant de l'hôtel, le Coiffeur, le Chef des musiciens, la Voix de Dionysos) conçus comme les avatars d'une même entité maléfique et chantés par un unique baryton-basse dans une même veine mélodique. À cette ombre menaçante s'oppose la lumière d'Apollon portée par la voix légère et élevée d'un contreténor. Les rôles muets de Tadzio et de son entourage sont en principe confiés à des danseurs afin de souligner la propension d'Aschenbach à poétiser et transfigurer le monde qui l'entoure. Composée pour un orchestre de chambre, la partition de Britten a pour particularité de faire appel à un ensemble de percussions typique de la musique javanaise, le gamelan, dont les sonorités exotiques accompagnent la présence de Tadzio. Cette économie orchestrale cache néanmoins une grande sophistication d'écriture : Britten a composé une dizaine de motifs musicaux associés à des personnages ou des idées qui, par leurs jeux incessants, évoquent tour à tour des réminiscences, des sensations et des apparitions qui peuplent l'imaginaire d'Aschenbach.

QUÊTE INTÉRIEURE

Si Britten est l'un des compositeurs du xx^e siècle les plus joués, *La Mort à Venise* est rarement à l'affiche des théâtres lyriques notamment en France. Pour sa première présentation à l'Opéra national du Rhin, le collectif le lab mené par les metteurs en scène Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil a conçu un spectacle tout en mouvements et en images qui plonge le public dans la psyché tourmentée et les souvenirs fantasmés d'un écrivain en quête de lui-même.

EIN TESTAMENTARISCHES OPERNWERK

Wie das *Requiem* von Mozart und *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach gehört *Der Tod in Venedig* von Benjamin Britten (1913-1976) zu jenen Werken, die mit einem Gefühl großer Dringlichkeit und absoluter Notwendigkeit zu einem Zeitpunkt geschaffen wurden, an dem die Künstler sich ihres nahenden Endes durchaus bewusst waren.

Britten, der eine Leitfigur der britischen Musik und Opernszene des 20. Jahrhunderts war, litt zeitlebens unter einer schwachen Gesundheit. Im Frühjahr 1968 erkrankt er während eines Aufenthalts in Venedig an einer infektiösen Herzentzündung und muss einen Monat im Krankenhaus verbringen. Dieses Erlebnis erinnert stark an die Intrige von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, die Britten schon seit Jahren auf die Bühne bringen möchte. 1970 bittet er Myfanwy Piper (1911-1997), die Autorin der Libretti für *Die sündigen Engel* und *Owen Wingrave*, über mögliche Adaptionen nachzudenken. Zur gleichen Zeit beginnt der italienische Regisseur Luchino Visconti mit den Dreharbeiten zu seiner eigenen Filmfassung von Manns Werk. Verärgert über diesen Umstand beginnt Britten 1972 mit dem Komponieren, obschon seine Ärzte ihm dringend zu einer Herzoperation raten, die seine geringen Lebenserwartungen verbessern könnte. Er zieht es vor den Eingriff, der ihn zwangsläufig geschwächt hätte, zu verschieben, um sich vollständig der Partitur widmen zu können. 1973 stellt er die Orchestrierung fertig. Am 8. Mai wird er am offenen Herzen operiert, was die Lähmung seines rechten Arms zur Folge hat – er wird nie wieder Klavier spielen oder dirigieren können – und ihn bald darauf in einen Rollstuhl zwingt. Er ist zu schwach, um der Uraufführung seiner Oper am 16. Juni auf den Festspielen von Aldeburgh beiwohnen zu können. Erst im Oktober kann er eine öffentliche Aufführung in London sehen. Am 4. Dezember 1976 stirbt er an einem Herzinfarkt in den Armen seines Lebensgefährten, dem Tenor Peter Pears.

DIONYSOS SIEG ÜBER APOLLON

In seiner 1912 veröffentlichten Novelle *Der Tod in Venedig* schildert Thomas Mann (1875-1955) die letzten Wochen des Gustav von Aschenbach, eines weltweit gefeierten bayrischen Schriftstellers, der nach einem sehr geordneten und ganz dem Schreiben gewidmeten Leben in eine existenzielle Krise stürzt. Während eines Ferienaufenthalts in Venedig nimmt er in den Zügen des polnischen Knaben Tadzio die wahrhafte Verkörperung von Schönheit und Vollkommenheit wahr, die von den antiken Griechen gehuldigt wurde. Seine Bewunderung verwandelt sich bald in eine Obsession, die von der schwülen Luft der Lagunenstadt und den Gerüchten über einen Choleraausbruch noch bestärkt wird. Er folgt dem Jüngling und seiner Familie auf dem Strand des Lidos und in den engen Gassen der Dogenstadt, ohne jemals ein Wort mit ihnen zu

wechseln. Jede nicht stattfindende Begegnung bietet ihm eine Gelegenheit zur Meditation über die Rätsel des künstlerischen Schaffens und die Bestimmung des Künstlers, im Konflikt zwischen dem ernstesten und vernünftigsten apollinischen Ideal und den chaotisch berausenden dionysischen Trieben.

SCHLICHTHEIT UND KUNSTFERTIGKEIT

Das Libretto von *Der Tod in Venedig*, das dem Original im Wesentlichen treu bleibt, ist in siebzehn unabhängige Szenen strukturiert, die auf zwei Akte verteilt sind. Der erste ist dem Erwachen und Aufleben von Aschenbachs platonischer Liebe gewidmet, der zweite der obsessiven Suche im von der Cholera befallenen Venedig. Die Rolle von Aschenbachs, die Britten für den damals etwa sechzigjährigen Peter Pears schrieb, nimmt vor allem in langen Monologen Form an, unterbrochen von freien Rezitativen, die vielmehr vorgetragen als gesungen werden. Während der Schriftsteller seinem Tod entgegen irrt, begegnet er sieben Figuren (dem Reisenden, dem alternden Dandy, dem alten Gondolieri, dem Hoteldirektor, dem Barbier, dem Chef der fahrenden Sänger, der Stimme Dionysos), die wie verschiedene Inkarnationen desselben Unheil bringenden Wesens wirken und von einem einzigen Bassbariton auf dieselbe melodische Weise gesungen werden. Im Kontrast zu dem bedrohlichen Schattenwesen erstrahlt Apollons Licht durch die leichte und erhebende Stimme des Kontratenors. Die stummen Rollen des Tadzio und seines Umfelds werden üblicherweise mit Tänzern besetzt, um so von Aschenbachs Neigung hervorzuheben, die ihn umgebende Welt zu verdichten und zu verklären. Britten Partitur, die er für ein Kammerorchester schrieb, ist nicht zuletzt insofern besonders, als sie traditionelle Percussion der javanischen Musik beinhaltet, den Gamelan, dessen exotische Klänge TadziOs Auftritte begleiten. Hinter der relativ bescheidenen Orchestrierung steckt jedoch eine große Kunstfertigkeit: Britten komponierte eine Reihe musikalischer Motive, die bestimmten Figuren oder Ideen zugeteilt sind und die in ihren ständigen spielerischen Verflechtungen die Erinnerungen, Wahrnehmungen und Erscheinungen von Aschenbachs Vorstellungswelt evozieren.

EINE INNERE SUCHE

Obwohl Britten einer der meistgespielten Komponisten des 20. Jahrhunderts ist, wird *Der Tod in Venedig* selten aufgeführt, insbesondere in den französischen Opernhäusern. Für diese erste Darbietung an der Opéra national du Rhin von Jacques Lacombe dirigiert, dem musikalischen und künstlerischen Leiter des Orchestre symphonique de Mulhouse. Das Kollektiv le lab hat zu diesem Anlass unter der Leitung der Regisseure Jean-Philippe Clarac und Olivier Deloëuil eine beeindruckende Inszenierung in Bewegung und Bildern erdacht, die das Publikum tief in die gequälte Psyche und die fantasierten Erinnerungen eines Schriftstellers auf der Suche nach sich selbst eintauchen lässt.

Deutsche Übersetzung: Inga Frohn

OPERA-TESTAMENT

Just like Mozart's *Requiem* and Offenbach's *Tales of Hoffmann*, *Death in Venice* by Benjamin Britten (1913-1976) is one of those works written with a feeling of great urgency and absolute necessity by artists who are perfectly aware that their end is nigh.

Britten was a figurehead of British music and the 20th century lyrical scene, yet his health and heart were always in a delicate state. In the spring of 1968, he contracted infective endocarditis during a visit to Venice and spent a month in hospital. This event echoes the plot of Thomas Mann's short story, *Der Tod in Venedig* (*Death in Venice*), which he had wanted to turn into a stage production for many years. In 1970, he asked Myfanwy Piper (1911-1997), author of the librettos for *A Turn of the Screw* and *Owen Wingrave*, to think about adapting the short novel. At the same time, the Italian film director Luchino Visconti had started shooting his own cinematographic version of Thomas Mann's book. Britten was furious about this coincidence and began composing his work in 1972, even though his doctors urged him to undergo heart surgery to extend his dwindling life expectancy. He preferred to push back the operation which would inevitably weaken him, and devoted himself entirely to his score for which he terminated the orchestration in April 1973. On 8th May, he underwent major open-heart surgery which left his left arm partially paralysed. He would no longer be able to play the piano or conduct and was rapidly confined to a wheelchair. He was too weak to attend the première of his opera on 16th June at the Aldeburgh Festival. He had to wait until October to see a public performance in London. He grew ever frailer and died from a heart attack in the arms of his partner, the tenor Peter Pears on 4th December 1976.

APOLLO STRUCK DOWN BY DIONYSUS

In his short story *Death in Venice* published in 1912, Thomas Mann (1875-1955) portrayed the last weeks in the life of Gustav von Aschenbach, a Bavarian writer acclaimed worldwide, but in the throes of an existential crisis after a particularly self-disciplined, fastidious life dedicated to his art. On his travels to Venice, he discovers the very incarnation of beauty and perfection as venerated by the Ancient Greeks in the countenance of a Polish teenager, Tadzio. His admiration rapidly transforms into an obsession fuelled by the deleterious atmosphere of the Laguna and rumours of a cholera epidemic. On the beach of the Lido and in the crowded streets of the city of the Doge, he stalks the young boy and his family without ever speaking to them, and each of his aborted encounters inspires meditation on the mysteries of artistic creation and the artist's calling, torn between a serious, reasoned Apollonian ideal and chaotic, inebriating Dionysian urges.

SIMPLICITY AND SOPHISTICATION

The libretto for *Death in Venice* is true to the spirit of the original work and is divided into seventeen independent scenes set in two acts. The first act is devoted to the emergence and blossoming of Aschenbach's platonic love, and the second to his obsessive quest in a Venice struck down by disease. The role of Aschenbach was written by Britten for Peter Pears, then aged about sixty, in the form of long monologues punctuated by free recitatives performed in a style that is more declamatory than lyrical. In his peregrinations towards death, the author meets seven characters (the Traveller, the Elderly Fop, the Old Gondolier, the Hotel Manager, the Hotel Barber, the Leader of the Players and the Voice of Dionysus) conceived as avatars of the same evil entity and performed by a single bass-baritone in the same melodic line. This menacing shade is opposed by the brilliance of Apollo, carried by the light, high voice of a countertenor. The silent roles of Tadzio and his family and friends are mainly given over to dancers to underline Aschenbach's propensity to poetise and transform the world around him. Composed for a chamber orchestra, Britten's score calls on an ensemble of percussion instruments typical to Javanese music, gamelan, whose exotic tones accompany the presence of Tadzio. This economical orchestration nonetheless hides a high level of sophistication in terms of composition. Britten composed around ten musical themes associated with characters and ideas which, through their incessant interweaving, conjure up the reminiscences, sentiments and apparitions that inhabit Aschenbach's imagination.

INNER QUEST

While Britten is one of the most regularly performed composers of the 20th century, *Death in Venice* is rarely on the programme of opera houses, especially in France. For this first performance at the Opéra national du Rhin, the work is conducted by Jacques Lacombe, Musical and Artistic Director of the Mulhouse Symphony Orchestra. le lab group, led by the Stage Directors Jean-Philippe Clarac and Olivier Deloeuil, have designed a show packed with images and movement for the occasion, plunging the audience into the tormented psyche and fantasised memories of a writer in search of himself.

Translated by Helen Sontag





Générale piano.

LA MASSE DE NOS VÉCUS

NOTE D'INTENTION

JEAN-PHILIPPE CLARAC & OLIVIER DELOEUIL

« On n'est pas seul quand on écrit... »

La prétention c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille... Alors que tout vous arrive de tous les côtés... Ça vous arrive de plus ou moins loin... Ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe... Ce qui vous arrive dessus, dans l'écrit, c'est tout simplement la masse des vécus. On est hanté par son vécu... Il faut le laisser faire... »

Marguerite Duras

De nos jours, dans une ville qui pourrait être Strasbourg. Reclus dans une étrange maison médicalisée, un écrivain célèbre traverse une profonde crise d'inspiration. Pour l'artiste introverti et psychotique, les journées se déroulent lentement, entre torpeur, traitements antidépresseurs et tentatives avortées pour rajouter quelques lignes à son dernier texte, une autobiographie expérimentale, mêlée d'impressions littéraires sur Venise.

L'écrivain dépressif est régulièrement visité par des figures bien réelles (sa vieille mère et son éditeur, qui désespère d'obtenir le manuscrit en cours d'achèvement). Mais il dialogue aussi avec des apparitions fantasmatiques, qui ne sont que les produits de sa psyché délirante (les différentes incarnations de sa Nemesi, à savoir son éditeur « diabolisé » en divers personnages). Enfin, l'écrivain mature est aussi confronté à des visions en flash-back de sa propre mère et de lui-même, dans sa préadolescence.

Fantasmant sur des Venise(s) imaginaires, l'auteur s'enferme ainsi dans un délire narcissique et nostalgique. Sous l'influence mêlée des médicaments, de l'alcool et de drogues diverses, l'artiste ne peut plus voir que, dans la ville

tout autour de lui, une cruelle épidémie fait rage, semant le trouble chez les habitants.

Ayant finalement « retrouvé » l'enfant qu'il était, et sa Venise idéale, l'écrivain, qui n'est pas parvenu à mettre un point final à son dernier texte, choisit alors de se laisser mourir.

A travers cette nouvelle production de l'opéra-testament de Benjamin Britten, Clarac-Deloeuil > le lab propose de suivre un voyage mental, intérieur et très intime, dans la psyché d'un écrivain reconnu, mais en pleine crise d'inspiration. S'inspirant des schémas narratifs de *La Jetée* de Chris Marker, de *Providence* d'Alain Resnais, et bien évidemment de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, notre dramaturgie explore la solitude de l'écrivain et les pièges de l'introspection, en même temps qu'elle rappelle la nécessité sociale des artistes dans notre présent. Plus largement, notre proposition scénique invite à une réflexion sur le rôle de la beauté devant le mal, et sur le temps qui passe, en scène, à travers la musique.

VENISE(S).

Pour l'écrivain en crise d'inspiration, Venise n'est pas un lieu réel. Selon les propres mots de Thomas Mann, nous traitons « la réalité comme une opération de la psyché » : Une succession d'espaces radicalement abstraits, mentaux qui, notamment par le biais de la vidéo, viennent à l'écrivain sous l'influence des antidépresseurs, suite à des séances d'électrochocs, ou tout simplement du fait de ses propres délires.

Une « ambiguous Venice » se reformule ainsi constamment dans la psyché de l'écrivain psychotique. Tout à la fois les canaux de Strasbourg, le long desquels Aschenbach aime à déambuler, et le quartier de la petite Venise à Colmar. Mais aussi les souvenirs de son enfance et de son adolescence, lorsqu'apparut en lui un désir homosexuel que l'artiste choisit finalement de ne pas vivre pleinement, pour mieux le sublimer dans ses créations littéraires.

Peu à peu, au fur et à mesure que passent les semaines, au fur et à mesure que l'écrivain chemine vers sa fin inéluctable, le Temps Présent (février 2021), le Temps Passé et l'Irréel du Passé dialoguent ainsi en permanence, et parfois même se télescopent, dans des Venise(s) plus ou moins imaginaires.

Selon le même schéma, nos vidéos donnent régulièrement à lire des extraits du texte même de Thomas Mann. Les pages de sa nouvelle étant parsemées de citations d'auteurs que Mann affectionnait (Homère, Goethe...), nous avons choisi de retravailler le même procédé d'intertextualité, en « citant » littéralement Mann, dans son propre texte.

ADOLESCENCE(S).

Tous les opéras de Benjamin Britten mettent en musique sa fascination pour l'innocence perdue de l'enfance et de l'adolescence. Dans cet esprit, notre production fait du jeune Tadzio non pas un adolescent polonais sur lequel fantasme l'écrivain malade, mais bien cet écrivain lui-même, vu au temps de son enfance et de son adolescence. Tadzio devient ainsi pour nous l'incarnation double de la Beauté, avec tout son potentiel de séduction, mais aussi de l'adolescence d'Aschenbach, dans laquelle il a vu naître ses premiers désirs homosexuels pour son camarade Jaschiu.

« Voyant » Tadzio, l'écrivain est alors régulièrement confronté à des images de sa propre mère et de lui-même, dans son adolescence. Et si Tadzio est une partie intime d'Aschenbach lui-même, ou plutôt si Tadzio est l'adolescent fragile et incertain de son orientation sexuelle qu'Aschenbach veut bien, à l'approche de la mort, accepter de regarder en face... alors tout l'opéra pourra être lu comme la quête désespérée d'un retour au paradis perdu de l'adolescence, mais aussi comme le récit d'une sublimation homosexuelle « première », génialement transcendée dans la création littéraire.

EPIDÉMIE(S).

Comment ne pas voir, en dépit de sa troublante actualité, la dimension métaphorique de l'épidémie dans *Death in Venice*? Le choléra vénitien des années 1900, la peste strasbourgeoise de la Renaissance, comme tout autre virus ont régulièrement été associés à la décadence, à la fois physique, sexuelle ou morale, des héros de la littérature occidentale.

C'est tout particulièrement cette dimension métaphorique de l'épidémie que nous espérons rappeler, au fur et à mesure qu'Aschenbach chemine vers la mort.

Reclus dans son étrange maison médicalisée, à l'écart de la ville ravagée par l'épidémie, l'artiste se croit seul et abandonné de tous. Mais il ne sera pas mort pour rien.

Dans une Épiphanie finale, tous les habitants de la ville environnante accompagnent l'écrivain vers la mort, réaffirmant ainsi, aujourd'hui plus que jamais, la nécessité de la littérature et, plus largement, l'impérative présence de l'Art et des artistes dans nos cités.

Janvier 2021



Générale piano,

LE SUBTIL JEU DE L'IMAGINAIRE

ENTRETIEN JACQUES LACOMBE

Propos recueillis par Mathieu Schneider

Ultime opéra de Benjamin Britten, composé trois ans avant sa mort, *La Mort à Venise* (1973) est une lecture personnelle du roman de Thomas Mann, dans laquelle Britten montre un Aschenbach en proie à ses propres démons et fantasmes, en quête d'un idéal artistique inatteignable. Le style éclectique, mais non moins original et contemporain, crée un kaléidoscope musical dans lequel se mirent les angoisses et les désirs, sensuels ou morbides, de l'écrivain.

On vous connaît plutôt dans le répertoire romantique français (Chausson, Halévy). Vous revenez aujourd'hui dans la fosse de l'Opéra national du Rhin pour un opéra d'un compositeur anglais, composé au début des années 1970. Quelle est votre familiarité avec la musique de Benjamin Britten ?

J'aime la musique de Britten, et j'ai souvent eu l'occasion de la diriger. Outre les titres connus comme *Peter Grimes* (que j'ai monté il y a quelques années à Bonn) ou le *War Requiem*, j'ai aussi pu donner la *Spring Symphony*, qu'on ne joue que trop rarement. Son univers musical me fascine, et je ne me lasse pas de le fréquenter. Au-delà de Britten, je dois avouer que je me plais beaucoup dans le répertoire contemporain.

Britten n'est pas à proprement parler un compositeur contemporain. En tout cas dans l'acception qu'on donne en France de ce terme. Sa *Mort à Venise* est presque un opéra musical dans le paysage musical des années 1970.

Britten est inclassable, même au sein de la musique anglaise. Et *La Mort à Venise* l'est encore plus. C'est l'une de ses dernières œuvres, dans laquelle on sent la maturité du langage. Britten puise son matériau dans toute l'histoire de la musique occidentale - et même au-delà. On entend des passages dodécaphoniques, des thèmes qui utilisent la gamme par tons entiers, et les vieilles techniques de contrepoint classique, par mouvement rétrograde ou contraire. Britten est un musicien qui ne donne pas dans le dogmatisme. De cela, sa musique tire une force réelle et une grande unité. Car si elle peut parfois

paraître éclectique, elle n'est pas pour autant sans caractère. Britten a un sens aigu de la prosodie. Sa musique fait corps au texte comme chez les plus grands compositeurs lyriques, que ce soit Massenet en France ou Puccini en Italie. Elle s'approprie un vocabulaire qui n'exclut rien des techniques modernes. Aussi trouve-t-on dans *La Mort à Venise* de très nombreux passages faisant appel à l'aléatoire. Ce n'est jamais de l'improvisation, car tout est écrit, mais la liberté est laissée à l'interprète de rallonger ou de raccourcir une séquence (voir exemple 1). Pour ces passages, je dirige en même temps que le chef de chœur, ce qui nous permet d'obtenir une meilleure coordination et une grande précision.

Britten fait partie, avec Poulenc, de ces compositeurs qui avaient une connaissance profonde et intime de la voix, notamment par son compagnon Peter Pears, qui a créé le rôle d'Aschenbach. Y a-t-il vraiment un style vocal à la Britten ?

Britten, c'est le style anglais, et bien plus. On retrouve chez lui cette émission de voix tout à fait typique de la musique anglaise : moins vibrante, cherchant à combiner la voix de tête et la voix de poitrine. Cette couleur particulière du chant se coule dans un phrasé particulier. On ne peut pas, chez lui, laisser retomber la pulsation à la fin de la phrase. Il y a comme un rythme sous-jacent, stable et puissant, qui la soutient jusqu'à la fin, une agogique, qui impose au chef et aux chanteurs une grande précision rythmique. Enfin, la musique vocale de Britten naît de la langue. Je parlais de prosodie, mais je pense que cela va au-delà de ce qu'on met derrière ce concept. La musique de Britten se fond avec la langue anglaise, au point qu'il est très difficile pour un non-anglophone de l'interpréter. Nous avons la chance d'avoir une distribution largement anglophone, au moins pour les principaux rôles. C'est ce qu'il faut pour rendre toute sa force dramatique au chant.

A contrario, le rôle de Tadzio, qui est dramatiquement le second rôle après celui d'Aschenbach, est entièrement dansé. Certes, il y a des précédents dans l'histoire de l'opéra (on pense notamment à *La Muette de Portici* d'Auber). Pour autant, ce choix ne manque pas d'interroger. Comment l'interprétez-vous sur le plan musical ou dramatique ?

L'opéra tout entier repose sur un balancement entre le réel et l'imaginaire. Lorsque le personnage d'Apollon apparaît dans la septième scène du premier acte, il semble tout droit sorti de l'imagination débordante, pour ne pas dire délirante, d'Aschenbach. C'est plus qu'un personnage mythologique, c'est un symbole, presque au sens psychanalytique du terme. Tadzio est lui aussi le produit de l'imagination d'Aschenbach, du moins dans la représentation qu'il s'en fait de lui, une représentation idéalisée et esthétisée. Britten ne cherche donc pas à nous montrer le Tadzio du monde réel, mais le personnage qu'Aschenbach s'est inventé. Il fallait donc le soustraire à la matérialité du chant pour le transposer dans l'immatérialité (paradoxalement gravitationnelle et terrestre) de la danse. En ne chantant pas, Tadzio se met « en-dehors ».

Exemple 1: Acte 1, scène 2. Aschenbach vient d'embarquer pour Venise. Il entend un groupe de jeunes gens interpeler les jeunes filles à quai. Dans cette scène très spontanée, Britten fait le choix d'une grande liberté rythmique. Il place au-dessus des silences de la ligne vocale des filles un signe en forme de w renversé, qui s'apparente à un point d'orgue et qui indique que le chanteur choisit librement la durée de son silence. Sans être à proprement parler un passage de musique aléatoire, Britten donne la liberté totale à l'interprète d'imposer sa temporalité aux chanteurs et aux musiciens.

D'ailleurs, l'instrument qui lui est associé est le vibraphone. Est-ce un hasard ? Son timbre est irréel, singulier ; il se détache particulièrement de cet orchestre de chambre à la base très classique qu'a choisi à dessein Britten.

Un orchestre de chambre classique, mais qui réserve une place de choix aux percussions. Pas moins de cinq percussionnistes pour un ensemble d'une quarantaine de musiciens. Et, au sein de ces percussions, un son prédominant : celui du gamelan. Or, nous ne sommes ni à Bali ni à Java. Pourquoi le choix d'un instrument oriental, exotique dans un opéra qui se passe à Venise ?

Chez Britten, on ne trouve plus guère de couleur locale. Le gamelan est choisi pour l'exotisme de son timbre, pas pour la région géographique à laquelle il pourrait faire référence. Le gamelan, rappelons-le, est un orchestre de percussions. Ce n'est pas un instrument. Britten l'utilise comme tel, à savoir comme un orchestre *dans* l'orchestre. Et ce second orchestre évoque l'enfance. On l'entend souvent dans les scènes de ballet, celles qui justement accompagnent les pas de danse de Tadzio. Il est donc lié à l'imaginaire de l'enfance, et éveille en Aschenbach les souvenirs de sa propre enfance, donc quelque chose de loin... en quelque sorte d'exotique, au sens premier du terme. Quelque chose qui serait « en-dehors » de lui, mais qui est en fait au plus profond de lui. Car Aschenbach se reconnaît dans cet enfant. Il cristallise la réflexion, dans les deux sens du terme, sur (et de) l'idéal de beauté auquel il a aspiré toute sa vie.

Ce lointain qui se révèle proche, ce double exotique de l'orchestre, fonctionne comme un double de l'écrivain, qui le ramène à lui-même et à son art.

Est-ce aussi ce qui a poussé Britten à n'écrire que pour un orchestre de chambre ?

L'orchestre de chambre est d'abord un orchestre de solistes, ou en tout cas un orchestre dont les pupitres sont individualisés. Britten en a besoin pour sa symbolique des timbres. Il n'y a, hormis les percussions, aucune fantaisie dans la nomenclature qui prévoit un effectif de bois par deux. En revanche, la forme musicale se sert de leitmotive. Il y a par exemple celui qui, avec son saut d'octave caractéristique, évoque la vue de Venise, ou celui en quarts aux bois qui symbolise la mère de Tadzio, ou bien encore ce très joli thème des splendeurs (*marvels*) de Venise qui vient contrepointer le passage où Aschenbach apprend que Venise est en proie à l'épidémie de choléra. La splendeur devient soudainement cauchemar. Tout cela prend un relief particulier, une finesse grâce aux timbres changeants de l'orchestre. Le choix d'un effectif réduit les met avantageusement en valeur ; il leur permet aussi plus facilement d'émerger de la masse sonore de l'orchestre. Et, en temps de covid, il nous permet de jouer la partition originale sans avoir à faire de réduction.

Si la fosse est relativement peu densément peuplée, le plateau, lui, l'est. À la création, il y avait vingt-deux chanteurs sur scène (dont une grande partie intégrée au chœur). Britten a prévu un nombre incroyable de petits rôles, ce qui surprend un peu dans un opéra dont on imaginerait très bien qu'il ne soit qu'un dialogue entre Tadzio et Aschenbach ou même un monologue de l'écrivain.

En fait, l'opéra n'a qu'un seul personnage : Aschenbach. Sa solitude est paradoxalement renforcée par tous ces personnages qui vont et viennent autour de lui, mais qui n'interagissent qu'en surface avec lui. En son for intérieur, il n'y a que Tadzio ou, comme je l'ai déjà dit : Aschenbach et lui-même. D'ailleurs, les personnages secondaires sont anonymes. Ils n'ont ni nom ni prénom. Ce sont la femme danoise, la mère russe, le portier, les deux Américains... Ils sont intégrés au chœur dont ils sortent parfois pour s'individualiser, un peu comme les instruments de l'orchestre. Le seul personnage qui s'oppose vocalement à Aschenbach est le baryton-basse : le voyageur. Aschenbach le rencontre au début de l'opéra. C'est lui qui lui suggère d'aller à Venise. Il prend successivement l'apparence de sept personnages, et deviendra par exemple le jeune clerc anglais qui lui apprendra l'épidémie de choléra. Cela fait penser aux *Contes d'Hoffmann* où Coppélius est tantôt le conseiller Lindorf tantôt le Docteur Miracle. Comme Offenbach, Britten en fait une figure démoniaque. À moins que ce ne soit tout simplement la mort. Car ce voyage auquel Aschenbach est convié est un voyage introspectif qui le conduit sinon à une mort physique, du moins à une mort intérieure. À la fin de l'opéra, tandis que Tadzio s'en va vers l'infini de la mer et se perd dans l'inconscient de l'écrivain, Aschenbach sombre dans son fauteuil. Probablement pour ne plus jamais s'en relever.

Doit-on y voir un geste autobiographique de la part de Britten, ou au moins une allusion à sa propre condition d'artiste, lui qui allait avoir soixante ans l'année de la création de *La Mort à Venise* ?

Je ne crois pas que Britten n'ait jamais eu ni le tempérament d'Aschenbach, ni ses penchants dépressifs. En revanche, c'était un homme de conviction, qui a toute sa vie durant poursuivi un idéal artistique, qui n'a jamais renoncé à ses exigences. Il a probablement dû s'identifier en partie à Aschenbach dans la réflexion que ce dernier mène sur sa vie, sur son âme et sur son art, et dans sa quête intransigeante et inépuisée d'un idéal de beauté qu'il trouve enfin dans Tadzio. Je ne pense pas qu'on puisse facilement mettre le roman de Thomas Mann en musique sans avoir une profonde et véridique expérience esthétique et humaine. C'est certainement la raison pour laquelle Britten en a fait une œuvre convaincante et très personnelle.

Difficile d'esquiver, au vu du contexte pandémique, la question de ce que cette œuvre peut nous dire aujourd'hui, même si elle a été programmée bien avant que la covid ne fasse ses ravages.

Bien difficile, comme vous dites, même si la portée de cet opéra (et du roman de Thomas Mann) va bien au-delà de la question de la maladie et de la mort. Le grand défi auquel Aschenbach se retrouve confronté est de magnifier l'idéal d'une vie souvent difficile, malheureuse ou décevante dans l'art et par la beauté. Aujourd'hui, à l'heure où les théâtres sont fermés, où pour beaucoup nous vivons sevrés de la culture, nous réapprenons la valeur de l'art. Cet opéra nous aide à prendre conscience du vrai rôle de l'art, celui de surmonter les difficultés du quotidien et de transcender la douleur. Notre société ne devra pas l'oublier.

Propos recueillis en janvier 2021

Mathieu Schneider est musicologue et vice-président Culture, Sciences en société à l'Université de Strasbourg. Ses recherches portent sur l'histoire des genres musicaux au XIX^e siècle.





LE DERNIER TRIOMPHE DE BRITTEN

Par Philip Reed

Britten songeait depuis longtemps à une adaptation du roman de Thomas Mann publié en 1911, *La Mort à Venise*, mais ce n'est qu'en septembre 1970, peu après avoir achevé son opéra pour la télévision, *Owen Wingrave*, qu'il en parla pour la première fois à la librettiste Myfanwy Piper. Celle-ci, épouse de l'artiste et designer John Piper, proche du compositeur, avait fourni les livrets des deux opéras de Britten d'après Henry James, *Le Tour d'écrou* et *Owen Wingrave*. Au premier abord, elle sembla douter qu'il fût possible de porter le roman de Thomas Mann à la scène mais elle décida de faire confiance au jugement de Britten et en vint rapidement à partager avec lui le sentiment que cette histoire complexe était en réalité hautement théâtrale - ou du moins pouvait le devenir.

Bien qu'en surface le récit de Thomas Mann traite de l'attrance d'un homme d'âge mûr, l'écrivain Gustav von Aschenbach, pour un jeune Polonais du nom de Tadzio - un aspect du roman qui devait certainement avoir une résonance particulière pour Britten - c'étaient les thèmes de l'ordre et de la discipline dans la vie d'artiste, la nature de la beauté et son attrance, tous ces thèmes qui avaient occupé Britten depuis le début des années 1940 et qui donnaient pour le compositeur tant d'attraits à l'œuvre de Thomas Mann. Pour Britten, il peut aussi y avoir eu une résonance autobiographique dans l'absence de créativité de l'artiste Aschenbach, et il semble plausible que, quand il composa *La Mort à Venise* en 1972, il se soit encore plus intimement identifié avec le protagoniste de Thomas Mann. Les premiers mots dans l'opéra ont dû entrer en résonance avec le compositeur, avec sa propre situation et son futur créatif menacés par une santé déclinante :

Moi, Aschenbach,
célèbre écrivain
renommé et honoré
l'autodiscipline est ma force
la routine l'ordre de mes jours
l'imagination la servante de ma volonté

Britten avait connu des membres de la famille Mann à New York durant les premières années de la Deuxième Guerre mondiale : en 1940-41 Golo Mann, le second fils de Thomas Mann, avait partagé une maison en grès rouge de Brooklyn avec d'autres Britanniques - Britten, Pears, Carson McCullers et Gypsy Rose Lee - toute la maisonnée présidée par le personnage mère-poule de W. H. Auden. Ayant pris la décision d'écrire son opéra, Britten écrivit à Golo Mann en septembre 1970 pour obtenir l'assentiment de la famille Mann :

« J'ai envie depuis une éternité de faire un opéra de *La Mort à Venise* et des circonstances, trop compliquées pour que je m'y attarde ici, ont soudain fait que je veux poursuivre mon idée assez rapidement. Si vous êtes assez bien disposé à l'égard de cette idée, permettez-moi de le faire. Mon éditeur, Faber Music, s'est entretenu avec l'éditeur londonien de votre père, qui, de son côté, n'y voit pas d'objection - et Donald Mitchell (le directeur de Faber Music) viendrait volontiers à Munich pour vous y rencontrer quand cela vous conviendra. J'ai des idées assez excitantes concernant la réalisation de l'opéra, comme le faire représenter dans la merveilleuse salle du nouvel Opera Concert Hall (au Snape Maltings), faire appel au ballet (pour les jeunes) et travailler avec Myfanwy Piper [...] et son mari, John Piper (dont les peintures vénitienes sont remarquables). J'espère que vous réagirez positivement à cette idée, car ce projet m'est très cher. »

Golo Mann répondit immédiatement :

« Ma vieille mère et moi-même et tous ceux concernés seraient enchantés, seraient heureux, seraient enthousiasmés si vous pouviez réaliser ce projet. [...] Un opéra de *La Mort à Venise* aurait rendu heureux l'auteur du roman. Il ajouta que son père avait l'habitude de dire que « si jamais une illustration musicale de son roman *Doctor Faustus* devait voir le jour, alors Britten devait en être le compositeur. »

La même lettre fait jaillir le spectre de Visconti et de son célèbre film *La Mort à Venise* avec Dirk Bogarde en Aschenbach (dans le film un compositeur et non pas écrivain) et Björn Andressen dans le rôle de Tadzio, filmé à Venise et à l'Hôtel des Bains au Lido. Bien que Golo Mann pensât naïvement que le film ne poserait pas de difficultés à Britten, le fait que l'agent de la famille Mann avait vendu l'intégralité des droits d'auteur à la Warner Bros, la société qui commandita le projet de Visconti, contraindrait nécessairement les conseillers de Britten à de longues négociations pour s'assurer les droits d'adaptation en version opératique. Les avocats de Britten lui conseillèrent de ne pas regarder le film (qui était sorti en 1971) et même d'éviter de regarder des instantanés. Une copie du livre fut rééditée en édition brochée avec en couverture une image du film de Visconti : pour éviter que Britten soit exposé à voir cette image, John Piper fournit une couverture purement décorative qui oblitérait l'image de l'instantané.

À l'automne 1970, Britten travaillait à plein temps à l'enregistrement de *Owen Wingrave* pour la BBC - une entreprise stressante -, à plusieurs enregistrements audio, dont l'un pour Decca, et donnait des concerts avec Peter Pears. Britten et Pears passèrent Noël avec des amis en Allemagne et ils saisirent cette occasion pour rencontrer Golo Mann.

À son retour, Britten écrivit à John Piper :

« J'ai passé en Allemagne un moment très intéressant avec Golo Mann, qui se montra tout aussi agréable et serviable que quand je l'avais rencontré à New York au début des années quarante. Les histoires à propos des droits (on pourrait tout aussi bien les appeler des *torts*) concernant le film sont épouvantables et nous ne sommes pas encore sortis de l'auberge ; mais rien ne nous a empêchés de continuer à en parler : ce projet est toujours le numéro 1 sur ma liste et j'ai hâte d'en parler et d'en discuter avec Myfanwy et toi. »

L'analyse de *La Mort à Venise* eut lieu au cours d'un voyage en voiture en France en janvier-février 1971 : Piper conduisait et Pears indiquait la route, Britten et Myfanwy Piper parlaient du projet assis sur les sièges-arrière de la voiture. Un premier scénario fut esquissé et, à son retour, Myfanwy Piper entreprit la rédaction du libretto.

Tandis qu'elle progressait avec le texte, Britten commença à réunir l'équipe de collaborateurs qui serait impliquée dans la réalisation de l'opéra. Depuis *Peter Grimes*, cela avait toujours été une question cruciale pour le compositeur. John Piper devait se charger des décors, comme il l'avait fait dans de nombreux opéras de Britten ; Colin Graham qui était membre depuis vingt ans de l'English Opera Group et avait assuré la mise en scène de *Noye's Fludde*, des *Trois Paraboles pour l'Église*, du vaudeville *The Golden Vanity* (pour lequel il écrivit aussi le livret) et d'*Owen Wingrave*, serait le metteur en scène ; et bien sûr Peter Pears, le compagnon de Britten et éminent interprète, jouerait le rôle de Gustav von Aschenbach, le dernier grand rôle scénique de sa carrière et sans nul doute le plus exigeant.

En mai 1971, Britten fut en mesure de révéler à son éditeur plusieurs aspects-clés du nouvel opéra : il y aurait trois niveaux d'action - le récit d'Aschenbach (avec un accompagnement musical très réduit), la Plage (avec un ensemble de percussions sur scène) et Venise et l'hôtel ; l'œuvre serait donnée « en rond » au Snape Maltings ; et il n'y aurait que deux rôles principaux - Pears en Aschenbach et le baryton John Shirley-Quirk dans les multiples représentations de la figure symbolique de la mort. Tout ne se passa pas comme prévu. Les percussionnistes furent reconduits dans la fosse, bien qu'il fût clair que le langage musical de Britten associé à Tadzio et ses compagnons devait employer le langage exotique du gamelan balinaï, qui était devenu si important dans la musique de Britten depuis le milieu des années cinquante avec le ballet *Le*

Prince des pagodes (*The Prince of the Pagodas*) ; et l'idée de produire un opéra « en rond » fut rapidement abandonné quand fut réalisé le nombre de fauteuils qui seraient perdus dans la salle.

S'inspirant de Thomas Mann, Britten et Piper avaient déjà décidé que la famille polonaise de Tadzio ne parlerait ni ne chanterait, mais interagirait parmi les autres personnages par des mouvements et des gestes. Pour cela, Britten devait s'adjoindre la collaboration d'un chorégraphe sensible qui serait impliqué dès les phases préparatoires du travail. Frederick Ashton, que Britten et les Piper connaissaient depuis les années 1930 et qui avait chorégraphié non seulement plusieurs œuvres orchestrales de Britten mais avait également dirigé la première de *Albert Herring* en 1947, accepta de se joindre à l'équipe.

À l'automne, Myfanwy Piper avait rédigé le premier acte du livret sans toutefois en avoir poli la forme. En octobre, Britten, Pears et les Piper passèrent une semaine à Venise. « Nous avons passé ici huit jours heureux et fructueux (du point de vue de notre projet d'opéra). », déclara Britten à Donald Mitchell. Ils s'étaient imprégnés de l'atmosphère de la cité, d'eau et de lumière, avaient visité l'Hôtel des Bains au Lido. Au cours du voyage, Britten acheta un petit carnet de notes pour ébaucher le matériau musical qu'il allait utiliser pour son opéra, y compris certains sons propres à la ville. Il dit à un ami : « Nous avons récemment passé trois heures très fraîches dans une gondole, poussés ça et là par la rame du gondolier en notant tous ses cris (un gondolier choisi tout particulièrement car connaissant toutes les vieilles chansons). » À un autre ami, il raconte : « Venise fut un délice ; les Piper [...] et moi avons appris plein de nouvelles choses (on apprend toujours dans cette belle ville) et Venise était particulièrement belle par ce temps automnal parfait. Mais quelle histoire ! Je pense que nous tous (y compris P. P.) sommes très courageux d'entreprendre cette œuvre ! Mais toute nouvelle œuvre effraie par son enjeu. »

Tandis que Myfanwy Piper progressait dans l'écriture de l'acte II du livret, Britten débuta le travail de composition du premier acte lors d'un séjour chez une amie de longue date, la Princesse Margaret de Hesse et du Rhin, à Wolfsgarten, en Allemagne, en janvier 1972. Le 20 janvier, il dit à Pears : « Je viens de t'amener au Lido. », et quelques jours plus tard, il confie à un ami : « J'avance tout à fait convenablement avec *La Mort à Venise* ; Myfanwy vient de passer deux jours utiles ici et son livret est vraiment excellent et donne une représentation très véridique de cette merveilleuse histoire. »

Vers la fin de son séjour à Wolfsgarten (au cours duquel il avait composé les quatre premières scènes), Britten révéla à Myfanwy Piper sa nouvelle idée de ce qui éventuellement pourrait s'appeler « Les jeux d'Apollon » à la fin du premier acte : « Je pense que votre raisonnement à propos de Tadzio-Apollo est très convaincant, bien que je m'interroge encore sur une possible confusion dans

l'esprit des spectateurs. J'aime toujours l'idée d'utiliser ici une voix de garçon, mais Peter a eu une idée insolite, meilleure peut-être : pourquoi pas un haute-contre – une voix plus froide, ni masculine ni féminine, et une sonorité qui n'a jamais été utilisée jusqu'ici. Qu'en pensez-vous ? » Le rôle de la voix d'Apollon fut effectivement confié à un haute-contre, chanté lors de la première production par James Bowman, qui était devenu un proche collègue du compositeur à la fin des années 1960 et qui avait été une figure de premier plan dans le rôle d'Obéron du *Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*) de Britten. Dans la même lettre, Britten va jusqu'à esquisser une solution possible pour la représentation de la scène, bien que – pour des raisons invoquées par Britten – la scène eût dû à l'origine être représentée différemment :

« Votre idée d'un ballet de corps nus est excellente et pourrait magnifiquement évoquer l'hellénisme. Quelques objections se présentent cependant – Fred Ashton pourrait bien en émettre quelques-unes – ainsi que ma crainte que cette interprétation ne suscite un intérêt particulier dont aucun de nous ne veut vraiment ! »

En mai 1972, les nombreuses obligations de Britten rendent difficile la poursuite du travail et Britten décide d'y mettre un terme momentanément jusqu'à la fin du Festival d'Aldeburgh dans lequel il était, comme à l'accoutumé, complètement investi. Mais pas avant, cependant, de suggérer une nouvelle idée à Myfawny Piper au sujet des « Jeux d'Apollon » :

« La scène qui me paralyse, comme vous le savez, est la grande scène finale de l'acte I, la scène idyllique. Je ne parviens pas à trouver le ton juste, le ton suffisamment *calme et détendu*, après toutes ces allées et venues à Venise et avant l'apogée finale ; et un ton, comme dans l'esprit d'Aschenbach, suffisamment *abstrait* (un mot que vous avez utilisé en suggérant les corps nus des garçons) ; et je voulais préserver Aschenbach avant la grande scène. Quelle serait votre réaction à voir les "interprétations" des danses des garçons chantées par le chœur tels des madrigaux [...]. Je veux trouver un style absolument juste, plutôt monumental pour les parties du chœur – en fait, je ne peux m'arrêter de penser à l'ancienne version ! »

Après le Festival d'Aldeburgh, Britten reprit son travail de composition. En juillet, Chostakovitch vint à Aldeburgh pour la première et unique fois. À l'exception de Pears, Britten n'avait jamais partagé avec quiconque un travail en cours, mais il avait pour Chostakovitch une estime particulière et il permit au compositeur russe de passer environ une heure, seul, avec le manuscrit du premier acte. C'est la dernière fois qu'ils devaient se voir.

À l'automne, en dépit de nombreux concerts et enregistrements, Britten acheva son travail de composition. Le manuscrit – lequel, comme tous les manuscrits des opéras de Britten, est une version réduite de la partition – fut achevé le 17 décembre 1972, bien que Britten eût révisé la toute fin de l'opéra dans les

jours précédant Noël – un passage que Britten semblait avoir mis de côté à l'automne et auquel il ne revint pas avant l'orchestration finale est le monologue de Phèdre à la scène 16. L'orchestration de l'opéra – quelque 750 pages manuscrites – occupa les premiers mois de 1973. La première de *La Mort à Venise* fut programmée pour le mois de juin de la même année au Festival d'Aldeburgh, suivie d'une tournée dans plusieurs festivals ou événements internationaux.

À cette époque, il était devenu évident que la santé de Britten se dégradait : une infection virale, qui, ironiquement, s'était développée à Venise en 1968, avait aggravé en affection chronique une faiblesse du cœur déjà présente : seule une opération chirurgicale – le remplacement d'une valve cardiaque – pouvait laisser entrevoir une amélioration. Dans l'espoir d'un rétablissement complet et d'un retour au travail, Britten repoussa l'opération à mai 1973, un peu plus d'un mois avant la première triomphale de *La Mort à Venise* sous la baguette de Steuart Bedford. Mais l'opération, que Britten avait repoussée pour pouvoir achever *La Mort à Venise*, n'eut pas le succès escompté. Britten ne retrouva pas la santé parfaite espérée.

En convalescence dans sa retraite du Suffolk, loin d'Aldeburgh, il ne put assister à aucune représentation du Festival et dut attendre d'avoir recouvré des forces pour voir la production lors d'une représentation privée organisée au Snape Maltings. Il fut cependant présent lors de la première londonienne de *La Mort à Venise* au Royal Opera House en octobre 1973, et put ainsi être témoin de l'accueil de l'œuvre par le public et d'une profonde affection envers lui-même et Pears. À ce triomphe assistèrent aussi Golo Mann et sa mère âgée de quatre-vingt-dix ans, Katia Mann, la veuve de Thomas Mann, qui écrivit ensuite au compositeur « qu'elle considérait son opéra comme l'égal du roman de son époux ». Britten a dû hautement apprécier cette louange.

Article repris du programme *Death in Venice* publié en 2019 par le Covent Garden de Londres.

Note de l'auteur : Les extraits des lettres de Britten ont été publiés pour la première fois dans *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten*, volume 6, éditées par Philip Reed et Mervyn Cooke (Woodbridge: The Boydell Press, 2012).

Philip Reed est musicien, écrivain, conférencier et radiophoniste. Ses nombreuses publications sur Britten incluent une édition en six volumes des lettres du compositeur (co-éditée avec Donald Mitchell, puis Mervyn Cooke), un *Cambridge Opera Handbook* sur *Billy Budd* (avec Mervyn Cooke), plusieurs contributions à des études sur *Peter Grimes*, *Gloriana*, *A Midsummer Night's Dream*, *War Requiem* et *La Mort à Venise* ainsi qu'une introduction aux *Benjamin Britten Studies* (Vicki J. Stroehrer et Justin Vickers Éditeurs). Il est aussi l'éditeur de *On Mahler and Britten* et *The Travel Diaries of Peter Pears*.





L'AMOUR ET L'ART AU TEMPS DU CHOLÉRA

PETIT ESSAI SUR LA VIE ET L'ŒUVRE
DE GUSTAV VON ASCHENBACH

Par Louis Geisler

Dans sa nouvelle *La Mort à Venise*, Thomas Mann dévoile la vie intérieure d'un grand écrivain fictif, Gustav von Aschenbach, confronté à une double crise artistique et existentielle, deux dimensions intimement liées dans sa psyché. Son énergie créatrice, produite et canalisée par une vie d'efforts et de tempérance, lui a valu gloire et renommée, grâce à des chefs-d'œuvre devenus au fil des années des classiques de la littérature étudiés à l'école tel que *Frédéric le Grand*, *Maïa*, *Un misérable* ou encore l'essai *Art et Esprit*, tous loués pour la limpidité et l'élévation de leur style. Alors qu'il a atteint l'âge de la maturité, cette énergie – certains parleraient d'inspiration – semble épuisée : il lui manque quelque chose de sa jeunesse pour continuer à écrire. À la faveur d'une rencontre fortuite, un jeu complexe de réminiscences, cristallisation et sublimation va embraser une dernière fois sa vie intérieure dans un crépuscule métaphysique où l'art et la vie ne font plus qu'un.

RÉMINISCENCE [ʁe.mi.ni.sãs] : nom féminin

(bas latin *reminiscentia*, du latin classique *reminisci*, se souvenir)

1. Retour à la conscience claire de souvenirs non accompagnés de reconnaissance.
2. Souvenir vague ou incomplet, difficile à localiser – *Avoir de vagues réminiscences d'un événement.*
3. (Littéraire) Emprunt fait inconsciemment à des souvenirs de lecture, de représentation – *On trouve chez cet auteur des réminiscences de Stendhal.*

L'étincelle initiale à l'origine de ce brasier est sa rencontre avec un étranger qui provoque chez lui une irrépressible envie de voyage, désir ancien et longtemps réprimé au profit d'un mode de vie strict et dépassionné entièrement consacré à la littérature. Mais à force de se refréner et de dompter ses sentiments, son simple plaisir d'écrire a fini par s'affadir, pour laisser place à une lassitude mélancolique, très éloignée de la plénitude qu'il espérait de la maturité. Ce désir impérieux d'un ailleurs, pris tout d'abord pour une fantaisie incongrue, se manifeste dans son esprit sous la forme d'une vision d'un paysage exotique fantasmé, probable conglomérat de récits de voyage et d'images populaires

intériorisés – une vision prophétique qui annonce les dangers et les séductions de l'Orient, terre natale de Dionysos où prolifère le choléra.

Aschenbach finit par déroger à ses habitudes et cède à son envie de dépaysement. Il cherche une destination exotique facile d'accès et s'embarque pour une petite île adriatique, située au large de l'Istrie. Ce nouvel endroit à la mode et ses touristes lui déplaisent fortement et il cherche désespérément à partir. Survint alors à sa conscience un nom, «Venise», et le souvenir confus de ses merveilles. Sans plus attendre, il s'embarque pour l'Italie dans ce qui sera son dernier voyage. Cette réminiscence de Venise est en réalité mensongère : il a oublié qu'il ne supportait pas l'atmosphère parfois étouffante et malsaine qui peut régner au-dessus des eaux de sa lagune.

À l'Hôtel des Bains où il séjourne, l'apparition de Tadzio est le point de départ d'une série de réminiscences liées à la culture classique apprise sur les bancs de l'école et depuis longtemps endormie. Les rencontres avec l'adolescent dans les rues de Venise et sur la plage font resurgir le souvenir de mythes mettant en scène de jeunes éphèbes – Ganymède, Hyacinthe, Narcisse, etc. – convoités par les dieux et les mortels pour leur beauté parfaite. Ces réminiscences antiques alimentent les méditations de l'écrivain et transforment sa perception du monde. Le paysage du Lido lui évoque la clairière aux abords d'Athènes dans laquelle un Socrate énamouré dissertait autrefois sur l'idée du Beau et de l'Amour en compagnie du jeune Phèdre. Les chamailleries des enfants sur la plage prennent l'allure de jeux olympiques tandis que le ciel lourd de Venise devient le terrain de jeu splendide de divinités du passé. Sous le choc de son amour naissant, Aschenbach idéalise Tadzio et l'univers qui l'entoure selon un phénomène irrésistible théorisé par Stendhal un siècle plus tôt dans son essai *De l'amour*.

CRISTALLISATION [kʁis.ta.li.za.sjɑ̃] : nom féminin
(Composé de *cristalliser* et du suffixe *-ation*)

1. *(Chimie)* Phénomène par lequel les parties d'une substance qui était à l'état gazeux ou dissoute dans un liquide se rapprochent les unes des autres, en vertu de leurs propres attractions, pour former un corps solide d'une figure régulière et déterminée.
2. *(Par extension)* Groupements de cristaux.
3. *(Figuré)* Action de cristalliser, de figer.
4. *(Littéraire)* Sentiment amoureux produit par l'imaginaire de l'amant.
5. *(Par extension)* Tout sentiment né de l'imagination personnelle ou collective qui se fixe sur un objet ou une personne pour le transfigurer.

Immense écrivain, Stendhal est aussi un grand amoureux maintes fois éconduit. En mars 1818, il tombe sous le charme d'une jeune femme

fraîchement divorcée, Matilde Viscontini Dembowski, dont il associe la beauté italienne à celle des visages peints par Léonard de Vinci. Tel Aschenbach poursuivant sans vergogne Tadzio et sa famille le long des canaux de la Sérénissime, Stendhal traque celle qu'il surnomme amoureusement «Métilde» lors d'un séjour qu'elle effectue en Toscane au printemps 1819 auprès de ses deux fils. Pour passer incognito dans les rues de la petite ville de Volterra, il arbore un déguisement des plus dérisoires et improbables, de simples lunettes vertes, démontrant sans le vouloir l'inconséquence et l'aveuglement dont peut faire preuve un esprit énamouré, même des plus brillants. Son comportement obsessionnel déplaît fortement à Matilde qui prend ses distances avec lui. De cette cuisante déconvenue amoureuse, Stendhal en tire son essai *De l'amour*, publié en 1822 et remanié en 1833. Empruntant un terme issu du vocabulaire scientifique, il y développe le concept de «cristallisation» : de la même manière qu'un rameau laissé quelques semaines dans une mine de sel va se parer d'une magnifique gangue cristalline, un amant, séparé quelques temps de l'être aimé, l'idéalise en l'affublant de tout un tas de qualités merveilleuses qu'il ne possède pas intrinsèquement.

Cette cristallisation est au cœur de l'amour naissant éprouvé par Aschenbach pour Tadzio et qu'il vit comme une romance sans parole, uniquement faite de regards, de sourires et d'indifférences feintes. Leur première rencontre dans le hall de l'Hôtel des Bains est un choc esthétique pour l'écrivain. Il retrouve l'archétype même de la beauté antique dans la perfection des traits, la blancheur et la chevelure du jeune adolescent qu'il compare immédiatement au type statuaire du tireur d'épine rattaché aux représentations des serviteurs de Dionysos. Le départ avorté de Venise et les brèves absences de Tadzio de son champ de vision en cristallisent l'image et le parent d'un manteau de significations et de symboles tissés à partir de ses réflexions esthétiques et ses lectures érudites. Tadzio cesse d'être un adolescent (un peu hautain et maladif) à la beauté troublante pour devenir l'incarnation de l'idée même du Beau, seule idée divine immédiatement intelligible par le commun des mortels selon les conceptions platoniciennes. La divinisation de Tadzio s'accompagne d'une sacralisation du sentiment amoureux et abolit aux yeux d'Aschenbach sa nature viciée – le sacré ignorant les tabous du monde profane. Cet amour platonique (au sens propre comme figuré) qu'il accepte en son cœur, après des années passées à refouler ses sentiments au nom de son art, semble pour lui la voie possible vers une nouvelle énergie créatrice – celle qu'il est précisément venu chercher à Venise –, placée sous l'égide de Dionysos (transgression et chaos) et non plus celle d'Apollon (ordre et mesure).

SUBLIMATION [sy.bli.ma.sjõ] : nom féminin

(Bas latin *sublimatio*, du latin classique *sublimare*, élever)

1. [*Physique*] Passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux.
2. [*Littéraire*] Transformation des pulsions internes en des sentiments élevés, en de hautes valeurs morales ou esthétiques – *Sublimation des instincts*.
3. [*Psychanalyse*] Processus par lequel la pulsion sexuelle échange le but sexuel originaire par un autre, non-sexuel, qui lui est apparenté et change d'objets en faveur d'autres objets socialement plus valorisés.

L'œuvre entière d'Aschenbach a été construite sur la maîtrise et la sublimation de ses passions en ouvrages littéraires raisonnés et ordonnés, fruits d'un travail fastidieux et sacrificiel. Un véritable sacerdoce, qui lui a valu son anoblissement et la satisfaction de se voir enseigné de son vivant. Mais cette métamorphose de ses pulsions obscures en ligne claire et sereine ne va pas sans souffrance secrète. Comme un « pénétrant analyste » l'a remarqué, les héros des romans d'Aschenbach sont des incarnations de lui-même, correspondants à « un type intellectuel et viril d'adolescent retranché dans une fière pudeur et serrant les dents tandis qu'épées et traits transpercent son corps immobile » à l'image de saint Sébastien, figure chrétienne à la forte charge homoérotique dès la Renaissance, finalement assez semblable à Tadzio, cible adorée des regards perçants et enflammés de l'écrivain – apercevrait-il dans l'adolescent un autre soi idéalisé ?

Dans un premier temps, Aschenbach, porté par l'exaltation de son amour naissant, décide de faire de Tadzio sa muse, de « laisser son style suivre les lignes de ce corps qui lui semblait divin », tout en se félicitant que le public des lecteurs ne connaisse jamais les origines profondes des œuvres d'art, bien souvent inavouables. Cette tentative d'écriture est cependant un échec. Au lieu de continuer son travail, Aschenbach se laisse emporter par ce désir libéré, tout nouveau pour ses nerfs, mais qui se mue rapidement en obsession délétère. Plutôt que d'écrire son œuvre ultime, son fameux chant du cygne qu'il craignait quelques semaines auparavant de ne jamais pouvoir achever, il poursuit Tadzio, sans jamais l'aborder mais désormais sans crainte d'être démasqué. Cette dernière barrière morale sublime son désir dans un rêve. Aschenbach s'incarne dans tous les participants d'une furieuse phallophorie, procession sacrée pratiquée en Attique durant l'Antiquité – ultime réminiscence des humanités de l'écrivain –, durant laquelle les adorateurs de Dionysos, grimés de feuilles et de lie de vin, s'échangeaient quolibets et obscénités en transportant un immense phallus en bois lors d'une procession destinée à assurer la fertilité de leurs champs. Ce rêve délirant brise le dernier barrage d'Aschenbach. Initié en songe aux mystères dionysiaques, il n'a plus rien à perdre. En signe de soumission à son nouveau dieu, il se farde à son tour comme le Vieux Dandy grotesque et libidineux qui avait gâché son voyage vers Venise. Il assume désormais pleinement sa déchéance qu'il découvre inévitable :

la voie apollinienne et la voie dionysiaque l'ont conduit au même abîme. Il se retrouve dans l'impossibilité de mettre un point final satisfaisant à une œuvre qui aura occupé toute une vie. Fort de cette révélation, il meurt, contemplant une dernière fois les yeux « couleur crépusculaire » de Tadzio.

Le dernier geste artistique de sa vie est finalement sa propre mort, apothéose d'un étrange séjour aux allures de croisières sur les eaux du Styx. Le choléra, ses désirs, son amour, Venise, Tadzio, Apollon, Dionysos et tous les autres sont une même boue que son esprit a transformé en or.

Janvier 2021

Louis Geisler est dramaturge.





FRAGMENTS & MÉLANGES I

PORTFOLIO LITTÉRAIRE

Textes de présentation par Louis Geisler

«Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait (...). Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes.»

Gérard Genette
Palimpsestes. La Littérature au second degré, Seuil, 1982

Charles Baudelaire

les paradis artificiels

Incarnation même du «poète maudit», Charles Baudelaire (1821-1867) a construit une partie de son œuvre poétique sur les liens intimes et secrets – les «correspondances» évoquées notamment dans son sonnet éponyme – qui unissent des sensations entre elles (couleur et son, parfum et vision, etc.) et avec la mémoire et l’imaginaire de celui qui les perçoit. Dans le second livre de son essai *Les Paradis artificiels* (1860) consacré à la relation trouble entre les drogues et la création poétique, il traduit et commente des passages de *Confessions d’un mangeur d’opium anglais* publié en 1821 par Thomas de Quincey. Intitulée «Le Palimpseste» – terme qui désigne à l’origine un parchemin dont le texte initial a été gratté pour être recouvert par un autre –, l’ouverture du chapitre «Visions d’Oxford» est l’occasion d’une méditation sur les strates enfouies de la mémoire qui peuvent soudainement rejaillir de leur oubli, après la consommation de certaines substances ou à l’article de la mort.

LE PALIMPSESTE

«Qu’est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d’idées, d’images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n’a péri.» Toutefois, entre le palimpseste qui porte, superposées l’une sur l’autre, une tragédie grecque, une légende monacale et une histoire de chevalerie, et le palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire, se présente cette différence, que dans le premier il y a comme un chaos fantastique, grotesque, une collision entre des éléments hétérogènes; tandis que dans le second la fatalité du tempérament met forcément une harmonie parmi les éléments les plus disparates. Quelque incohérente que soit une existence, l’unité humaine n’en est pas troublée. Tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert, agréable ou douloureux, mais logique et sans dissonances.

Souvent des êtres, surpris par un accident subit, suffoqués brusquement par l’eau, et en danger de mort, ont vu s’allumer dans leur cerveau tout le théâtre de leur vie passée. Le temps a été annihilé, et quelques secondes ont suffi à contenir une quantité de sentiments et d’images équivalente à des années.

Et ce qu’il y a de plus singulier dans cette expérience, que le hasard a amenée plus d’une fois, ce n’est pas la simultanéité de tant d’éléments qui furent successifs, c’est la réapparition de tout ce que l’être lui-même ne connaissait plus, mais qu’il est cependant forcé de reconnaître comme lui étant propre. L’oubli n’est donc que momentané; et dans telles circonstances solennelles, dans la mort peut-être, et généralement dans les excitations intenses créées par l’opium, tout l’immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d’un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l’oubli.

Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l’injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d’ailleurs, était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit : «Qu’importe ? ce qui était important, c’était que ces choses fussent créées; elles ont été créées, donc elles sont.» Il prêtait à toute chose créée un caractère indestructible. Combien cette idée s’applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises ! Et si dans cette croyance il y a quelque chose d’infiniment consolant, dans le cas où notre esprit se tourne vers cette partie de nous-mêmes que nous pouvons considérer avec complaisance, n’y a-t-il pas aussi quelque chose d’infiniment terrible, dans le cas futur, inévitable, où notre esprit se tournera vers cette partie de nous-mêmes que nous ne pouvons affronter qu’avec horreur ? Dans le spirituel non plus que dans le matériel, rien ne se perd. De même que toute action, lancée dans le tourbillon de l’action universelle, est en soi irrévocable et irréparable, abstraction faite de ses résultats possibles, de même toute pensée est ineffaçable. Le palimpseste de la mémoire est indestructible.

«Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l’Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d’oubli. Mais à l’heure de la mort, ou bien dans la fièvre, ou par les recherches de l’opium, tous ces poèmes peuvent reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment. On croit que la tragédie grecque a été chassée et remplacée par la légende du moine, la légende du moine par le roman de chevalerie; mais cela n’est pas. À mesure que l’être humain avance dans la vie, le roman qui, jeune homme, l’éblouissait, la légende fabuleuse qui, enfant, le séduisait, se fanent et s’obscurcissent d’eux-mêmes. Mais les profondes tragédies de l’enfance, – bras d’enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d’enfants séparées à jamais des baisers de leurs sœurs, – vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste. La passion et la maladie n’ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes.»

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, «Visions d’Oxford», 1860.

David Foster Wallace

ce cher vieux néon

Le 24 mars 1996, *The New York Times Magazine* consacrait à David Foster Wallace (1962-2008) un long article intitulé «*The Grunge American Novel*» («Le Roman *grunge* américain»), liant ainsi l'écriture disruptive de son *Infinite Jest* (*L'Infinie Comédie*) – roman encyclopédique comprenant 388 notes de bas de page, certaines complétées par d'autres renvois – avec la sous-culture *grunge* apparue au milieu des années 1980 dans la banlieue de Seattle, nourrie par les désillusions d'une frange de la «génération X» américaine née au tournant des années 1970, et popularisée durant la décennie suivante par le succès mondial du groupe de rock Nirvana. Extrait de son dernier recueil *Oblivion: Stories* (*L'oubli*) paru en 2004, *Ce Cher Vieux Néon* est une nouvelle dans laquelle le narrateur, Neal, partage d'entre les morts le cheminement mental qui l'a conduit jusqu'au suicide. Dans une sorte de mise en abyme, la fin du récit fait de Foster Wallace un personnage de sa propre nouvelle – parfait opposé de son antihéros. Quatre ans plus tard, l'écrivain finira par mettre réellement fin à ses jours à l'âge de quarante-six ans.

L'INFINI CONCENTRÉ DANS UN POINT DU TEMPS

«C'est un autre paradoxe, dans la vie une grande partie de nos impressions et de nos pensées nous traversent si vite la tête que *vite* n'est même pas le bon mot, elles paraissent complètement étrangères ou extérieures au temps ordinaire séquentiel dans lequel nous vivons tous, et elles ont si peu de rapport avec le langage linéaire avec lequel nous communiquons un mot après l'autre qu'il faudrait facilement toute une vie juste pour déplier le contenu des pensées et des associations qui jaillissent en une fraction de secondes, etc. – et pourtant on continue à essayer d'utiliser l'anglais (ou la langue en vigueur dans notre pays de naissance, ça va de soi) pour essayer d'exprimer ce qu'on pense et pour pouvoir découvrir ce que les autres pensent, alors qu'en réalité au fond de nous on sait tous que c'est une comédie et qu'on fait comme si. Ce qui se passe en nous est beaucoup trop rapide et énorme et interconnecté pour que les mots fassent mieux qu'esquisser le contour d'une toute petite minuscule partie d'un instant précis, dans le meilleur des cas. La vitesse mentale interne ou que sais-je de ces idées, de ces souvenirs, de ces émotions, de ces proses de conscience et ainsi de suite est encore plus grande, d'ailleurs – exponentiellement plus grande, inimaginable –, quand on meurt, c'est-à-dire pendant la petite nanoseconde fugace entre le moment où on est effectivement

mort et ce qui arrive après, de sorte qu'en réalité le cliché des gens qui voient toute leur vie défiler devant leurs yeux quand ils meurent n'est pas si loin du compte – bien que *toute la vie* ici ne soit pas un truc séquentiel où d'abord on naît puis on est dans un berceau puis après on est sur le terrain pendant un match, etc., à savoir ce que sous-entend les gens quand ils parlent de «toute ma vie», c'est-à-dire une série chronologique de moments distincts qu'ils additionnent et appellent leur vie. Ce n'est pas tout à fait ça. La meilleure manière qui me vienne à l'esprit pour tenter de le formuler c'est que tout se passe d'un coup, mais ce *d'un coup* ne désigne pas réellement un moment fini d'un temps séquentiel tel qu'on conçoit le temps quand on est vivant, et en plus il se trouve que le sens de l'expression *ma vie* est très très loin de ce dont on croit parler quand on dit «ma vie». Les mots et le temps chronologique engendrent toutes ces incompréhensions totales de ce qui se produit au niveau le plus fondamental. Et pourtant dans le même temps l'anglais est tout ce dont nous disposons pour essayer de le comprendre et de construire quelque chose de grand ou de signifiant et vrai avec quelqu'un d'autre, ce qui est encore un paradoxe de plus.»

David Foster Wallace, *L'oubli, Ce Cher Vieux Néon*, traduit de l'anglais par Charles Recoursé, Édition de l'Olivier, 2016, p.184-185.

Marcel Proust

à la recherche du temps perdu

Passé dans le langage courant, la «madeleine de Proust» désigne un phénomène de réminiscence selon lequel la sensation même la plus banale (le goût moelleux d'une miette de biscuit gonflée par le thé, le tintement sec d'une cuillère contre la paroi d'une tasse de porcelaine ou le bref vertige d'un pas malencontreux sur des pavés mal équarris) peut faire ressurgir un souvenir flou ou oublié – une bribe d'un *temps perdu* – à la conscience de celui qui l'expérimente, avec son lot de nostalgie, de sensation et de bonheur. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur de *La Recherche*, quelque fois appelé Marcel – mais qui ne se confond jamais totalement avec l'auteur –, relate la naissance de sa vocation d'écrivain dont l'art suprême consiste à révéler ces moments d'éternité, où passé et présent ne font plus qu'un, et à célébrer ce qu'on pourrait appeler «la ronde ailée du temps» – anagramme parfaite de «la madeleine de Proust».

LES PAVÉS DE L'HOTEL DE GUERMANTES OU VENISE RETROUVÉE

«En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait; au cri du wattman, je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement.

Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance. Mais cette fois, j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans



une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas. Chaque fois que je refaisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermentes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit: «Sais-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose.» Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente?

Tout en me le demandant et en étant résolu aujourd'hui à trouver la réponse, j'entrai dans l'hôtel de Guermentes, parce que nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire le rôle apparent que nous jouons et qui, ce jour-là, était celui d'un invité. Mais arrivé au premier étage, un maître d'hôtel me demanda d'entrer un instant dans un petit salon-bibliothèque attenant au buffet, jusqu'à ce que le morceau qu'on jouait fût achevé, la princesse ayant défendu qu'on ouvrit les portes pendant son exécution. Or à ce moment même, un second avertissement vint renforcer celui que m'avaient donné les deux pavés inégaux et m'exhorter à persévérer dans ma tâche. Un domestique en effet venait, dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuiller contre une assiette. Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit; les sensations étaient de grande chaleur encore mais toutes différentes: mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire, et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train

pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois. Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier (...).

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que, au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhendait jamais: un peu de temps à l'état pur. L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermentes et du baptistère de Saint-Marc, cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité, ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne. Mais qu'un bruit déjà entendu, qu'une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas autrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de «mort» n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?»

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Gallimard, Pléiade, édition Jean-Yves Tadié, 1989, tome IV, p. 445-451.

Thomas Mann

la montagne magique

Thomas Mann commence la rédaction de *La Montagne magique* (*Der Zauberberg*) après un séjour à Davos en 1911, presque en même temps que *La Mort à Venise*. L'éclatement de la Première Guerre mondiale repousse et nourrit ce roman-fleuve publié finalement en 1924 dont le retentissement lui vaudra en grande partie son prix Nobel de littérature cinq ans plus tard. À travers ses nombreux personnages, cette fresque magistrale évoque les différentes facettes de la Belle Époque bientôt engloutie par les combats de la Grande Guerre.

LA RELATIVITÉ DU TEMPS : NOUVEAUTÉ ET HABITUDE

« C'est au fond une aventure singulière que cette acclimatation à un lieu étranger, que cette adaptation et cette transformation parfois pénible que l'on subit en quelque sorte pour elle-même, et avec l'intention arrêtée d'y renoncer dès qu'elle sera achevée, et de revenir à notre état antérieur. On insère ces sortes d'expériences, comme une interruption, comme un intermède, dans le cours principal de la vie, et cela dans un but de « délassement », c'est-à-dire afin de changer et de renouveler le fonctionnement de l'organisme qui courait le risque et qui était déjà en train de se gâter, dans le train-train inarticulé de l'existence, de s'y fatiguer et de s'y énerver. Mais à quoi tiennent cette lassitude physique et cet émoussement par une règle trop longtemps ininterrompue ? Ce n'est pas tant une fatigue du corps et de l'esprit, usés par les exigences de la vie, (car à celle-ci, le simple repos serait le remède le plus reconstituant) que quelque chose qui touche à l'âme, que la conscience de la durée qui menace de se perdre par une monotonie trop ininterrompue, conscience qui est elle-même si étroitement apparentée et liée au sentiment de la vie que l'une ne peut être affaiblie sans que l'autre n'en pâtisse et dépérisse à son tour. Sur la nature de l'ennui, des conceptions erronées sont répandues. On croit en somme que la nouveauté et le caractère intéressant de son contenu « font passer » le temps, c'est-à-dire : l'abrègent, tandis que la monotonie et le vide alourdiraient et ralentiraient son cours. Mais ce n'est pas absolument exact. Le vide et la monotonie allongent sans doute parfois l'instant ou l'heure et les rendent « ennuyeux », mais ils abrègent et accélèrent, jusqu'à presque les réduire à néant, les grandes et les plus grandes quantités de temps. Au contraire, un contenu riche et intéressant est sans doute capable d'abrèger une heure, ou même une journée, mais, compté en grand, il prête au cours du temps de l'ampleur, du poids et de

la solidité, de telle sorte que des années riches en événements passent beaucoup plus lentement que ces années pauvres, vides et légères que le vent balaye et qui s'envolent. Ce qu'on appelle l'ennui est donc, en réalité, un semblant maladif de la brièveté du temps pour cause de monotonie : de grands espaces de temps, lorsque leur cours est d'une monotonie ininterrompue, se recroquevillent dans une mesure qui effraye mortellement le cœur ; lorsqu'un jour est pareil à tous, ils ne sont tous qu'un seul jour ; et dans une uniformité parfaite, la vie la plus longue serait ressentie comme très brève et serait passée en un tournemain. L'habitude est une somnolence, ou tout au moins un affaiblissement de la conscience du temps, et lorsque les années d'enfance sont vécues lentement, et que la suite de la vie se déroule toujours plus vite et se précipite, cela aussi tient à l'habitude. Nous savons bien que l'insertion de changements d'habitudes ou de nouvelles habitudes est le seul moyen dont nous disposons pour nous maintenir en vie, pour rafraîchir notre perception du temps, pour obtenir un rajeunissement, une fortification, un ralentissement de notre expérience du temps, et par là même le renouvellement de notre sentiment de la vie en général. Tel est le but du changement d'air ou de lieu, du voyage d'agrément : c'est le bienfait du changement et de l'épisode. Les premières journées d'un séjour en un lieu nouveau ont un cours jeune, c'est-à-dire robuste et ample, – ce sont environ six à huit jours. Mais ensuite, dans la mesure même où l'on « s'acclimate » on commence à les sentir s'abrèger : quiconque tient à la vie, ou mieux dit, quiconque voudrait tenir à la vie, remarque avec effroi combien les jours commencent à devenir légers et furtifs ; et la dernière semaine – sur quatre, par exemple, – est d'une rapidité et d'une fugacité inquiétantes. Il est vrai que le rajeunissement de notre conscience du temps se fait sentir au delà de cette période intercalée, et joue son rôle, encore après que l'on est revenu à la règle : les premiers jours que nous passons chez nous, après ce changement, paraissent, eux aussi, neufs, amples et jeunes, mais quelques-uns seulement : car on s'habitue plus vite à la règle qu'à son interruption, et lorsque notre sens de la durée est fatigué par l'âge, ou – signe de faiblesse congénitale – n'a pas été très développé, il s'assoupit très rapidement, et au bout de vingt-quatre heures déjà, c'est comme si l'on n'était jamais parti et que le voyage n'eût été que le songe d'une nuit. »

Thomas Mann, *La Montagne magique*, 1924, traduit de l'allemand par Maurice Betz.

Marguerite Duras

écrire

L'œuvre de Marguerite Duras est profondément hantée par les souvenirs d'une enfance passée dans le monde révolu des colonies, ballotée entre l'Indochine, le Cambodge et la Métropole. Des souvenirs qu'elle revisite sans cesse, dans ses livres et ses films, avec un style si particulier qui déstructure le temps, l'action et les personnages. Grâce aux droits d'adaptation cinématographique d'*Un barrage contre le Pacifique*, elle acquiert dans les années 1950 une grande maison en pierre envahie par le lierre à Neauphle-le-Château dans les Yvelines. Une maison pour se consoler «de toutes [s]es peines d'enfant» et dans laquelle elle imagine que «toutes les femmes de [s]es livres [ont] habité». Elle installe sa chambre au premier étage, en face de l'étang, et un lit dans le grenier avec vue sur le jardin qu'elle appelle avec affection «le parc». C'est dans cette maison qu'ont été écrits *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*, tournés *Le Camion* et *Nathalie Granger* avec Gérard Depardieu, qu'a été composée la ballade d'*India Song*.. Le lien qui unit cette maison à sa vie intellectuelle et artistique, Duras l'évoque dans l'une de ses dernières nouvelles, *Écrire*, publiée en 1993, quelques années avant sa disparition.

LA SOLITUDE DE L'ÉCRIVAIN

«C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. Mais aussi une fois, un écureuil, un furet. On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison, on est si seul qu'on en est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être resté dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis. Comment est-ce que ça s'est passé? Et comment peut-on le dire? Ce que je peux dire c'est que la sorte de solitude de Neauphle a été faite par moi. Pour moi. Et que c'est seulement dans cette maison que je suis seule. Pour écrire. Pour écrire pas comme je l'avais fait jusque-là. Mais écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne. Là j'ai écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*. Puis d'autres après ceux-là. J'ai compris que j'étais une personne seule avec mon écriture, seule très loin de tout. Ça a duré dix ans peut-être, je ne sais plus, j'ai rarement compté le temps passé à écrire ni le temps tout court. J'ai compté le temps passé à attendre Robert Antelme et Marie-Louise, sa jeune sœur. Après je n'ai plus rien compter. (...)

La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus

reconnu par l'auteur. Et avant tout il faut que jamais il ne soit dictée à quelque secrétaire, si habile soit-elle, et jamais à ce stade-là donné à lire à un éditeur.

Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. Je ne parlais de ça à personne. Dans cette période-là de ma première solitude j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse. J'en avais déjà été confirmée par Raymond Queneau. Le seul jugement de Raymond Queneau, cette phrase-là: « Ne faites rien d'autre que ça, écrivez. »

Écrire c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. L'écriture ne m'a jamais quittée. (...)

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s'est passé ainsi. J'étais seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée - j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison. Cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l'étang. Il m'a fallu vingt ans pour écrire ça que je viens de dire là. (...)

La solitude, ça veut dire aussi: ou la mort, ou le livre. Mais avant tout, ça veut dire l'alcool. Whisky, ça veut dire. Je n'ai jamais pu jusqu'ici, mais jamais, vraiment, ou alors il faudrait que je cherche loin... je n'ai jamais pu commencer un livre sans le terminer. Je n'ai jamais fait le livre qui ne soit pas déjà une raison d'être tandis qu'il est écrit, et ça, quel que soit le livre. Et partout. Dans toutes les saisons. Cette passion, je l'ai découverte ici dans les Yvelines, dans cette maison ici. J'avais enfin une maison où me cacher pour écrire des livres.»

Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 15-20.





FRAGMENTS & MÉLANGES II

PORTFOLIO CINÉMATOGRAPHIQUE

Textes de Louis Geisler

« Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter dans le temps. Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un "bloc de temps", d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. »

Andreï Tarkovski
Le Temps scellé (1984)

Chris Marker
la jetée

LA RONDE DU TEMPS

Dans *La Jetée* (1962) du cinéaste Chris Marker, les souvenirs sont comme les pages d'un album photo. Ce sont des images statiques, avec lesquelles on entretient un lien émotionnel particulier et que l'on feuillette plus ou moins rapidement, sans ordre précis, pour remonter le temps. Au fil d'un diaporama de photographies en noir et blanc de 28 minutes, la voix magnétique de Jean Négroni raconte l'histoire singulière d'un « homme marqué par une image de son enfance ».

C'était un dimanche d'été. Il faisait chaud. En ce temps-là, les parents emmenaient leurs enfants voir le ballet incessant des avions vrombissants depuis la longue jetée de l'aéroport d'Orly. Il n'était alors qu'un petit garçon. Il remarqua le visage rayonnant d'une jeune femme. Une impression d'infinie douceur, presque irréelle. Il ne pouvait bien sûr pas s'en douter mais cette image précise - le soleil fixe dans le ciel, le béton gris de la jetée, ces cheveux emmêlés dans le vent et ce sourire énigmatique - allait bientôt devenir le pôle de ses souvenirs et le point de convergence de son passé et de son futur. Il y eut soudain un bruit. La femme porta les mains à son visage. Un corps s'écroula tandis que les badauds effrayés criaient. Un homme avait été abattu sous ses yeux mais il était encore trop jeune pour le comprendre. Quelques mois plus tard, la Troisième Guerre mondiale éclata, laissant la surface de la Terre inhabitable, pourrie par la radioactivité. Paris fut réduite à un champ de ruines fumantes et ses survivants s'établirent dans le réseau des anciennes carrières de Chailot. Comme après chaque conflit, il y eut des vainqueurs et des perdants. Dans des camps d'internement souterrains, des scientifiques allemands se livraient à des expériences sur les prisonniers. Ils avaient trouvé le moyen de les faire voyager dans le temps, à partir de leurs souvenirs. Leur but était de faire appel au passé et à l'avenir au secours du présent pour trouver un moyen de reconstruire le monde dévasté. Mais leurs méthodes étaient encore expérimentales et les rares survivants devenaient fous. Ils continuèrent leurs tests avec l'enfant de la jetée qui était devenu un homme. Il avait été choisi en raison de son souvenir intense à l'aéroport d'Orly. Il fut envoyé plusieurs fois dans le monde d'avant. Il retrouva la femme de son souvenir dans la grande galerie de l'évolution du Musée d'histoire naturelle. Au gré de ses sauts temporels, il entama une liaison avec elle. Et il finit par la rejoindre sur la jetée en béton, là où tout avait commencé et où tout allait s'arrêter, sous les yeux de l'enfant qu'il avait été.



Extraits du film *La Jetée* de Chris Marker [1962]

india song

«Une fois sur la grande jetée d'Orly, dans ce chaud dimanche d'avant-guerre où il allait pouvoir demeurer, il pensa avec un peu de vertige que l'enfant qu'il avait été devait se retrouver là aussi, à regarder les avions, mais il cherchait d'abord le visage d'une femme au bout de la jetée...

Il courut vers elle. Et lorsqu'il reconnut l'homme qui l'avait suivi depuis le camp souterrain, il comprit qu'on ne s'évadait pas du temps, et que cet instant qui lui avait été donné de voir enfant, et qui n'avait pas cessé de l'obséder, c'était celui de sa propre mort.»

Extraits du scénario de *La Jetée* de Chris Marker [1962]

ÉCHO D'UNE CHANSON DANS LA NUIT

D'Anne-Marie Stretter, il ne reste plus qu'un nom presque effacé sur une tombe d'un cimetière anglais, perdu quelque part au beau milieu des Indes. Et aussi un vague souvenir qui hante parfois les pièces désertées d'une ancienne résidence coloniale, certaines nuits chaudes où l'air est saturé par l'humidité pestilentielle de la jungle environnante et les effluves capiteuses des roses, de l'encens et de la mort. Au début du siècle, elle avait épousé en secondes noces un ambassadeur de France et l'avait suivi pendant dix-sept ans dans les grandes métropoles asiatiques : Pékin, Mandalay, Bangkok, Rangoon, avant d'arriver à Calcutta dans les années 1930. Une vie à côtoyer la mousson, la lèpre, la misère, l'ennui et la mentalité étriquée du petit cercle des expatriés dont elle faisait partie presque malgré elle. Comme beaucoup d'entre eux, elle semble ne s'être jamais vraiment faite à cette vie déracinée, ni particulièrement dure, ni particulièrement facile. Une vie loin de Venise qui avait applaudi au temps de sa jeunesse son talent pour le piano. Au milieu de cette torpeur, sa grâce scintillait et cristallisait tous les désirs. Celui de Michael Richardson, son amant présumé. Celui du jeune attaché d'ambassade qui lui apportait régulièrement de nouveaux livres – elle avait délaissé la musique. Et celui du vice-consul de France à Lahore, tombé en disgrâce pour avoir tiré sur des lépreux dans les jardins de Shalimar. Lors d'une réception, il l'avait invitée à danser. Il voulait connaître le parfum de sa chevelure. Il l'avait prévenue de son esclandre. Au beau milieu des invités embarrassés, il s'était mis à hurler son amour pour elle, entre deux sanglots, tout sentiment de dignité abandonné. On l'avait reconduit aux portes de l'ambassade. Au loin, ses plaintes se mêlaient au chant lancinant d'une mendiante, venue à pied depuis les confins de l'Indochine. Comme un possédé, il avait continué de crier dans la nuit «Anna Maria Guardi» – son nom de Venise – dans Calcutta désert.

Dans cet Extrême-Orient fantasmé, où toutes les références géographiques et politiques sont volontairement brouillées, Marguerite Duras retrouvait les personnages de son livre *Le Vice-consul* (1966) qu'elle avait, selon ses propres termes, «délogés(...) et projetés dans de nouvelles régions narratives». Au rythme entêtant de la chanson *India Song* composée par Carlos d'Alessio – lointaine parente du standard de jazz *Blue Moon* et sur laquelle Jeanne Moreau allait bientôt poser sa voix –, Delphine Seyrig danse dans les salons décatiés du Château Rothschild de Boulogne-Billancourt et arpente le grand hall

lumineux du Trianon Palace à Versailles. Deux palais transfigurés en maisons coloniales par le jeu des lumières crépusculaires, des volutes d'encens et les bruits d'une nature que l'on imagine luxuriante. Il n'est question dans ce film que d'impressions et de sensations. La foule de la réception dans la maison de l'ambassadeur est absente de l'image. Les personnages à l'écran sont muets, leurs gestes simple. D'autres voix vont parler pour eux. Des «voix entrelacées, d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter. Un récit très lent, mélodée faite de débris de mémoire, et au cours de laquelle, parfois, une phrase émergera, intacte, de l'oubli».



Extrait de *India Song* de Marguerite Duras (1974)

Bruit d'oiseaux qui dominent.
Silence.

Voix 3 - On danse à l'autre bout du hall.

Voix 4 - Des touristes de Ceylan.

Silence.

Voix 3 - Pendant le dîner... elle a demandé qu'on relève le store. Elle veut voir la mer, le ciel, au-dessus des embouchures. Ils parlent très peu, ils sont très fatigués à cause de la nuit précédente.

Silence.

Voix 3 - Elle ne mange pas.

Voix 4 - À peine. Elle regarde dehors.

Voix 3 - Je me souviens... Un mur de brume s'avance vers les îles...

Voix 4 - Oui. Elle dit quelque chose sur Venise. (Effort de mémoire.) Sur Venise, l'hiver... oui... c'est ça...

Temps.

Voix 3 - Venise...

Voix 4 - Oui. Peut-être que certains soirs en hiver, à Venise, une même brume...

Voix 3 - ... elle dit le nom de... (arrêt) d'une couleur...

Voix 4 - ... violette. Celle de la brume du Delta.

Silence.

Extrait de la pièce *India Song* (1972)

Gus Van Sant
last days

DU NIRVANA AU PURGATOIRE

Un regard bleu acier caché par des mèches blondes négligées, un chandail éliminé jeté sur une chemise de bûcheron suspecte, la clope au bec et la guitare à la main, Kurt Cobain incarne l'esprit du mouvement *grunge* né à Seattle au milieu des années 1980 autour du label indépendant Sub Pop. En 1987, il fonde avec le bassiste Krist Novoselic le groupe Nirvana, baptisé d'après un concept hindou signifiant à la fois «extinction du feu des passions» et «libération» – un nom qui se révélera prémonitoire. Sur des sons puissants mélangeant les influences du rock alternatif et du *heavy metal*, il chante avec ses tripes le malaise d'une génération déprimée par l'avenir, qui rejette le matérialisme et les règles d'un monde dans lequel elle ne trouve pas sa place. Avec à peine six cents dollars en poche, le groupe enregistre un premier disque, part en tournée à bord d'un vieux van et se produit dans des salles miteuses devant un public assez confidentiel. Et puis arrive le succès, inattendu, fulgurant et surtout non désiré. Leur second album *Nevermind* sort en 1991 et devient un phénomène mondial. La chanson *Smells Like Teen Spirit* envahit les ondes tandis que leurs clips sont diffusés en boucle sur la chaîne musicale américaine MTV. Un peu partout, les jeunes adoptent les jeans troués et le look des membres du groupe. L'anti-mode devient la mode et le vent du *grunge*, nouveau chic, souffle jusque sur les podiums des défilés de certaines maisons de haute-couture. S'il est grisé par ce triomphe, Cobain n'en est pas moins profondément agacé. Il refuse d'être l'idole d'une société de consommation dont il a toujours vomi les principes et les codes. Il a l'impression de s'être fourvoyé, d'être devenu commercial et n'hésite pas certains soirs à massacrer sur scène ses tubes les plus attendus par un public toujours plus nombreux. Il repart en studio en 1993 pour enregistrer un troisième opus, *In Utero*, qu'il veut plus brut et moins accessible. Cette période d'effervescence et de doutes est aussi celle des frasques et des excès en tout genre. Sa relation avec la sulfureuse chanteuse Courtney Love fait le régal des paparazzis et les unes des tabloïds. Il sombre de plus en plus dans l'enfer de l'héroïne qu'il s'injecte massivement pour calmer ses angoisses et éteindre ses terribles douleurs aux intestins qui le rongent depuis des années. Le 30 mars 1994, il entame une nouvelle cure de désintoxication à Los Angeles. La nuit suivante, il s'enfuit de l'hôpital et quitte la Californie. Il reste introuvable et un avis de recherche est lancé par ses proches. Le 5 avril, il prend un fusil de chasse, place le canon dans sa bouche et se tire une balle dans la tête. Son corps n'est retrouvé que quelques jours plus tard dans sa maison de Seattle à

côté d'une lettre d'adieu adressée à Boddah, l'ami imaginaire de son enfance. Il laisse une horde de fans endeuillés et rejoint le panthéon du fameux «Club des 27» qui compte dans ses rangs Jim Morrison, Janis Joplin et Jimmy Hendrix, tous morts à l'âge de 27 ans au sommet de leur gloire. Ses derniers jours d'errance et de solitude ont librement inspiré à Gus Van Sant son film *Last Days* (2005), dernier chapitre de sa *Trilogie de la mort* après *Gerry* (2002) et *Elephant* (2003) consacrée aux égarements d'une jeunesse américaine déboussolée.



Extrait du film *Last Days* de Gus Van Sant (2005)

À Boddah,

Parlant du point de vue d'un niais qui en a vu et qui, visiblement, préférerait être un gamin émasculé et plaintif, cette lettre devrait être assez facile à comprendre.

Tous les avertissements qui m'ont été donnés, des quatre cents coups du punk rock, jusqu'à ma découverte, dirons-nous, de l'éthique qu'impliquaient l'indépendance et l'embrassement de votre communauté, se sont avérés justifiés. Je n'ai plus ressenti d'excitation à écouter de la musique ni même à en créer depuis maintenant trop d'années. Je me sens coupable de tout cela bien au-delà des mots.

Par exemple, lorsque nous sommes en coulisses, que les lumières s'éteignent et que les hurlements frénétiques de la foule commencent à se faire entendre, cela ne me touche plus autant qu'un Freddie Mercury, qui semblait adorer et se délecter de l'amour et de l'adoration que cette foule lui témoignait, ce que j'admire et envie totalement. Le fait est que je ne peux pas vous tromper, aucun d'entre vous. Cela n'est honnête ni pour vous ni pour moi. Le pire crime auquel je puisse penser serait de duper les gens en prétendant que je m'amuse encore à 100%. Parfois, j'ai l'impression que c'était comme si je pointais avant de monter sur scène. J'ai essayé tout ce qui était en mon pouvoir pour y prendre plaisir (et j'y prends effectivement plaisir, mon dieu croyez-moi, j'y prends plaisir, mais pas suffisamment). Je me réjouis d'avoir touché et diverti tant de gens. Je dois être l'un de ces narcissiques qui n'apprécient les choses que lorsqu'elles ne sont plus. Je suis trop sensible. J'ai besoin d'être légèrement engourdi pour retrouver l'enthousiasme de mon enfance. (...)

Je vous remercie tous, depuis le gouffre brûlant de mon estomac nauséux, pour vos lettres et l'intérêt que vous m'avez accordé ces dernières années. Je suis un gosse, trop erratique et trop instable ! Je n'ai plus de passion, alors rappelez-vous : il vaut mieux brûler franchement que s'éteindre à petit feu.

Paix, amour, compassion.

Kurt Cobain.

Lettre d'adieu de Kurt Cobain, 5 avril 1994.

Alain Resnais

providence

ENIVREZ-VOUS !

« Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. » Ces lignes de Baudelaire issues du *Spleen de Paris*, Clive Langhman aurait pu les écrire tant il les vit pleinement. Son ivresse à lui, c'est celle du Chablis, avec son goût fruité et légèrement acidulé et sa robe pâle, à peine dorée, avec de légers reflets verts. Il en boit des litres. Ça lui rend sa maladie intestinale presque comique. Et surtout, ça l'inspire. Il sait qu'il n'en a plus pour très longtemps et il aimerait finir d'écrire son dernier roman avant d'y passer et de retrouver sa femme Molly. Demain c'est son anniversaire : il aura soixante-dix-huit ans. Ses fils Kevin (David Warner) et Claude (Dirk Bogarde - Aschenbach dans *Mort à Venise* de Visconti) accompagné de sa femme Sonia (Ellen Burstyn) viendront déjeuner dans le parc qui entoure son manoir vide recouvert de lierre - un immense domaine appelé Providence. En attendant, la nuit est à lui et le chablis coule à flot, dans son gosier ou par terre quand son verre lui échappe des mains. Sorties de son esprit joyeusement embrumé, les intrigues de ses romans prennent vie à l'écran. Il est question d'un avocat glacial, de sa femme insatisfaite et d'un homme accusé de meurtre. Il y est aussi question d'un célèbre joueur de football, de soldats, d'un loup-garou et de gens qu'on rassemble dans un stade avant leur exécution. Et d'alcool bien sûr. Les vapeurs du Chablis lui sont montés à la tête. Ses personnages ne lui obéissent plus, apparaissent dans les mauvaises scènes et leurs histoires se télescopent. Le nom de Molly revient sans cesse et tout converge vers le souvenir du suicide de sa femme, de ses veines tranchées et de la baignoire remplie de sang. Étrange paradoxe de l'alcool : s'il apaise et calme les angoisses, distrait l'esprit, le désinhibe, s'il est sensé faire oublier les souffrances, il finit toujours par raviver les blessures non-cicatrisées, celles que l'artiste sublime dans sa création. Clive est finalement tiré de son sommeil par ses domestiques qui lui rappellent son anniversaire et l'habillent soigneusement. Il a l'air calme et reposé, malgré sa nuit agitée - pleurer apaise toujours. Les membres de sa famille arrivent. Leurs visages sont ceux de ses personnages. Sans le savoir, ils ont servi de modèles à Clive. Mais en pensant raconter la vie inventée et fantasmée de ses proches, l'écrivain c'est en réalité raconté et dévoilée lui-même. Magnifique témoignage de l'ivresse de la création signé Alain Resnais.



Extrait du film *Providence* d'Alain Resnais (1977)

Clive Langhman – La fin. On perd le contrôle de tout. Tout s'en va. Le corps, la mémoire. Pourquoi nous gardent-ils ici où j'ai si peur ? En attente. Témoin de l'exécution des autres. T'ont-ils emmenée, Molly ?

Silence

Des bribes du passé remontent, vivaces. Je... je me rappelle nettement une branche verte, sur le bleu du ciel, par-dessus ma tête. Le frissonnement du feuillage.

Sanglots

Extrait du scénario de *Providence* d'Alain Resnais (1977)





SON NOM DE VENISE DANS STRASBOURG DÉSSERT

CARNET D'UN VOYAGE IMAGINAIRE

«C'est souvent pas la peine d'aller là-bas, d'aller chercher l'exotisme, si vous voulez. Et souvent on ne le trouve pas, on ne fait que se transporter dans l'exotisme, mais on ne rend pas compte... C'est comme les voyages, c'est la plupart du temps des faux voyages. Il n'y a de voyage qu'en profondeur. »

Marguerite Duras
à propos de son film *India Song*,
dans le magazine *Pour le cinéma*, 1975



« Accoster sur ses rives, c'est commencer une étrange liaison, entrer dans une passion amoureuse, sublime et risquée. On parle de Venise, mais on parle aussi à Venise, on lui prête des charmes et des traits de caractère humains, on entretient avec elle une vraie relation, faite d'attraction et de rejet, de fascination et de souffrance »

Alain Vircondelet, *Nulle part qu'à Venise* (2003)

Quais de l'Ill inondés, Strasbourg
[Extrait des vidéos du spectacle]



« Les canaux de Venise sont noir comme l'encre ; c'est l'encre de Jean-Jacques, de Chateaubriand, de Barrès, de Proust. Y tremper sa plume est plus qu'un devoir de français, un devoir tout court. »

Paul Morand, *Venises* (1983)

Canaux de la Petite Venise, Colmar
(Extrait des vidéos du spectacle)



« Entrer dans Venise c'est entrer dans une irréalité joyeuse et dansante... une euphorie qui touche à l'enfance. »

Régis Debray, *Contre Venise* (1995)

Collection de moulages du Musée Adolf Michaelis, Strasbourg
(Extrait des vidéos du spectacle)



« Venise, comme les grands chefs-d'œuvre de la littérature, ressemble à un puits sans fond, une immense matrice inépuisable qui nourrit sans cesse l'imaginaire de ses visiteurs. »

Alain Vircondelet, *Nulle part qu'à Venise* (2003)

Galerie de la Maison des chevaliers de Saint-Jean, Colmar
[Extrait des vidéos du spectacle]



« Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. »

Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (1972)

Vue de l'église de la Salute depuis l'entrée du Grand Canal à Venise
de Canaletto exposée au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
[Extrait des vidéos du spectacle]

la mort à venise

Livret de Myfanwy Piper d'après Thomas Mann

Traduction française : Marie-Françoise de Meeûs
© L'Avant-Scène Opéra

PERSONNAGES

Gustav von Aschenbach, *ténor*
Le Voyageur, le Vieux Dandy, le Vieux Gondolier, le
Directeur d'hôtel, le Coiffeur de l'hôtel,
le Chef des baladins, la Voix de Dionysos, *baryton*
La Voix d'Apollon, *contre-ténor*
Le Portier, *ténor*
L'Agent de voyage anglais, un Steward, *le Batelier du Lido*,
le Garçon d'hôtel, *baryton*

ACT ONE

SCÈNE 1: MUNICH

Aschenbach is walking in the suburbs of Munich on a spring evening.

ASCHENBACH

My mind beats on
and no words come.
Taxing, tiring,
unyielding, unproductive -
my mind beats on.
No sleep restores me.
I, Aschenbach,
famous as a master-writer,
successful, honoured,
self-discipline my strength,
routine the order of my days,
imagination servant of my will
My mind beats on,
why am I now at a loss?
I reject the words called forth by passion
I suspect the easy judgment of the heart -
now passion itself has left me
and delight in fastidious choice.
My mind beats on,
and I am at an end.
O tender leaves and tardy spring refresh me!
(He stops before the entrance to a cemetery.)
How solitary it is here -
the silent graveyard,
and the silent dead.
(He notices the texts on the facade of the mortuary chapel.)

CHORUS

'They enter into the house of the Lord'.

ASCHENBACH

Yes! From the black rectangular hole in the ground.

CHORUS

'May light everlasting shine upon them'.

ACTE I

SCÈNE 1. MUNICH

Aschenbach déambule dans les faubourgs de Munich par une soirée de printemps.

ASCHENBACH

Mon esprit est en éveil
et aucun mot ne vient.
Éprouvé, fatigué,
rigide, stérile -
mon esprit est en éveil.
Le sommeil ne me repose point.
Moi, Aschenbach,
écrivain réputé,
apprécié, honoré,
dont la force est l'autodiscipline,
l'ordre des jours la routine,
dont l'imagination sert la volonté.
Mon esprit est en éveil,
pourquoi suis-je perplexe ?
Je rejette les mots que dicte la passion,
je suspecte le jugement facile du cœur -
maintenant que la passion elle-même m'a quitté,
et me complais en un choix délicat.
Mon esprit est en éveil,
et je suis épuisé.
Ô feuilles tendres et tardif printemps, rafraîchissez-moi !
(Il s'arrête devant l'entrée d'un cimetière.)
Quelle solitude ici -
le silence des tombes,
le silence des trépassés.
(Il remarque les inscriptions sur la façade de la chapelle mortuaire.)

CHŒUR

« Ils entrent dans la demeure du Seigneur. »

ASCHENBACH

Oui ! Venant de cette sombre fosse rectangulaire creusée dans la terre.

CHŒUR

« Que la lumière éternelle brille sur eux. »

ASCHENBACH

Light everlasting?
 Would that the light of inspiration had not left me.
(He is suddenly aware of the Traveller standing on the steps of the chapel. They stare at each other.)
 Who's that? A foreigner, a traveller no doubt -
 from beyond the Alps by his looks.
 How he stares: a rude, insolent fellow.
 I won't, don't want to notice him.
(He turns away, sunk in thoughts called up by the Traveller.)

TRAVELLER

Marvels unfold!
 A wilderness, swollen with fearful growth,
 monstrous and thick,
 and heady flowers
 crowd in the streaming marsh.
 Trees, distorted as a dream,
 drop naked roots
 into a glass-green pool,
 where float great milk-white blooms
 and at the stagnant edge
 huge birds stand hunched and motionless.

ASCHENBACH

Strange - strange hallucination,
 inexplicable longing.

TRAVELLER

Seel in the knotted bamboo grove
 (O terror and delight) a sudden
 predatory gleam,
 the crouching tiger's eyes.

ASCHENBACH

What is this urge that fills my tired
 heart, a thirst, a leaping,
 wild unrest, a deep desire!

TRAVELLER

Marvels unfold!
 No boundaries hold you,
 Go, travel to the South.
 Great poets before you
 Have listened to its voice.

(Aschenbach looks for the Traveller, but he is nowhere to be seen.)

ASCHENBACH

Gone, he's gone, as suddenly as he came -
 the traveller from beyond the Alps.
 Should I go too beyond the mountains?
 Should I let impulse be my guide?
 Should I give up the fruitless struggle with the word?
(He takes from his pocket a small book, the symbol of his novelist's trade.)
 I have always kept a close watch over my
 development as a writer, over my behaviour as a
 man. Should I now, without thought, break my hab-
 it, my summer of work in the mountains, to holiday
 in the warm and lovely south? The break can be

ASCHENBACH

Lumière éternelle ?
 Si la lumière de l'inspiration avait pu ne pas me quitter !
(Il est soudain conscient de la présence du Voyageur debout sur les marches de la chapelle. Ils se dévisagent.)
 Qui est-ce donc ? Un étranger, un voyageur sans doute -
 venu d'au-delà des Alpes d'après son allure.
 Quel regard : un gars grossier, insolent.
 Je l'ignore, je ne veux pas le voir.
(Aschenbach se détourne, plongé dans des pensées suscitées par la rencontre du Voyageur.)

VOYAGEUR

Quelle splendeur !
 Une jungle gonflée d'une effrayante végétation,
 monstrueuse, épaisse,
 et des fleurs enivrantes
 pullulent dans le marais fumant.
 Des arbres, distordus comme un rêve,
 trempent leurs racines nues
 dans un miroir d'une verte transparence
 où flottent de grandes fleurs aux coloris laiteux ;
 et en bordure, là où stagnent les eaux,
 d'immenses oiseaux se dressent, voutés, immobiles.

ASCHENBACH

Étrange - étrange hallucination,
 Inexplicable désir.

VOYAGEUR

Regarde ! Dans les impénétrables fourrés de bambous
 (Ô effroi, ô merveille) une lueur
 prédatrice soudaine,
 l'œil du tigre, tapi.

ASCHENBACH

Quel est cet élan qui emplit mon cœur épuisé,
 une soif, un trouble sauvage qui jaillit,
 un désir profond !

VOYAGEUR

Quelle splendeur !
 Aucun lien ne te retient,
 Va, dirige-toi vers le Sud.
 D'éminents poètes avant toi
 Ont écouté sa voix.

(Aschenbach cherche le Voyageur, mais il est introuvable.)

ASCHENBACH

Disparu, il a disparu, aussi brusquement qu'il a surgi -
 le voyageur venu d'au-delà des Alpes.
 Devrais-je me rendre aussi par-delà les montagnes ?
 Devrais-je laisser l'élan guider mes pas ?
 Devrais-je renoncer à lutter en vain contre le monde ?
(Aschenbach sort de sa poche un petit livre, symbole de sa vie de romancier.)
 J'ai toujours été attentif à mon évolution comme
 écrivain, à mon comportement comme être humain.
 Devrais-je maintenant, sans réfléchir, rompre avec
 l'habitude que j'ai prise de travailler l'été dans la
 montagne, pour me reposer dans la chaleur et la

justified of course by this growing fatigue, that no one
 must suspect and that I must not betray by any sign
 of flagging inspiration. Yes, it can be justified - but
 the truth is that it has been precipitated by a sudden
 desire for the unknown.
(He puts his book away.)
 So be it!
 I will pursue this freedom
 and offer up my days
 to the sun and the south.
 My ordered soul shall be refreshed at last.

SCENE 2: ON THE BOAT TO VENICE

Some youths lean over the boat rail and shout to their girlfriends on shore.

YOUTHS

Hey there, hey there, you!
 You come along with us,
 come along do!

GIRLS (on shore)

Not with you, not very likely, not with you!

ONE YOUTH

Aren't you old enough to leave home?
(They all laugh.)

TWO GIRLS

You be quiet!

YOUTHS

'Serenissima, Serenissima'

ONE BOY

Let the girls alone,
 there are plenty where we're going.

ANOTHER

...plenty where we're going.

GIRLS

Look out for the girls over there!
 They'll hook you, they will!
 They'll trap you, they will!
 They'll get you, they will! They will!

ONE YOUTH

Thanks, we can look after ourselves!

(The youths are joined by their friend, the Elderly Pop.)

GIRLS

Ho! Here comes young Casanova,
 there, him with the hat.
 He'll make trouble!

beauté du Sud ? Ces vacances, bien sûr, peuvent être
 justifiées par la fatigue qui me gagne et que personne
 ne doit suspecter, que je ne dois trahir par aucun
 signe de fléchissement de mon inspiration. Oui, cet
 état peut justifier ma décision - mais la vérité est
 qu'elle est précipitée par un désir subit d'inconnu.
(Il range son livre.)
 Qu'il en soit ainsi !
 Je vais choisir la liberté
 et offrir mes jours
 au soleil et au Sud.
 Mon âme méthodique s'en trouvera rafraîchie enfin.

SCÈNE 2. SUR LE BATEAU À DESTINATION DE VENISE

Un groupe de jeunes se penche au-dessus du bastingage; ils interpellent à grands cris leurs petites camarades sur la plage.

JEUNES

Hé là-bas, hé vous là-bas !
 Venez avec nous,
 venez avec nous, venez !

JEUNES FILLES (sur la plage)

Venir avec vous ? Peu de chances !

L'UN D'EUX

N'êtes-vous pas assez grandes pour quitter la maison ?
(Tous rient.)

DEUX JEUNES FILLES

Du calme !

JEUNES

« Serenissima, Serenissima. »

UN JEUNE HOMME

Laissez les filles tranquilles,
 il y en a plein là où nous allons.

UN AUTRE

...plein où nous allons.

JEUNES FILLES

Cherchez des filles là-bas !
 Elles vous accrocheront, c'est sûr !
 Elles vous piégeront, c'est sûr !
 Elles vous auront, c'est sûr ! C'est sûr !

UN JEUNE HOMME

Merci, nous pouvons nous en tirer !

(Un ami des jeunes, le Vieux Dandy, vient les rejoindre.)

JEUNES FILLES

Oh ! Voilà le jeune Casanova,
 là, avec son chapeau.
 Il va semer la pagaille !

ELDERLY FOP
Me Casanova?
Me make trouble?
I don't know what trouble is, do I boys?

YOUTHS
Doesn't know what trouble is, does he boys?

ELDERLY FOP (*going up the gangway*)
Come on, cara mia!
We'll be nice to you.

YOUTH (*following him*)
Hi, come back!

ELDERLY FOP
Leave me alone, boys!
(*They struggle with him and pull him back as the hooter sounds and the boat leaves.*)
I say, we're off! Addia!

YOUTHS (*on boat*)
We're off, thank goodness. Addia!
We're off. Hurrah for Serenissima,
Addia!

GIRLS (*on shore*)
You're off! Too late! Be careful do! Addia!
They're off, good riddance too. Addio!

(*The Elderly Fop stops the 'Addios' and starts the song.*)

ELDERLY FOP AND YOUTHS
We'll meet in the Piazza,
The flags will be flying,
And outside San Marco
The girls we'll be eyeing.

(*Aschenbach comes on to the deck.*)

ELDERLY FOP
Hush boys, quiet!
We have a noble companion on board.

YOUTHS
We'll sit in the Piazza,
The band will be playing,
But inside San Marco,
They're singing and praying.

ELDERLY FOP (*to Aschenbach*)
Greetings, Conte!
Bound for Serenissima I'm sure.

(*Aschenbach starts as he sees he is not young, but elderly, rouged and wrinkled.*)

ASCHENBACH
Why, he's old!
He's not young at all.

VIEUX DANDY
Moi, Casanova?
Moi, semer la pagaille?
Je ne sais pas ce que c'est, pas vrai les gars?

JEUNES
Il ne sait pas ce que c'est, pas vrai les gars?

VIEUX DANDY (*grimpe sur la passerelle.*)
Venez, cara mia!
On sera gentils avec vous.

JEUNES (*le suivant*)
Hé, reviens! Reviens!

VIEUX DANDY
Laissez-moi tranquille, les gars!
(*Ils l'empoignent et le tirent en arrière tandis que retentit la sirène et que le bateau quitte le port.*)
Nous voilà partis! Addio!

JEUNES (*sur le bateau*)
Nous voilà partis! Dieu merci! Addio!
Nous voilà partis! Hourra pour Serenissima!
Addio!

JEUNES FILLES (*sur la plage*)
Vous voilà partis! Trop tard! Prudents! Addio!
Les voilà partis! Bon débarras! Addio!

(*Le Vieux Dandy arrête les « Addios » et commence à chanter.*)

VIEUX DANDY ET JEUNES
Rendez-vous sur la Piazza,
Les drapeaux flottent au vent,
Et autour de San Marco,
Les filles seront là lorgnant.

(*Aschenbach arrive sur le pont.*)

VIEUX DANDY
Silence, les gars, du calme!
Nous avons à bord un noble compagnon.

JEUNES
Asseyons-nous sur la Piazza,
L'orchestre sera là jouant,
Mais au cœur de San Marco,
S'élèvent prières et chants.

VIEUX DANDY (*à Aschenbach*)
Salut, Conte!
En route pour Serenissima, sans doute.

(*Aschenbach s'étonne de voir qu'il n'est pas jeune, mais d'âge mùr, fardé et ridé.*)

ASCHENBACH
Quoi, il est vieux!
Il n'est pas jeune du tout.

ELDERLY FOP
But you look doubtful?
Pray don't change your mind, you won't regret it!
Venice - an excellent choice,
you'll find everything you're wanting -
won't he, boys?
(*laughs*)

YOUTHS
The bells of San Marco
Call us to our duty
But I'll leave the Piazza
And follow my beauty.

(*They run off.*)

ASCHENBACH
Ugh! How can they bear that counterfeit
that young-old horror?
A wretched lot, a wretched boat!

(*A Steward comes forward with a chair.*)

STEWARD
Do you want a chair, Signore?

ASCHENBACH
Yes, put it there, away from the young men.
(*to himself*) What romantic notion
made me want to come by sea?

(*The Steward puts the chair down and Aschenbach settles himself.*)

YOUTHS (*off*)
'Serenissima'

ASCHENBACH
Low-lying clouds, unending grey

YOUTHS (*off*)
'Serenissima'

ASCHENBACH
Beneath the sombre dome
the empty plain of the sea.

(*He dozes.*)

YOUTHS (*off*)
'Row us over to Serenissima'

(*The Elderly Fop crosses in front of Aschenbach.*)

ELDERLY FOP
Hush boys, the Conte is dreaming!
Dreaming of love and Serenissima.

(*He goes off.*)

YOUTHS (*off*)
'Serenissima'

VIEUX DANDY
Mais vous avez l'air perplexe?
Ne changez pas d'avis surtout, vous ne le regretterez pas!
Venise - excellent choix,
vous y trouverez tout ce que vous voulez -
n'est-ce pas, les gars?
(*rires*)

JEUNES
Les cloches de San Marco
Nous invitent à travailler
Mais je quitterai la Piazza
Et suivrai ma beauté.

(*Ils s'enfuient tous.*)

ASCHENBACH
Pouah! Comment supportent-ils cette contrefaçon,
Cette jeune-vieille horreur?
Fichue troupe, fichu bateau!

(*Un Steward s'avance avec un fauteuil.*)

STEWARD
Voulez-vous un fauteuil, Signore?

ASCHENBACH
Oui, mettez-le là, loin de ces jeunes gens.
(*à lui-même*) Quel est le fantôme romantique
qui m'a incité à venir par la mer?

(*Le Steward dépose le fauteuil et Aschenbach s'y installe.*)

JEUNES (*en coulisse*)
« Serenissima. »

ASCHENBACH
Nuages bas, la grisaille à perte de vue.

JEUNES (*en coulisse*)
« Serenissima. »

ASCHENBACH
Sous la sombre coupole
l'étendue déserte de la mer.

(*Il s'assoupit.*)

JEUNES (*en coulisse*)
« Mène-nous à Serenissima. »

(*Le Vieux Dandy passe devant Aschenbach.*)

VIEUX DANDY
Silence, les gars, le Conte rêve!
Il rêve d'amour et de Serenissima.

(*Il s'en va.*)

JEUNES (*en coulisse*)
« Serenissima. »

(Aschenbach gets up and looks towards the shore of Venice now visible.)

ASCHENBACH
Where is the welcome
that my Venice always gave me?

(The boat arrives and the Elderly Fop and the Youths, by now rather drunk, come running on.)

ELDERLY FOP AND YOUTHS
Here we are, here we are!

ELDERLY FOP
Wait for me, I'm coming too
I want my beauty, Hurrah!

YOUTHS
Hurrah for the Piazza
The pride of the city
All hail to San Marco
Hurrah for my beauty!

(They all rush on shore, followed slowly by Aschenbach.)

ELDERLY FOP (to Aschenbach)
Au revoir, Conte!
Pray keep us in mind
and, by the way,
our love to the pretty little darling -
don't you know!

OVERTURE: VENICE

SCENE 3: THE JOURNEY TO THE LIDO

Aschenbach is in a gondola rowed by the Old Gondolier.

ASCHENBACH
Ah Serenissima!
Where should I come but to you
To soothe and revive me,
Where but to you,
To live that magical life
Between the sea and the city?
What lies in wait for me here,
Ambiguous Venice,
Where water is married to stone
And passion confuses the senses?
Ambiguous Venice.

GONDOLIER (to himself)
Passengers must follow
Follow where I lead
No choice for the living
No choice for the dead.

(Aschenbach suddenly realises the Gondolier is rowing out to the Lido.)

(Aschenbach se lève et jette un regard vers la plage de Venise maintenant visible.)

ASCHENBACH
Qu'en est-il de l'accueil
que ma chère Venise m'a toujours réservé?

(Le bateau arrive à destination. Le Vieux Dandy et les Jeunes, qui ont un peu trop bu, ne cessent de parler.)

VIEUX DANDY ET JEUNES
Nous y voilà, nous y voilà!

VIEUX DANDY
Attendez-moi, je viens aussi,
Je veux voir ma belle, hurra!

JEUNES
Hourra pour la Piazza,
Fierté de la cité,
Vive San Marco,
Hourra pour ma beauté!

(Les Jeunes et le Vieux dandy quittent le bateau avec précipitation suivi d'Aschenbach qui marche plus lentement.)

VIEUX DANDY (à Aschenbach)
Au revoir, Conte!
Ne nous oublie pas surtout
et, à propos,
bien des choses à la jolie petite chérie -
Sait-on jamais!

OVERTURE. VENISE

SCÈNE 3. LA TRAVERSÉE VERS LE LIDO

Aschenbach est dans une gondole; le Vieux Gondolier rame.

ASCHENBACH
Ah Serenissima!
Où irais-je si ce n'est ici
Pour m'apaiser et me revivifier,
Où, si ce n'est ici,
Pour vivre cette existence magique
Entre la mer et la cité?
Qu'est-ce qui m'attend ici,
Venise l'ambiguë,
Où l'eau se marie à la pierre,
Où la passion confond les sens?
Venise l'ambiguë.

VIEUX GONDOLIER (à lui-même)
Les passagers doivent suivre,
Suivre où je les conduis,
Nul choix pour les vivants,
Nul choix pour les trépassés.

(Aschenbach remarque soudain que le Vieux Gondolier se dirige vers le Lido.)

ASCHENBACH
Where is the man going?
(to Gondolier)
I want to go to Schiavone.

GONDOLIER
The Signore is going to the Lido.

ASCHENBACH
Yes, by vaporetto.

GONDOLIER
The Signore cannot go by vaporetto,
the vaporetto does not take baggage.

ASCHENBACH
That is my affair; you will turn round.

GONDOLIER (to himself)
That is my affair; you will turn round.
Nobody shall bid me
I go where I choose I go my own way
I have nothing to lose.

ASCHENBACH (to himself)
Is it money he's after?

GONDOLIER
The Signore will pay.

ASCHENBACH
I will pay nothing
if you do not take me where I want to go.

GONDOLIER
To the Lido.

ASCHENBACH
But not with you.

GONDOLIER
I row you well.

ASCHENBACH (to himself)
True, he rows well.
I shall leave him alone,
go back to my dreams,
to the sway of the boat
and the indolent lapping waves.

GONDOLIER (to himself)
They know how I row them
They take what I give
But nobody shall bid me
Not while I live.

(A boatload of boys and girls singing is heard in the distance.)

CHORUS (off)
Serenissima, Serenissima
Row us over to Serenissima

ASCHENBACH
Où va cet homme?
(au Vieux Gondolier)
Je voudrais voir Schiavone.

VIEUX GONDOLIER
Le Signore est en route pour le Lido.

ASCHENBACH
Oui, en vaporetto.

VIEUX GONDOLIER
Le Signore ne peut y aller en vaporetto,
le vaporetto ne prend pas les bagages.

ASCHENBACH
Ça c'est mon affaire; faites demi-tour.

VIEUX GONDOLIER (à lui-même)
Personne n'a d'ordre à me donner,
Je vais où je veux.
Je vais comme je veux,
Je n'ai rien à perdre.

ASCHENBACH (à lui-même)
Est-ce l'argent qui l'intéresse?

VIEUX GONDOLIER
Le Signore va payer la course.

ASCHENBACH
Je ne payerai rien
si vous ne me menez pas où je veux.

VIEUX GONDOLIER
Au Lido.

ASCHENBACH
Mais pas avec vous.

VIEUX GONDOLIER
Je rame comme il faut.

ASCHENBACH (à lui-même)
Exact, il rame comme il faut.
Je vais le laisser tranquille,
retourner à mes rêves,
au balancement du bateau
et à l'indolent clapotis des vagues.

VIEUX GONDOLIER (à lui-même)
Ils savent comment je rame pour eux,
Ils prennent ce que j'offre,
Mais tant que je vivrai
Personne n'aura d'ordre à me donner.

(Dans le lointain, on entend chanter un groupe de jeunes à bord d'une embarcation.)

CHŒUR (en coulisse)
Serenissima, Serenissima,
Conduis-nous à Serenissima;

GIRL Bride of the sea	FILLE Fiancée de la mer	PORTER This way, Signore, prego.	PORTIER DE L'HÔTEL Par ici, Signore, prego.
BOY True bride for me	GARÇON Ma fiancée	ASCHENBACH One moment please, I have not paid the gondolier. <i>(He turns to pay the Old Gondolier, who has disappeared.)</i> Why he's gone, gone without his money.	ASCHENBACH Un moment s'il vous plaît, je n'ai pas payé le gondolier. <i>(Il se retourne pour payer le Vieux Gondolier, mais il a disparu.)</i> Tiens, il est parti – parti sans son argent !
GIRLS Gossip and stroll	FILLES Bavarde et flâne	PORTER He made off, Signore, A bad lot.	PORTIER DE L'HÔTEL Il a filé, Signore, un sale type.
BOY Eye every girl	GARÇON Lorgne chaque fille	BOATMAN He was recognised here, a bad lot.	LOUEUR DE CANOTS Il est repéré ici, un sale type.
GIRL Choose the right one	FILLE Choisis la bonne	PORTER A man we don't trust.	PORTIER DE L'HÔTEL Un homme peu fiable.
BOY Make her your own	GARÇON Et prends-la pour toi	BOATMAN A man without a licence.	LOUEUR DE CANOTS Un homme sans licence.
GIRLS If she won't come	FILLES Et si elle refuse	BOTH But the Signore is lucky, he had his gondola ride for nothing.	LOUEUR DE CANOTS ET PORTIER DE L'HÔTEL Mais le Signore a de la chance, il a eu sa course pour rien.
BOYS Leave her alone	GARÇONS Laisse-la tranquille	<i>(Aschenbach tips the Boatman. The Hotel Porter picks up his baggage and carries it off, Aschenbach walking slowly behind him.)</i>	<i>(Aschenbach donne un pourboire au Loueur de canots. Le Portier de l'hôtel emporte les bagages d'Aschenbach. Aschenbach marche lentement derrière lui.)</i>
GIRLS Loiter and play	FILLE Traîne, amuse-toi	ASCHENBACH Mysterious gondola, a different world surrounds you, a timeless, legendary world of dark, lawless errands in the watery night. How black a gondola is - black, coffin black, a vision of death itself and the last silent voyage. Yes, he rowed me well. But he might have done for me, rowed me across the Styx and I should have faded like echoes in the lagoon to nothingness.	ASCHENBACH Mystérieuse gondole, un monde différent nous entoure, un monde de légende, hors du temps, un monde de courses sombres, anarchiques dans une nuit d'eau. Comme c'est noir une gondole – noir, noir comme un cercueil, une vision de mort, du dernier, silencieux voyage. Oui, il a bien ramé pour moi. Mais il aurait pu me faire traverser le Styx et je me serais évanoui dans le néant comme l'écho dans la lagune.
GIRLS Tease every boy	FILLES Taquine tous les gars	SCENE 4: THE FIRST EVENING AT THE HOTEL	SCÈNE 4. LA PREMIÈRE SOIRÉE À L'HÔTEL
BOYS You play too long	GARÇONS Tu t'amuses trop longtemps	<i>The Hotel Manager welcomes him.</i>	<i>Le Directeur de l'hôtel souhaite la bienvenue à Aschenbach.</i>
BOY I'll change my song	GARÇON Je vais chanter autrement	MANAGER We are delighted to greet the Signore to our excellent hotel. <i>(Aschenbach nods.)</i> We trust the Signore had a pleasant journey; he will have a pleasant sojourn I am sure. <i>(Aschenbach nods.)</i> The Signore was wise to come to the Lido by gondola, not so fast as the boat, but pleasanter, far pleasanter.	DIRECTEUR DE L'HÔTEL Nous sommes ravis d'accueillir le Signore dans notre excellent hôtel. <i>(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)</i> Le Signore a fait bon voyage sans doute; il aura un agréable séjour, j'en suis sûr. <i>(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)</i> Le Signore a eu raison de venir au Lido en gondole, pas aussi rapide que le bateau, mais plus agréable, beaucoup plus agréable.
BOYS AND GIRLS Serenissima Bride of the sea True bride for me.	JEUNES Serenissima, Fiancée de la mer, Ma fiancée.		
<i>(As the boatload comes nearer Aschenbach throws them money.)</i>	<i>(Le bateau s'approche et Aschenbach jette de la monnaie aux jeunes.)</i>		
ALL Mille grazie, Signore. Tanti auguri. Addio, addio...	TOUS Mille grazie, Signore. Tanti auguri. Addio, addio...		
<i>(fading away)</i>	<i>(disparaissant)</i>		
GONDOLIER (to himself) Nobody shall bid me I do what I want to I'm not out to please.	VIEUX GONDOLIER (à lui-même) Personne n'a d'ordre à me donner, Je fais ce que je désire, Je ne suis pas là pour faire plaisir.		
<i>(The gondola arrives at the Lido quayside.) (Aschenbach gets up and is helped ashore by a Boatman and the Hotel Porter.)</i>	<i>(La gondole arrive devant le Lido.) (Aschenbach se lève et gagne le quai aidé d'un Loueur de canots et du Portier de l'hôtel.)</i>		
BOATMAN Buon giorno, Signore. Piano, piano!	LOUEUR DE CANOTS Buon giorno, Signore. Piano, piano!		

ASCHENBACH That was not my intention.	ASCHENBACH Ce n'était pas mon intention.	GUESTS (all) The Lido is so charming, is it not.	HÔTES (tous) Le Lido est tellement charmant, n'est-ce pas ?
MANAGER Just so, but a happy chance none the less. And here is the room, as you commanded, and look Signore, the view! The view of the beach from our rooms is superb, from this one especially.	DIRECTEUR DE L'HÔTEL Tout à fait, mais un hasard heureux néanmoins. Et voici la chambre que vous avez demandée, et regardez, Signore, la vue ! La vue sur la plage de nos chambres est superbe, surtout de celle-ci.	ASCHENBACH But here the sound is of another kind.	ASCHENBACH Mais ici les sonorités sont d'un autre genre.
ASCHENBACH Thank you, it will do very well.	ASCHENBACH Merci, c'est parfait.	FRENCH GIRL Maman, le dîner quand sera-t-il servi ?	JEUNE FRANÇAISE Maman, le dîner quand sera-t-il servi ?
MANAGER And here, Signore, outside your room, but private, unfrequented, you may sit and see the world go by. For men of letters, like the Signore, take pleasure in the contemplation of their fellows	DIRECTEUR DE L'HÔTEL Et ici, Signore, à l'extérieur de la chambre, une terrasse, mais privée, sans aucun passage, vous pouvez vous y asseoir et regarder les passants. Car les hommes de lettres, comme le Signore, ont du plaisir à observer leurs semblables -	FRENCH MOTHER Tais-toi, Bérénice c'est assez !	MAMAN FRANÇAISE Tais-toi, Bérénice, c'est assez !
ASCHENBACH Thank you.	ASCHENBACH Merci.	FRENCH GIRL Je meurs de faim.	JEUNE FRANÇAISE Je meurs de faim.
MANAGER - for the Signore is well-known in our country.	DIRECTEUR DE L'HÔTEL - car le Signore est réputé dans notre pays.	GUESTS (all) And this hotel is all that one could wish.	HÔTES (tous) Et cet hôtel est un rêve.
ASCHENBACH Thank you, very nice, quite satisfactory.	ASCHENBACH Merci, c'est bien aimable, c'est parfait.	FIRST AMERICAN That was a most interesting excursion.	PREMIER AMÉRICAIN C'était une excursion très intéressante.
MANAGER Prego, egregio Signor von Aschenbach.	DIRECTEUR DE L'HÔTEL Prego, egregio Signor von Aschenbach.	SECOND AMERICAN Most interesting.	SECOND AMÉRICAIN Très intéressante.
<i>(The Hotel Manager bows himself out.)</i>	<i>(Le Directeur de l'hôtel le salue et se retire.)</i>	FIRST AMERICAN We should have Mario guide us again tomorrow.	PREMIER AMÉRICAIN On devrait demander à Mario de nous guider demain encore.
ASCHENBACH (with book) So I am led to Venice once again - egregio Signor von Aschenbach; the writer who has found a way to reconcile art and honours, the lofty purity of whose style has been officially recognized and who has accepted, even welcomed the austere demands of maturity. Yes, I turned away from the paradox and daring of my youth, renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul, to concentrate upon simplicity, beauty, form - upon these all my art is built. Now, in this beautiful, agreeable place, I intend to give myself to the leisured world for a spell. A pleasant journey did he say? The whole experience was odd, unreal, out of normal focus. Was I wrong to come, what is there in store for me here?	ASCHENBACH (avec son livre) Me voilà donc à Venise une fois encore - egregio Signor von Aschenbach; un écrivain qui a su concilier arts et honneurs, dont la noble pureté de style a été officiellement reconnue et qui a accepté, et même aimablement accueilli, les exigences austères de la maturité. Oui, je me suis détourné des paradoxes et hardiesses de ma jeunesse, j'ai renoncé à la vie de bohème, j'ai renoncé à sympathiser avec les parias, pour me centrer sur la simplicité, la beauté, la forme - c'est sur ces éléments que s'est construit mon art. À présent, dans cet endroit superbe, plaisant, j'ai l'intention de me laisser aller un moment à l'oisiveté. Bon voyage, a-t-il dit ? L'expérience n'était autre qu'étrange, irréaliste, en dehors des normes. Est-ce une erreur d'être venu, que me réserve mon séjour ici ? <i>(Aschenbach range son livre.)</i> Mais il y a la mer et tout près, Serenissima, bien que le ciel soit gris encore, l'air lourd, avec un souffle de sirocco. <i>(Il se lève et regarde la mer et la plage.)</i> Comme j'aime les sonorités rythmées des vagues longues et plates sur la plage.	SECOND AMERICAN Mario? Mario!	SECOND AMÉRICAIN Mario? Mario!
<i>(He puts his book away.)</i> But there is the sea and near by Serenissima though the sky is still grey, the air heavy, a hint of sirocco. <i>(He gets up and looks out to the sea and the beach.)</i> How I love the sound of the long low waves, rhythmic upon the sand.		ALL And Venice is so close one is not bored beside the sea.	HÔTES Et on ne s'ennuie pas à la mer, Venise est si proche.
		GERMAN FATHER AND MOTHER Komm' mein Kindchen, lass' uns hören was die Wellen dir erzählen. [Come my child, tell us what the waves are saying.]	PARENTS ALLEMANDS Komm', mein Kindchen, lass' uns hören was die Wellen dir erzählen. [Viens, mon enfant, dis-nous ce que les vagues te racontent.]
		ALL One meets one's friends from everywhere - from Warsaw!	HÔTES On y rencontre des amis venus de partout - de Varsovie!
		A POLISH FATHER (to his son) Jesli jutro bedzie pogoda to pojedziemy na wyspy. [If tomorrow is fine then we will go to the islands]	PÈRE POLONAIS (à son fils) Jesli jutro bedzie pogoda to pojedziemy na wyspy. [S'il fait beau demain, nous irons dans les îles]
		ALL and Denmark!	HÔTES - et du Danemark !
		DANISH LADY Det er så varmt. [It is so hot!]	DAME DANOISE Det er så varmt. [Il fait chaud.]
		ENGLISH LADY (replying) What was that you said, dear?	DAME ANGLAISE (répondant) Qu'avez-vous dit, chère ?
<i>(The Hotel Guests watch their children begin to process before dinner and Aschenbach turns to watch them.)</i>	<i>(Les Hôtes et leurs enfants commencent à arriver pour le dîner. Aschenbach se tourne pour les observer.)</i>	ALL and Moscow!	HÔTES - et Moscou !

RUSSIAN NANNY (*to her children*)

Tari bari rasstabari,
Snyezhki byeli vipadali,
Syeri zaitis vibyegeali,
Akhatnichki viyezzhali, Ti pastoi
[The Russian nanny's
song is a nonsense rhyme.]

RUSSIAN PARENTS (*interrupting her*)

Pri Mamye / Papye nado vyesti syebya prilichno,
prilichno!
[In Mummy's/Daddy's presence one must behave
properly!]

ALL

So civilised, quite so.
So elegant, quite so,
So 'comme il faut', don't you know.

HOTEL PORTER AND WAITER

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

*(All the Guests, repeating their individual phrases,
go towards the dining room.)*

ASCHENBACH

United in their formal ways
in the ease that wide horizons bring.
Well-mannered murmurs of a large hotel.
*(The Polish family - Governess, two girls and Tazio -
enter. Aschenbach notices them.)*
Poles, I should think,
Governess, with her children -
a beautiful young creature, the boy.
Surely the soul of Greece
Lies in that bright perfection
A golden look
A timeless air,
Mortal child with more than mortal grace.
*(Tazio's mother comes in. The family gets up, bow and
curtsey, and they all move off into the dining-room.)
(with book)*

How does such beauty come about? What mysteri-
ous harmony between the individual and the univer-
sal law produces such perfection of form? Would the
child be less good, less valuable as a human being
if he were less beautiful? The fact is that in that
disciplined family, beauty dominates. The severe,
plain little girls must be quiet, demure; the elegant
boy may show off his grace. No doubt Mama with
her fabulous pearls indulges herself in a pampering
partial love - just as I indulge myself in these nov-
elist's speculations. There is indeed in every artist's
nature a wanton and treacherous proneness to side
with beauty.

SCENE 5: ON THE BEACH

Aschenbach and hotel guests.

ASCHENBACH

The wind is from the West

GOVERNANTE RUSSE (*jouant avec les enfants*)

Tari bari rasstabari,
Snyezhki byeli vipadali,
Syeri zaitis vibyegeali,
Akhatnichki viyezzhali, Ti pastoi
[Une poule sur un mur
Qui picore du pain dur]

PARENTS RUSSES (*l'interrompant*)

Pri Mamye / Papye nado vyesti syebya prilichno,
prilichno!
[Quand Maman et Papa sont là, il faut se tenir
convenablement.]

HÔTES

Si éduqués, en effet.
Si élégants, en effet.
Si « comme il faut », n'est-ce pas ?

PORTIER ET MAÎTRE D'HÔTEL

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

*(Tous les hôtes, répétant les phrases qu'ils ont
prononcées, se dirigent vers la salle à manger.)*

ASCHENBACH

Unis par les convenances
Dans l'aisance qui leur vient de larges horizons.
Murmures bienséants d'un grand hôtel.
*(La famille polonaise - Gouvernante, deux filles et
Tazio - entre. Aschenbach les remarque.)*
Des Polonais, il me semble,
Une Gouvernante, et les enfants -
une superbe jeune créature, le garçon.
L'âme grecque certes
Est au cœur de cette lumineuse perfection,
Une silhouette d'or,
Une allure hors du temps,
Enfant mortel doté d'une grâce plus que mortelle.
*(La mère de Tazio entre. Les enfants se lèvent et
saluent leur mère, les filles font une révérence. Ils
entrent tous dans la salle à manger.)
(avec son livre)*

Comment pareille beauté peut-elle voir le jour ?
De quelle mystérieuse harmonie entre les lois
individuelle et universelle une telle perfection de
forme est-elle issue ? S'il était moins beau, l'enfant
serait-il moins bon, moins précieux en tant qu'être
humain ? Dans cette famille disciplinée, la beauté
domine de toute évidence. Les jeunes filles simples
et correctes doivent être calmes, réservées ; l'élégant
garçon peut faire valoir sa grâce. La maman avec ses
perles fabuleuses se laisse aller sans aucun doute à
un amour partial, à choyer son fils - juste comme
je me laisse aller moi-même à ces spéculations de
romancier. Il y a en effet en tout artiste une tendance
capricieuse et perfide à prendre parti pour la beauté.

SCÈNE 5. SUR LA PLAGE

Aschenbach et les Hôtes flânent.

ASCHENBACH

Un vent d'ouest,

a lazy sea,
the sky overcast,
a stagnant smell from the lagoon.
My temples throb, I cannot work
O Serenissima, be kind,
or I must leave,
just as once I left before.

*(A group of children play at beach games.
Aschenbach watches them.)*

*(A Strawberry seller wanders across the beach. The
children stop and watch her.)*

STRAWBERRY SELLER

Le bele fragole,
La bela, bela ua.
Fine strawberries, Signori, fresh today.
*(The game continues. The Seller goes to Aschenbach
who buys some strawberries.)*
Grassie, Signore...
Bellissime

ASCHENBACH

I'll stay, I cannot leave.
What can be better than the sea?
What can be better than this?
(with book)
Ah, how peaceful to contemplate the sea -
immeasurable, unorganised, void. I long to find rest
in perfection, and is not this a form of perfection?
*(Aschenbach raises his head to see Tazio coming on
to the beach.)*
Ah here comes Eros - his very self.
I was not mistaken, it is very good.
*(A little pantomime of Tazio's hatred of the Russian
family.)*
So the little Polish god is proud,
proud like all his race.
He is human after all.
There is a dark side even to perfection.
I like that.

*(Tazio goes and sits down with his family. His
friends call him to join them.)*

CHORUS (*off*)

Adziu! Adziu!
*(He gets up and slowly wanders over to the other
boys.)*
Adziu! Adziu!

ASCHENBACH

What is it they call him, Adziu! Adziu!
They call him Adziu!

*(Children's games with Tazio as ringleader. They
play in the water. Tazio runs back wet to his mother.)*

CHORUS (*off*)

Tadziu! Tadziu!

une mer calme,
un ciel couvert,
un parfum fade provenant de la lagune.
Mes tempes battent, je ne peux travailler.
Ô Serenissima, sois-moi favorable,
ou je devrai partir,
comme un jour déjà, j'ai quitté.

*(Un groupe d'enfants s'amuse à des jeux de plage.
Aschenbach les observe.)*

*(Une Marchande de fraises arpente la plage. Les
enfants s'arrêtent et la regardent.)*

MARCHANDE DE FRAISES

Le bele fragole,
La bela, bela ua.
De bonnes fraises, Signori, toutes fraîches.
*(Les jeux se poursuivent. La Marchande de fraises
s'approche d'Aschenbach qui lui achète quelques fruits.)*
Grassie, Signore...
Bellissime!

ASCHENBACH

Je resterai, je ne peux partir.
Qu'y a-t-il de mieux que la mer ?
Qu'y a-t-il de mieux que ceci ?
(avec son livre)
Ah, comme c'est apaisant de contempler la mer -
incommensurable, chaotique, vide. J'aspire à trouver
le repos dans la perfection, et ceci n'est-il pas une
forme de perfection ?
*(Aschenbach redresse la tête pour voir Tazio qui
arrive sur la plage.)*
Ah, voilà Éros - en personne.
Je ne me suis pas trompé, tout est bien.
*(Petite pantomime illustrant la haine de Tazio pour
la famille russe.)*
Le petit dieu polonais est donc fier,
fier comme toute sa race.
Il est humain après tout.
Il y a une ombre à la perfection aussi.
J'aime ça.

*(Tazio va s'asseoir avec sa famille. Ses amis
l'appellent pour qu'il se joigne à eux.)*

CHŒUR (*en coulisse*)

Adziù, Adziù!
*(Tazio se lève et rejoint lentement les autres
garçons.)*
Adziù, Adziù!

ASCHENBACH

Comment l'appellent-t-ils, Adziù! Adziù!
Ils l'appellent Adziù!

*(Jeux d'enfants dont Tazio est le meneur. Ils jouent
dans l'eau. Tazio, trempé, court vers sa mère.)*

CHŒUR (*en coulisse*)

Tadziù! Tadziù!

ASCHENBACH
Tadziu! that is it...
from Thaddeus, short for Thaddeus.
Tadzio.

(Tadzio joins the children again. They acknowledge him as their leader. He then walks back to his mother. She presents him to some of her friends, and he smiles rather self-consciously.)

ASCHENBACH
So, my little beauty,
you notice when you're noticed,
do you?
(with book)

As one who strives to create beauty, to liberate from the marble mass of language the slender forms of an art, I might have created him. Perhaps that is why I feel a father's pleasure, a father's warmth in the contemplation of him. Yes, Aschenbach, you have grown reserved, self-sufficient since the death of a wife and marriage of an only daughter - dependent not upon human relationships but upon work, and again - work. How much better to live, not words but beauty, to exist in it, and of it. How much better than my detached and solitary way.

SCENE 6: THE FOILED DEPARTURE

Aschenbach crosses to Venice in a gondola.

GONDOLIER
Aou'! Stagando, aou'!
Aou'!

(At the landing place, Aschenbach gets out and starts walking through the streets. He looks unhappy and uncomfortable. Vendors and beggars cry to him from all sides.)

A GUIDE
Guida, guida! Let me guide the Signore. I can find him places he does not know, places to delight him.

ASCHENBACH
While this sirocco blows
Nothing delights me.
My head is heavy,
My eyelids ache.

A LACE SELLER
Guardi, Signore, see the beautiful silks and lace.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

A GLASSMAKER
Venga qui, Signore, look at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

ASCHENBACH
Tadziù! c'est ça...
de Thaddeus, diminutif de Thaddeus.
Tadzio.

(Tadzio rejoint de nouveau les enfants. Ils l'adoptent comme chef. Tadzio va alors rejoindre sa mère. Elle le présente à des amis et il sourit timidement.)

ASCHENBACH
Tiens donc, petite beauté,
tu remarques que l'on te remarque,
n'est-ce pas?
(avec son livre)

Comme quelqu'un qui cherche à créer la beauté, à libérer du marbre du langage les formes gracieuses d'un art, j'aurais pu lui donner jour. C'est pourquoi peut-être, en le contemplant, j'éprouve la satisfaction d'un père et sens vibrer en moi une chaleureuse fibre paternelle. Oui Aschenbach, depuis le décès d'une épouse et le mariage d'une fille unique, tu es devenu un personnage réservé, auto-suffisant - dépendant non pas des relations humaines, mais du travail, et du travail encore. C'est tellement mieux de vivre non de mots, mais de la beauté elle-même, d'exister en elle, par elle. C'est tellement mieux que cette vie de détachement et de solitude.

SCÈNE 6. LE FAUX DÉPART

Aschenbach se dirige vers Venise en gondole.

GONDOLIER
Aou'! Stagando, aou'!
Aou'!

(Au débarcadère, Aschenbach sort de la gondole et commence à flâner dans les rues. Il semble malheureux et mal à l'aise. Des marchands et des mendiants l'interpellent de tous côtés.)

UN GUIDE
Guida, guida! Laissez-moi guider le Signore.
Je peux trouver des endroits qu'il ne connaît pas, des endroits qui l'émerveilleront.

ASCHENBACH
Tant que souffle ce sirocco
Rien ne m'émerveille.
J'ai la tête lourde,
Les paupières douloureuses.

UNE MARCHANDE DE DENTELLE
Guardi, Signore, voyez les superbes soies et dentelles.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

UN SOUFFLEUR DE VERRE
Venga qui, Signore, voyez ma superbe verrerie.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

ASCHENBACH
Foul exhalations rise
Under the bridges,
Opress my breathing,
Dispel my joy.

BEGGAR WOMAN (with her child)
La Carita, la carita!
Il padre is sick,
the bambini are hungry,
la carita.

A RESTAURANT WAITER
Provi, Signore!
Vongole, granseole, aragosta,
gamberetti, mazzanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

BEGGAR WOMAN
La carità,
il padre is sick,
bambini hungry,
la carità.

ASCHENBACH
The rubbish stirs in gusts
Over the piazzas.

GLASSMAKER
Venga qui, Signore, look at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

ASCHENBACH
Every doorway
Harbours feverish fears.

LACE SELLER
Guardi, Signore, see my beautiful lace.
Tutto a buon mercato.

(many times repeated)

ASCHENBACH
O Serenissima,
I fear you in this mood.

GUIDE
Guida, guida, Signore!
I can find places you do not know,
places to delight you.

(Aschenbach has now arrived back at the landing stage.)

ASCHENBACH
Enough, I must leave, I must go away.
Back to the mountains -
and the fresh mountain air.
(He gets into the gondola.)
But where? where shall I go?

ASCHENBACH
Des miasmes pestilentiels proviennent
de dessous les ponts,
M'oppressent les poumons,
Dissipent ma joie.

UNE MENDIANTE (avec son enfant)
La carità, la carità!
Il padre est malade,
les bambini ont faim,
la carità.

UN GARÇON DE RESTAURANT
Provi, Signore!
Vongole, granseole, aragosta,
gamberetti, mazzanette,
calamaretti, molto buon'.
Provi, Signore!

MENDIANTE
La carità,
il padre est malade,
les bambini ont faim,
la carità.

ASCHENBACH
Bouffées d'inepties
Sur les piazzas!

SOUFFLEUR DE VERRE
Venga qui, Signore, voyez ces superbes verreries.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

ASCHENBACH
Chaque porte
Abrite des peurs fébriles.

MARCHANDE DE DENTELLES
Guardi, Signore, voyez la superbe dentelle.
Tutto a buon mercato.

(plusieurs fois répété)

ASCHENBACH
Ô Serenissima,
Je te redoute dans cette atmosphère.

GUIDE
Guida, guida, Signore!
Je peux te trouver des endroits que tu ne connais pas,
des endroits qui t'émerveilleront.

(Aschenbach a maintenant regagné le débarcadère.)

ASCHENBACH
Ça suffit, je dois quitter, je dois partir.
Retour à la montagne -
à l'air pur de la montagne.
(Aschenbach monte dans la gondole.)
Mais où? Où aller?

GONDOLIER Aou'! Aou'!	PREMIER GONDOLIER Aou'! Aou'!	<i>(Tadzio glances at Aschenbach.) (Passage of time.) (Aschenbach in the gondola.)</i>	<i>(Tadzio regarde Aschenbach.) (pause) (Aschenbach dans la gondole.)</i>
ASCHENBACH I must leave this unfriendly lagoon.	ASCHENBACH Je dois quitter cette lagune hostile.	GONDOLIER Aou'!	SECOND GONDOLIER Aou'!
ANOTHER GONDOLIER <i>(offstage)</i> Aou'! De longo aou'!	DEUXIÈME GONDOLIER <i>(en coulisse)</i> Aou'! De longo aou'!	ANOTHER GONDOLIER <i>(distant)</i> Premando aou'!	PREMIER GONDOLIER <i>(dans le lointain)</i> Premando aou'!
ASCHENBACH Horrible, evil, nauseous. I must go elsewhere, I must find a clearer sky a fresher air.	ASCHENBACH Horrible, malfaisante, nauséreuse. Je dois aller ailleurs, Il me faut trouver un ciel plus clair, un air plus frais.	ASCHENBACH Shall I never see these columns rise again? Never see the marble brows upon each curving bridge? O Serenissima! Why did I yield so quickly to my fears?	ASCHENBACH Ne verrai-je plus jamais se dresser ces colonnes? Plus jamais ces arches de marbre Dessinant la courbe des ponts? Ô Serenissima! Pourquoi ai-je cédé si vite à mes frayeurs?
<i>(The gondola arrives at the Lido. Aschenbach gets out.) (Passage of time.) (Aschenbach is revealed in the hotel hall.)</i>	<i>(La gondole arrive au Lido. Aschenbach en sort.) (pause) (Aschenbach apparaît dans le hall de l'hôtel.)</i>	<i>(The gondola arrives in Venice. The Hotel Porter comes to the side of the quay and calls to Aschenbach.)</i>	<i>(La gondole arrive à Venise. Le Portier de l'hôtel s'avance en bordure du quai et appelle Aschenbach.)</i>
MANAGER Naturally, Signore, I understand. How regrettable, unfortunate. We shall be sorry to lose you, but of course if the Signore has reasons then he must go. <i>(Aschenbach nods.)</i> No doubt the Signore will return to us in his own good time. <i>(Aschenbach nods.)</i> Meanwhile our deepest respects and please keep us in mind. Arrivederci, Signore! <i>(Aschenbach nods.) (calling)</i> Giulio, veni qui. The Signore's baggage. Presto! Presto!	DIRECTEUR DE L'HÔTEL Naturellement, Signore, je comprends. Comme c'est dommage, fâcheux! Nous regretterons votre départ, mais si le Signore pense devoir partir, il le faut, bien sûr. <i>(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)</i> Nous reverrons certainement le Signore quand cela lui conviendra. <i>(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.)</i> Et en attendant, mes profonds respects, et surtout gardez-nous à l'esprit. Arrivederci, Signore! <i>(Aschenbach acquiesce d'un signe de tête.) (appellant)</i> Giulio, veni qui. Les bagages du Signore. Presto! Presto!	PORTER There you are, Signore, just in time.	PORTIER DE L'HÔTEL Vous voilà, Signore, juste à temps.
		ASCHENBACH You have my baggage?	ASCHENBACH Vous avez mes bagages?
		PORTER Safe, Signore, gone on the train to Como.	PORTIER DE L'HÔTEL Ils sont en lieu sûr, Signore, dans le train pour Côme.
		ASCHENBACH Gone to Como? That is not where I'm going.	ASCHENBACH Pour Côme? Mais ce n'est pas là que je vais.
		PORTER Sorry, Signore. Mi dispiace, Signore.	PORTIER DE L'HÔTEL Mes excuses, Signore. Mi dispiace, Signore.
		ASCHENBACH You must find it- get it back Without it, I cannot go. You understand? I cannot go. I shall return to the hotel. Arrange for the baggage to be sent back there.	ASCHENBACH Il faut les retrouver – les récupérer. Sans eux, je ne peux partir. Vous comprenez? Je ne peux partir. Je vais retourner à l'hôtel. Faites en sorte que mes bagages y soient renvoyés.
		PORTER Very good, Signore. In the twinkling of an eye it shall be back. <i>(calling)</i> Gondoliere, to the Lido at once!	PORTIER DE L'HÔTEL Très bien, Signore. Ils y seront en un clin d'œil. <i>(appellant)</i> Gondoliere, au Lido immédiatement!
		<i>(The Gondolier starts rowing back to the Lido.)</i>	<i>(Le Gondolier se met à ramer et se dirige vers le Lido.)</i>
ASCHENBACH Yes, I must go - but does it seem fresher this morning? Can the wind have changed? <i>(Tadzio walks through the hall.)</i> For the last time, Tadziù, it was too brief, all too brief - may God bless you.	ASCHENBACH Oui, je dois partir - mais ferait-il plus frais ce matin? Le vent aurait-il tourné? <i>(Tadzio traverse le hall.)</i> C'est la dernière fois, Tadziù, Cela a été trop court, beaucoup trop court. Que Dieu te bénisse.	ASCHENBACH I am become like one of my early heroes, passive in the face of fate. What do I really want? First I am grief-stricken but must go because of the danger to my health, then I am furious because I am forced to return, but secretly I rejoice. Vacillating, irresolute, absurd.	ASCHENBACH Je suis devenu comme l'un de mes anciens héros, passif face au destin. Quel est vraiment mon désir? Je suis tout d'abord accablé de douleur, mais je suis obligé de partir pour ménager ma santé, ensuite je suis furieux parce que je dois revenir, mais secrètement je m'en réjouis. Indécis, irrésolu, déraisonnable.
		GONDOLIER (very distant) Aou'!	PREMIER GONDOLIER <i>(dans le lointain)</i> Aou'!

ASCHENBACH *(continuing)*

The whole experience has been disruptive to my thoughts and to my work; yet in spite of it I can feel my spirits rise. Often what is called disruptive is not directed against life, but is invigorating, a renewal ...

(At the hotel the Manager greets him)

MANAGER

A thousand apologies to the Signore, I would not have discommoded him for the world. And now the Signore will find the wind is blowing from the healthier quarter, the wind blows sweetly from the east.

(The Manager takes Aschenbach to his room and opens the window on to the beach.)

Now the Signore can holiday at ease, he can enjoy what he thought to have left for ever.

(The Manager leaves. Aschenbach remains looking wearily out on to the beach. Tadzio, Jaschiu and a few other boys are seen playing in the distance.)

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, the charming Tadzio, that's what it was, that's what made it hard to leave.

(The boys run off. Aschenbach lifts his hands in a gesture of acceptance.)

So be it. So be it.

Here I will stay, here dedicate my days to the sun and Apollo himself.

SCENE 7: THE GAMES OF APOLLO

The Lido beach. Aschenbach is in his chair.

HOTEL GUESTS CHORUS

Beneath a dazzling sky
The sea rolls silken-white,
Calm morning hours drift on
To scented dusk and melting night
Day after carefree day
The idle minutes run
While he transported to the antique world
Lives in Elysium.

THE VOICE OF APOLLO

He who loves beauty
Worships me.
Mine is the spell
That binds his days.

(Tadzio 'drives' a group of boys on to the beach.)

ASCHENBACH *(poursuivant)*

Toute cette expérience a perturbé mes pensées et mon travail, mais je reprends courage. Souvent ce que l'on considère comme perturbant ne va pas à l'encontre de la vie, mais vivifie, une renaissance...

(Le Directeur de l'hôtel souhaite la bienvenue à Aschenbach.)

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Toutes mes excuses au Signore. Je n'aurais voulu l'incommoder à aucun prix.

Et maintenant le Signore remarquera que l'air est plus sain, il y a un doux vent d'est.

(Le Directeur de l'hôtel accompagne Aschenbach jusqu'à sa chambre et ouvre la fenêtre donnant sur la plage.)

Maintenant le Signore pourra prendre du repos tranquillement, il pourra profiter de ce qu'il pensait avoir quitté pour toujours.

(Le Directeur de l'hôtel quitte la chambre. Aschenbach reste à regarder la plage avec lassitude. Tadzio, Jaschiu et quelques autres garçons jouent sur le sable, au loin.)

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, le charmant Tadzio, voilà ce que c'était, voilà ce qui rendait mon départ difficile.

(Les garçons s'enfuient. Aschenbach lève les mains en un geste d'acceptation.)

Qu'il en soit ainsi. Qu'il en soit ainsi.

Ici je resterai, et dédierai mes jours au soleil, au soleil et à Apollon même.

SCÈNE 7. LES JEUX D'APOLLON

La plage du Lido. Aschenbach est installé dans un fauteuil.

CHŒUR DES HÔTES

Sous un ciel éblouissant, la mer...
Les vagues déferlent blanches comme la soie,
Les heures calmes de l'aurore s'écoulent, s'écoulent
Jusqu'à la brune parfumée, jusqu'à la nuit languide.
Jour après jour, dans l'insouciance,
Les minutes s'écoulent
Tandis que lui, transporté dans le monde antique,
Demeure dans l'Élysée.

LA VOIX D'APOLLON

Qui aime la beauté
Me vénère.
Je suis le sortilège
Qui régit ses jours.

(Tadzio « mène » un groupe de garçons sur la plage.)

CHORUS

No boy, but Phoebus of the golden hair
Driving his horses through the azure sky
(They form a pyramid... and Tadzio climbs to the top.)
Mounting his living chariot shoulder high,
Both child and god he lords it in the air.
(The boys dismount.)
No boy, but Phoebus of the golden hair.

VOICE OF APOLLO

Now in my praise
They tell again
Olympian tales
Of rivalry.

(Jaschiu and another boy vie for Tadzio's attention, watched by Tadzio's mother.)
(While the Chorus sings, the appropriate actions take place. Jaschiu shows off his acrobatic skill, Tadzio imitates him.)

CHORUS

Come, see where Hyacinthus plays
Basking in Apollo's rays,
Careless sun that gilds his love
With beauty that will fatal prove.
(The other boy tries to attract Tadzio with his skill, the two boys compete.)
But a rival watches there
With envious pangs too strong to bear.
Jealous Zephyr's angry breath
Guides the blow that brings his death.
(Tadzio is accidentally knocked down. They carry him across to his mother, who comforts him.)
Poor broken boy as on the ground you rest
The curled flower springs immortal from your breast.

VOICE OF APOLLO

Love that beauty causes
Is frenzy god-inspired
Nearer to the gods
Than sanity.

(Formal solo for Tadzio.)

CHORUS

Phaedrus learned what beauty is
From Socrates beneath the tree
Beauty is the only form
Of spirit that our eyes can see
So brings to the outcast soul
Reflections of Divinity.

VOICE OF APOLLO

At the feasts of the sun
See my devotees contest
In strength, agility and skill
The body's praise.

(The boys compete in a variety of sports.)

CHŒUR

Point de garçon, sauf Phébus aux cheveux d'or
Menant ses chevaux dans l'azur du ciel –
(Les garçons forment une pyramide... et Tadzio grimpe au sommet.)
Montant son char vivant triomphalement,
Enfant et dieu à la fois, il vit en grand seigneur dans les hauteurs.
(Les garçons se séparent.)
Point de garçon, sauf Phébus aux cheveux d'or.

LA VOIX D'APOLLON

Et en mon honneur à présent
Ils racontent encore
Des récits olympiens
De chevalerie.

(Jaschiu et un autre garçon cherchent à attirer l'attention de Tadzio; la mère de Tadzio les observe.)
(Pendant que le Chœur chante, l'action se déroule illustrant ses paroles. Jaschiu fait valoir ses talents d'acrobate – il fait la roue, etc.)

CHŒUR

Viens, vois où Hyacinthe joue
Et se berce dans les rayons d'Apollon,
Soleil insouciant qui dore son amour
D'une beauté qui mène à la mort.
(L'autre garçon tente d'attirer l'attention de Tadzio par son adresse; les deux garçons sont en compétition.)
Mais un rival est là qui observe
Et faiblit dévoré par l'envie.
Le souffle furieux de Zéphyr, jaloux,
Guide le coup qui lui sera fatal.
(Tadzio est renversé accidentellement.)
(On le porte auprès de sa mère, qui le reconforte.)
Pauvre garçon meurtri, tandis que sur le sol tu gis,
Une fleur immortelle et bouclée de ton flan jaillit.

LA VOIX D'APOLLON

L'amour qu'éveille la beauté
Est une passion par les dieux inspirée
Plus proche du divin
Que ne l'est la raison.

(Danse formelle en solo pour Tadzio)

CHŒUR

Sous l'arbre Socrate apprit à Phèdre
Ce qu'était la beauté:
La beauté est le seul reflet de l'esprit
Qui par l'œil peut être surpris,
Qui apporte à l'âme exilée
Une image de la Divinité.

LA VOIX D'APOLLON

Aux fêtes du soleil
Vois mes fervents rivaliser
De force, d'adresse, d'agilité,
Le corps glorifié.

(Les garçons rivalisent d'adresse dans différents sports.)

CHORUS

First, the race!
(1 Running)
 Run, run,
 get ready go,
 foot by foot,
 outpace one another,
 with flashing forms
 legs, thighs, working arms.
(Tadzio is first.)

Next, to the pit.

(2 Long jump)
 Try your skill
 turn by turn
 heaving breath -
 Go!
 Springing high
 gather limbs
 time the moment -
 Go!
 Now release
 shooting forward
 legs and arms
 flinging forth skim,
 and land
 with thudding heel.
 Go!
(Tadzio has jumped furthest.)

Now, the throw!

(3 Discus throwing)
 Young discobolus
 tensing body bent
 weighs the swelling stone
 firm upon the hand
 swinging back and up
 gathering all his force
 arching wider
 still hurling now,
 hurling the discus.
 Young discobolus
(Tadzio has thrown furthest.)

On tip-toe rise!

(4 Javelin throwing)
 Up and over
 graceful turn and drop
 higher each one
 the heavens attempt
 triumphant flying,
 free in weightless flight.
 Yet to the earth at last
 the shaft is bound.
(Tadzio has thrown furthest.)

For skill and strength
 this is the final test!

CHŒUR

D'abord, la course!
(1. Course)
 Courez, courez,
 Prêts, partez,
 Un pied puis l'autre
 Dépassez
 Tout en souplesse, en avant,
 Jambes, cuisses, bras mobiles.
(Tadzio est en tête.)

Ensuite, au fossé.

(2. Saut en longueur)
 Exercez-vous,
 tour à tour,
 inspirez -
 Partez!
 Sautez haut
 et rassemblez les membres,
 à point nommé -
 Partez!
 Relâchez,
 chassez le corps en avant,
 projetez
 bras et jambes,
 effleurez le sol,
 puis appuyez le talon.
 Partez!
(C'est Tadzio qui a sauté le plus loin.)

Maintenant, le lancer!

(3. Lancer du disque)
 Jeune discobole,
 corps tendu, penché,
 soupesant d'une main ferme
 la pierre ronde,
 la balançant de bas en haut,
 rassemblant toutes ses forces,
 cambrant le dos plus encore,
 lançant à présent,
 lançant le disque.
 Jeune discobole!
(Tadzio a réalisé le meilleur lancer.)

Sur la pointe des pieds!

(4. Lancer du javelot)
 En l'air, par-dessus,
 tour gracieux, lâchez,
 chaque fois plus haut
 effleurant les cieux,
 triomphante course,
 liberté en apesanteur.
 Mais la pointe enfin
 doit toucher le sol.
(Tadzio a réalisé le meilleur lancer)

Voici l'épreuve finale
 de force et d'adresse!

(5 Wrestling)

fight,
 face your man
 forehead to forehead
 fist to fist
 limbs coiled round limbs
 panting with strain
 tear apart and close again
 immobile now-tensing, tensing!
 Panther-like, a shoulder throw.
(Tadzio is winner of the Pentathlon.)
 Who is the victor?

VOICE OF APOLLO

Praise,
 Praise my power,
 Beauty is the mirror of spirit.

CHORUS

Tadzio has won.
 Crown him with olive!
(Tadzio comes forward; the boys dance round him.)
 Tadzio has won,
 Tadzio is victor.

(many times repeated)

(The Hotel Guests and all the children retreat to the distance - the chorus still singing - leaving Tadzio alone. Aschenbach rises and comes forward, very excited.)

ASCHENBACH

The boy, Tadzio, shall inspire me.
 His pure lines shall form my style.
 The power of beauty sets me free
 I will write what the world waits
 for rejoicing in his presence.
 When thought becomes feeling, feeling thought...
 When the mind bows low before beauty...
 When nature perceives the ecstatic moment...
 When genius leaves contemplation for one moment
 of reality...
 Then Eros is in the world.
(Tadzio, sauntering, approaches Aschenbach.)
 Eros...
 Ah Tadzio, the victor, the admiration of all,
 I must say well done.
 I must speak to him,
 we will become friends,
 it is easy, nothing more natural.
(Tadzio passes Aschenbach who turns away.)
 Too late, I couldn't... couldn't do it...
 This is frenzy, absurd.
 The heat of the sun must have made me ill.
 So longing passes back and forth
 between life and the mind.
(Tadzio's mother comes back with her family to collect him. As Tadzio passes Aschenbach on the way into the hotel he smiles.)
 Ah, don't smile like that!
 No one should be smiled at like that.
(then realising the truth at last)
 I-love you.

(5. Lutte)

Prépare-toi à lutter,
 fait face à l'adversaire
 front contre front,
 poing contre poing,
 membres enroulés,
 haletant sous l'effort,
 écarté, rapproché,
 immobile enfin - tendu, tendu!
 Telle une panthère, enlèvement par l'épaule.
(Tadzio est le vainqueur du Pentathlon.)
 Qui est le vainqueur?

LA VOIX D'APOLLON

Loue,
 Loue ma puissance,
 La beauté est le miroir de l'esprit.

CHŒUR

Tadzio a gagné.
 Couronnez-le d'olivier!
(Tadzio s'avance... les garçons dansent autour de lui.)
 Tadzio a gagné,
 Tadzio est le vainqueur.

(plusieurs fois répété)

(Les Hôtes et les enfants s'éloignent, chantant encore, abandonnant Tadzio. Aschenbach se lève et s'avance, très excité.)

ASCHENBACH

Tadzio, ce jeune adolescent, m'inspirera.
 Ses lignes pures seront celles de mon style.
 Je me libère sous l'emprise de la beauté.
 J'écrirai ce que le monde attend,
 dans le ravissement de sa présence.
 Quand les pensées deviennent sentiments,
 sentiments pensées...
 Quand l'esprit s'incline devant la beauté...
 Quand la nature perçoit l'instant d'extase...
 Quand le génie abandonne la contemplation pour
 vivre un moment dans le réel...
 Alors Éros s'empare du mot.
(Tadzio, en flânant, s'approche d'Aschenbach.)
 Éros...
 Ah Tadzio, le vainqueur, l'admiration de tous,
 Je dois le féliciter,
 Je dois lui parler,
 nous deviendrons amis,
 c'est simple, rien de plus naturel.
(Tadzio passe devant Aschenbach qui se détourne.)
 Trop tard, je ne pouvais... ne pouvais le faire...
 Quelle confusion, absurde.
 La chaleur du soleil m'a incommodé sans doute.
 Le désir va et vient entre vie et esprit.
(La mère de Tadzio revient le chercher, accompagnée de ses enfants. Lorsqu'en se dirigeant vers l'hôtel, Tadzio passe devant Aschenbach, il sourit.)
 Ah! ne souris pas ainsi!
 Il ne faut sourire ainsi à personne.
(puis prenant conscience de la vérité enfin)
 Je - t'aime.

ACT 2

ASCHENBACH (*with book*)

So, it has come to this. I can find no better description of my state than the hackneyed words 'I love you'. Overcome by beauty I tried, quite simply to use the emotion released for my own creation. What I wrote was good, quite what was expected of me; to the point, yet poignant. But when it was done I felt degraded - as if I had taken part in an orgy. Then I was moved to put this relationship - if so one sided an affair can be called a relationship - on to a natural footing. I would hail the boy, exchange a few words with him: I couldn't do it. My beating heart and trembling limbs refused to obey my will. So I had to mock myself as the crestfallen lover. Who really understands the workings of the creative mind? Nonetheless 'so be it'. This 'I love you' must be accepted; ridiculous but sacred too and no, not dishonorable even in these circumstances.

(*Passage of time.*)

SCENE 8: THE HOTEL BARBER'S SHOP (I)

HOTEL BARBER

Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
(*Aschenbach is revealed in the barber's chair.*)
Move the head to the left.
Yes, the weather is idyllic.
Too hot? Oh, just a trifle.
The hotel guests are fewer?

(*The Barber holds up a mirror.*)

Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
Your head down, if you please.
But what was that you're saying?
you hear less German?
Ah! your compatriots are always very careful but so nice.
Take the von Becks!
I've tended Herr von Beck for many summers, a splendid head of hair if I may say so, remarkable for someone in his middle years, and such a youthful skin!
(Guardate, Signore!)
Each year they spend the summer with us, (Va bene, Signore?)
but now after ten days they have gone, gone back to the cold unwelcoming north. (Head up just a little!)
The Signore is not leaving us?
He does not fear the sickness, does he?

ASCHENBACH (*sharply*)
Sickness! what sickness?

ACTE II

ASCHENBACH (*avec son livre*)

Bien! voilà ce qu'il en est. Je ne peux trouver de meilleure description de mon état que ce cliché: « je t'aime ». Vaincu par la beauté, j'ai essayé, très simplement, d'utiliser l'émotion libérée pour ma propre création. Ce que j'ai écrit était bon, tout à fait ce que l'on attendait de moi; objectif, et poignant cependant. Mais lorsque ce fut achevé, je me suis senti avili - comme si j'avais participé à une orgie. Puis je fus incité à donner à cette relation - si un attachement aussi unilatéral peut être considéré comme une relation - un caractère plus naturel. Je voulais saluer le garçon, échanger quelques mots avec lui: je n'ai pu le faire. Mon cœur battant et mes membres tremblants ont refusé d'obéir à ma volonté. Je n'ai eu pour moi-même que dérision, comme l'amoureux déçu. Qui comprend réellement le cheminement de l'esprit créateur? Cependant, « c'est ainsi ». Ce « je t'aime » doit être accepté; ridicule mais sacré aussi, et non!, point déshonorant, même dans ces circonstances. (*pause*)

SCÈNE 8. CHEZ LE COIFFEUR DE L'HÔTEL (I)

LE COIFFEUR DE L'HÔTEL

Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
(*Aschenbach est installé dans un fauteuil chez le Coiffeur.*)
Tournez la tête à gauche.
Oui le temps est idyllique.
Trop chaud? Oh, un tantinet.
Il y a moins de clients à l'hôtel?
(*Le Coiffeur tient un miroir.*)
Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
Baissez un peu la tête, si vous voulez bien.
Mais que disiez-vous?
Vous entendez moins d'allemand?
Ah! vos compatriotes sont toujours très pointilleux, mais si aimables.
Voyez les von Beck par exemple!
J'ai eu Herr von Beck comme client pendant plusieurs étés, une magnifique chevelure si je puis dire, remarquable pour quelqu'un d'un certain âge, et une peau si jeune!
(Guardate, Signore!)
Chaque année ils passent l'été ici, (Va bene, Signore?)
mais cette fois, ils sont partis au bout de dix jours, ils sont retournés dans les régions du Nord, froides et si peu accueillantes.
(Levez un peu la tête!)
Le Signore ne va pas nous quitter?
Il ne craint pas la maladie, n'est-ce pas?

ASCHENBACH (*avec brusquerie*)
Maladie! Quelle maladie?

BARBER

Nothing, I know nothing.

ASCHENBACH

But you mentioned it.

BARBER

It is not important, it is nothing.

ASCHENBACH

You must know what you mean.

BARBER

Take no notice, sir, it is not important.
You fancy this oil, sir?
A delectable scent, sir,
the Signore now takes little interest in such things, I know.
That is it, Signore.
(*Aschenbach gets up from the chair.*)
Next week at the same time?
Va bene, Signore, egregio Signore.
Prego, prego!

(*Aschenbach comes forward as the Hotel Barber and his chair fade.*)

ASCHENBACH

Sickness, what sickness?
More than a malaise from the sirocco?
A sickness to drive people away?

(*Passage of time.*)

SCENE 9: THE PURSUIT

Aschenbach is crossing to Venice.

ASCHENBACH

Do I detect a scent?
A sweetish medicinal cleanliness,
overlaying the smell of still canals?

GONDOLIER

Aou'!

ANOTHER GONDOLIER (*off stage*)

Aou'!

(*The Gondola stops and Aschenbach gets out. There are many people standing about.*)

ASCHENBACH

How quiet the city is!
What can they all be looking at?

CITIZENS (*reading from a notice*)

Citizens are advised to take precautions against infection.
Citizens are warned not to eat shellfish in this unusually hot season.
Citizens must not use the canal waters for

COIFFEUR DE L'HÔTEL

Rien, je ne sais rien.

ASCHENBACH

Mais vous venez d'en parler.

COIFFEUR DE L'HÔTEL

C'est sans importance, ce n'est rien.

ASCHENBACH

Vous devez savoir de quoi vous parlez.

COIFFEUR DE L'HÔTEL

Ne faites pas attention, monsieur, c'est sans importance.
Vous aimez cette lotion, monsieur?
Un délicieux parfum!
Je sais, le Signore ne s'intéresse pas beaucoup à tout ça pour le moment.
Voilà, Signore.
(*Aschenbach se lève.*)
La semaine prochaine à la même heure?
Va bene, Signore, egregio Signore.
Prego, prego!

(*Aschenbach s'avance tandis que le Coiffeur et le fauteuil disparaissent.*)

ASCHENBACH

Maladie? Quelle maladie?
Plus qu'un malaise provoqué par le sirocco?
Une maladie qui fait fuir les gens?

(*pause*)

SCÈNE 9. LA POURSUITE

Aschenbach est en gondole et se dirige vers Venise.

ASCHENBACH

Il me semble percevoir une odeur, non?
Une odeur douceâtre de désinfectant qui couvre les effluves des canaux tranquilles?

SECOND GONDOLIER

Aou'!

PREMIER GONDOLIER (*dans le lointain*)

Aou'!

(*La gondole s'arrête et Aschenbach en sort. Il y a beaucoup de monde partout.*)

ASCHENBACH

Comme la ville est calme!
Que regardent-ils tous?

CITOYENS (*lisant un avis*)

Il est conseillé à la population de prendre des précautions contre l'infection.
Il est conseillé à la population de ne pas consommer de fruits de mer en cette saison particulièrement chaude.
Il est conseillé à la population de ne pas utiliser les

household purposes.
People are warned... warned...

ASCHENBACH
warned... warned...

CITIZENS
Everyone is warned.

ASCHENBACH
What is all this?
The city fathers are seldom so solicitous.
(*moving to talk to some shopkeepers*)
What is this sweetish smell
that pervades the air, my friends?

SHOPKEEPERS
Scusi?

ASCHENBACH
What are these warnings?

GLASS MAKER
Just a formal precaution, sir.

RESTAURANT WAITER
Police regulations, sir,
with which we must conform.

LACE SELLER
The air is sultry, the sirocco blows.

A GUIDE
No, quite unimportant, sir,
precautionary -
Let me guide the Signore,
I can find him ...

ASCHENBACH
Basta! Basta!
(*He turns away*)

SHOPKEEPERS
Scusi, Signore!

BEGGAR WOMAN (*pursuing him*)
La carità! The bambini are sick.

NEWSPAPER SELLER (*entering*)
La Stampa! Giornali tedeschi...
Il Mondo! German newspapers...

ASCHENBACH
Das Tagblatt, grazie.

NEWSPAPER SELLER
Grazie, Signore... La Stampa!
Giornali inglesi... Il Mondo!
La Stampa! Giornale, giornale...

ASCHENBACH (*reading*)
Let me see what my countrymen say.
'Rumours of cholera in Venice officially denied.

eaux des canaux à des fins ménagères.
La population est mise en garde... mise en garde...

ASCHENBACH
Mise en garde...mise en garde...

CITOYENS
Toute la population est mise en garde.

ASCHENBACH
Qu'est-ce qui se passe?
Les édiles témoignent rarement d'autant de sollicitude.
(*Aschenbach va parler à quelques marchands.*)
Quelle est cette odeur douceâtre
qui plane dans l'air, mes amis?

MARCHANDS
Scusi?

ASCHENBACH
Que sont ces avertissements?

SOUFFLEUR DE VERRE
Juste une précaution administrative, monsieur.

SERVEUR
Des réglementations de police, monsieur,
auxquelles il convient de se conformer.

VENDEUSE DE DENTELLES
Il fait étouffant et il y a du sirocco.

UN GUIDE
Non, sans importance, monsieur,
une mesure préventive -
Puis-je guider le Signore,
Je peux lui trouver...

ASCHENBACH
Basta! Basta!
(*Aschenbach s'en va.*)

MARCHANDS
Scusi, Signore!

MENDIANTE (*le poursuivant*)
La carità! Bambini malades.

MARCHANDE DE JOURNAUX (*entrant*)
La Stampa! Giornali tedeschi...
Il Mondo! Journaux allemands...

ASCHENBACH
Das Tagblatt, grazie.

MARCHANDE DE JOURNAUX
Grazie, Signore... La Stampa!
Giornali inglesi... Il Mondo!
La Stampa! Giornale, giornale...

ASCHENBACH (*lisant*)
Voyons ce qui se dit dans mon pays.
« Rumeurs de choléra à Venise officiellement

Rumours of an incipient plague in Venice officially denied.'
Ah, here it is. 'We doubt the good faith of the Venetian City fathers in their refusal to admit to the cases of cholera in the city. German citizens should return as soon as possible.' Ugh! rumours, rumours. They should be silent. The city's secret, growing darker every day, like the secret in my own heart.

(*The Polish family appears.*)
They must receive no hint.
They must not be told.
They must not leave.
(*Aschenbach begins following the family.*)
And now I cannot let them out of sight,
daily I watch and wander.
Strange times of chance encounters, painful hopes,
and silent communion.
(*The family is sitting at a café table in the Piazza. Aschenbach sits near them. The café orchestra plays. Tazio's mother deliberately gets up and places herself between her son and Aschenbach.*)
(*The family leaves and starts walking. Aschenbach follows.*)
Careful search now leads me to them, cunning finds him out.
(*The family approaches and enters St Mark's.*)
My eyes are on him even at his prayer,
incense and sickness mingle in the air.

(*Aschenbach follows. Tazio kneels a little apart from the others. Aschenbach stands amongst the casual populace away from the family. There is a service going on. Bells.*)

CHORUS
Kyrie eleison, Christe eleison.
(*Tazio is aware of Aschenbach's presence.*)
Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Sancte Marce ora pro nobis.

PRIEST
Ite, missa est.

(*The service is over, the family leaves. Aschenbach follows them down the Merceria.*)

ASCHENBACH
When I am near, he knows.
As for me a calm untroubled face
hides a panic fear -
yet am I driven on...

(*The Citizens gradually appear.*)

CHORUS
Fewer guests from smart hotels
come to walk about our streets.

ASCHENBACH
Yet am I driven on.

démenties. Rumeurs d'épidémie naissante à Venise officiellement démenties.»
Ah, voilà. « Nous doutons de la bonne foi des autorités vénitiennes qui refusent d'admettre l'apparition de cas de choléra dans la cité. Il est conseillé aux touristes allemands de quitter la ville sans tarder. » Pouah ! rumeurs, rumeurs. Ils devraient garder le silence. Le secret de la cité est chaque jour plus sombre, comme le secret de mon propre cœur.
(*La famille polonaise apparaît.*)
Il faut qu'aucune allusion ne leur soit faite.
Il faut qu'ils ne sachent rien.
Il faut qu'ils ne partent pas.
(*Aschenbach se met à suivre la famille.*)
Et à présent je ne peux les quitter des yeux,
il s'agit de surveiller, de flâner, journallement.
Étrange époque de rencontres fortuites, d'espoirs douloureux, de communion silencieuse.
(*La famille est assise à une table de café sur la Piazza. Aschenbach est assis non loin d'eux. L'orchestre du café joue. Délibérément, la mère de Tazio se lève et se place entre son fils et Aschenbach.*)
(*La famille quitte le café et se met en route. Aschenbach suit.*)
Une recherche assidue me conduit vers eux,
la ruse me le fait découvrir.
(*La famille s'approche de St Marc et y entre.*)
Mes yeux le contemplant même dans sa prière,
encens et maladie se confondent dans l'air.

(*Aschenbach suit. Tazio s'agenouille un peu à distance des autres. Aschenbach est debout parmi la foule que le hasard a réunie là, éloigné de la famille. Un office est en cours. Cloches.*)

CHŒUR
Kyrie eleison, Christe eleison.
(*Tazio est conscient de la présence d'Aschenbach.*)
Christe audi nos, Christe exaudi nos.
Sancte Marce ora pro nobis.

PRÊTRE
Ite, missa est.

(*L'office est terminé, la famille quitte l'église. Aschenbach les suit tandis qu'ils descendent la Merceria.*)

ASCHENBACH
Quand je suis à proximité, il le sait.
Comme pour moi un visage calme, paisible,
dissimule l'effroi -
cependant je suis comme mù...

(*Les Citoyens apparaissent peu à peu.*)

CHŒUR DES CITOYENS
Des hôtels élégants viennent moins de résidents
Flâner dans nos ruelles.

ASCHENBACH
Cependant je suis comme mù...

CHORUS

We who live by summer's trade
guard the city's secret.

ASCHENBACH

Yet am I driven on.

CHORUS

There's no danger if we watch
and do as we are told.

ASCHENBACH

Yet am I driven on.

CHORUS

Under a burning sky
The sirocco still blows.

(Aschenbach suddenly comes face to face with the family. He bows, raises his hat and turns away.)

ASCHENBACH

O voluptuous days,
O the joy I suffer:
feverish chase,
exquisite fear,
the taste of knowledge,
time gained by silence
while the echoing cries answer
from the labyrinth.
(The family gets into a gondola.)

ASCHENBACH *(calling to a gondolier)*

Follow them!

(He gets into his own gondola and follows them through the canals.)

FIRST GONDOLIER

Aou'! De longo aou'!

SECOND GONDOLIER

Aou'!

THIRD GONDOLIER *(from a distance)*

Aou'!
Chiamate! Aou'!

FIRST AND SECOND GONDOLIERS

Stagando aou'!

(The family gets out of their gondola. Aschenbach follows them.)

ASCHENBACH

Ah, Tazio, Eros, charmer,
see I am past all fear,
blind to danger,
drunken, powerless,
sunk in the bliss of madness.
(The family enters the hotel, followed by Aschenbach.)
Ah, Tazio, Eros, charmer.

CHŒUR DES CITOYENS

Nous qui vivons du tourisme estival
gardons le secret de la cité.

ASCHENBACH

Cependant je suis comme mù...

CHŒUR DES CITOYENS

Point de danger si nous sommes vigilants
et faisons ce qui nous est demandé.

ASCHENBACH

Cependant je suis comme mù...

CHŒUR DES CITOYENS

Sous un ciel brûlant
le sirocco souffle encore.

(Aschenbach se retrouve soudain face à face avec la famille. Il salue, soulève son chapeau et s'éloigne.)

ASCHENBACH

Ô jours voluptueux,
Ô la joie dont je suis la proie:
poursuite fiévreuse,
frayeur délicieuse,
le goût de la connaissance,
le temps gagné dans le silence
tandis que l'écho des appels retentit
dans le labyrinthe.
(La famille monte dans une gondole.)

ASCHENBACH *(appelle un Gondolier)*

Suis-les!

(Aschenbach monte dans une autre gondole et les suit tout au long des canaux.)

PREMIER GONDOLIER

Aou'! De longo aou'!

SECOND GONDOLIER

Aou'!

TROISIÈME GONDOLIER *(à distance)*

Aou'!
Chiamate! Aou'!

PREMIER ET SECOND GONDOLIERS

Stagando aou'!

(La famille polonaise sort de sa gondole. Aschenbach les suit.)

ASCHENBACH

Ah, Tazio, Éros, charmeur,
vois, je suis au-delà de toute peur,
aveugle au danger,
ivre, impuissant,
noyé dans la béatitude de la folie. Ah!
(La famille pénètre dans l'hôtel, suivie d'Aschenbach.)
Tazio, Éros, charmeur. Ah!

(Tazio disappears into his bedroom. Aschenbach remains some time leaning against the door post. He then slowly goes to his room.)
(Shaken but excited, he calls himself to order.)

ASCHENBACH *(with book)*

Gustav von Aschenbach, what is this path you have taken? What would your forebears say - decent, stern men, in whose respectable name and under whose influence you, the artist, made the life of art into a service, a hero's life of struggle and abstinence? *(he pauses, smiles to himself)*
Yes, but when heroes have flourished Eros has flourished too. It was no shame to them to be enthralled, rather it brought them praise, it brought them honour.

SCENE 10: THE STROLLING PLAYERS

On the terrace outside the hotel after dinner. The Hotel Porter and Waiter are ushering the guests.

PORTER

This way for the players, Signori!
Please come this way.

WAITER

Please come this way.

PORTER

A rough lot of course, but you'll enjoy it.

WAITER

A rough lot.

PORTER *(answering a guest)*

Yes, they come each year; it is the custom.
Take your places, Signori.

WAITER

Take your places, Signori.

(The Hotel Guests take their places.)

GUESTS

The players are here,
Where are our places?
The players are here
To charm and delight us
With quips and grimaces,
With old songs new turned
With new antics learned
To please and excite us
To woo and invite us
The players are here,
We're in our places!

(The Strolling Players begin. A boy and a girl come forward: two acrobats mime the instruments - flute and guitar.)

(Tazio disparaît dans sa chambre. Aschenbach reste un moment appuyé contre le chambranle de la porte. Il se dirige ensuite lentement vers sa chambre.)
(Ébranlé mais excité, il se reprend en main.)

ASCHENBACH *(avec son livre)*

Gustav von Aschenbach, quel chemin as-tu donc emprunté? Que diraient tes aïeux - des hommes dignes et respectables, au nom et sous l'influence desquels tu as fait, toi l'artiste, d'une existence consacrée à l'art un service, une vie héroïque de lutte et d'abstinence.
(Il s'arrête et se sourit à lui-même.)
Oui, mais comme grandissent les héros, grandit aussi Éros. Qu'ils aient été séduits ne leur a point fait honte, mais apporté plutôt éloges et honneur.

SCÈNE 10. LES BALADINS

Sur la terrasse de l'hôtel après le dîner. Le Portier de l'hôtel et un Garçon guident les hôtes.

PORTIER DE L'HÔTEL

Par ici pour les comédiens, Signori!
Par ici!

GARÇON

Par ici, je vous prie.

PORTIER DE L'HÔTEL

Une bande d'originaux bien sûr, mais vous allez vous amuser.

GARÇON

Une bande d'originaux.

PORTIER DE L'HÔTEL *(répondant à un hôte)*

Oui, ils viennent chaque année; c'est une tradition.
Prenez place, Signori.

GARÇON

Prenez place, Signori.

(Les Hôtes prennent place.)

HÔTES

Les comédiens sont là,
Où faut-il donc s'asseoir?
Les musiciens sont là
Et vont nous égayer
De grimaces et railleries,
De vieux airs rajeunis
Ou de farces tout récemment apprises.
Pour nous satisfaire, nous amuser,
Pour nous faire la cour, nous inviter,
Les musiciens sont là,
Et nous voilà assis!

(Les Baladins commencent à jouer. Un jeune homme et une jeune fille s'avancent: deux acrobates miment les instruments - flûte et guitare.)

BOY AND GIRL O mio carino/mia carina how I need you near me	JEUNE HOMME ET JEUNE FILLE O mio carino/mia carina, j'ai tant besoin que tu sois près de moi -	<i>(During this conversation the two acrobats amuse the guests.)</i>	<i>(Pendant cette conversation, les deux acrobates divertissent les spectateurs.)</i>
BOY Just as the Siren needs the salt sea water	JEUNE HOMME Comme la sirène a besoin du sel de la mer,	ASCHENBACH Why are they disinfecting Venice?	ASCHENBACH Pourquoi désinfecte-t-on Venise ?
GIRL Dearest I weep when you're not near to hear me	JEUNE FILLE Mon cœur, je pleure quand tu es loin de moi, quand tu ne peux m'entendre -	LEADER Orders, just orders.	CHEF Consigne, juste une consigne.
BOY And in my veins the blood begins to falter.	JEUNE HOMME Et dans mes veines le sang se glace.	ASCHENBACH So there is no plague in Venice?	ASCHENBACH Aucune plaie ne menace donc à Venise ?
BOTH Better by far if we had met and parted	ENSEMBLE Il aurait mieux valu se voir et se quitter -	LEADER Ha! That's a good one, perhaps the sirocco's a plague? Or the police, they are a plague! No, you've got it wrong, Signore, it's the heat, the heat and the weather. Basta! Basta! <i>(He tries to go on with his collecting but is intercepted by the Hotel Porter)</i> Here, hands off!	CHEF Ha ! Vous en avez de bonnes, le sirocco est une plaie peut-être ? Ou la police ? Voilà une plaie ! Non, il y a erreur, Signore ! C'est la chaleur, la chaleur et le temps. Basta ! Basta ! <i>(Le Chef tente de continuer de passer le chapeau... mais il est intercepté par le Portier de l'hôtel.)</i> Ici, bas les pattes !
GIRL I knew the Creed, but now I can't get started,	JEUNE FILLE Je connaissais le Credo, mais ne peux le réciter maintenant -	PORTER What did you say to the German Signore?	PORTIER DE L'HÔTEL Qu'avez-vous dit au Signore allemand ?
BOY Can't say the Gloria nor l'Ave Maria,	JEUNE HOMME Ni le Gloria, ni l'Ave Maria -	LEADER Nothing, let go!	CHEF Rien. Passons !
BOTH How shall I save my soul, l'anima mia? <i>(Aschenbach takes his place, apart from the other guests.)</i> Dearest my life is guided by your beauty <i>(Tadzio is visible on the terrace.)</i> Just as the North star guides the storm-tossed sailor.	ENSEMBLE Comment vais-je sauver mon âme, l'anima mia ? <i>(Aschenbach va s'asseoir, loin des autres hôtes.)</i> Mon cœur, ta beauté guide ma vie - <i>(On aperçoit Tadzio sur la terrasse.)</i> - Tout comme l'étoile polaire guide le marin ballotté par la tempête.	PORTER What did you say?	PORTIER DE L'HÔTEL Qu'avez-vous dit ?
BOY For you forgotten honour work and duty.	JEUNE HOMME Pour toi, honneur, travail, devoir sont oubliés.	LEADER Told him he was talking a lot of nonsense that's what I told him.	CHEF Qu'il racontait des bêtises, voilà ce que je lui ai dit.
BOY AND GIRL Carina,/L'anima mia, how shall I save my soul?	ENSEMBLE Carina,/L'anima mia, comment sauver mon âme ?	PORTER Go on then, they're waiting, and mind you, not a word.	PORTIER DE L'HÔTEL Continuez alors, ils attendent, et attention, pas un mot.
<i>(The Leader of the Players comes forward, an acrobat mimes the trumpet.)</i>	<i>(Le Chef du groupe de baladins s'avance; un acrobate mime la trompette.)</i>	<i>(The Leader runs back to the other players and starts the laughing song. Aschenbach and Tadzio never join in the laughter.)</i>	<i>(Le Chef rejoint en courant les autres comédiens... et entonne le « Chant du rire ». Aschenbach et Tadzio ne rient à aucun moment.)</i>
LEADER OF THE PLAYERS La mia nonna always used to tell me 'Leave the blondes alone, Sonny Sono tutte vagabonde! La mia mamma always used to tell me 'Don't you choose brunettes, Sonny - Sono tutte traditore! Padre mio always used to tell me 'Never touch a redhead, Sonny - sono tutte... sono tutte...' So I shall never be able to marry - Evviva la libertà.	CHEF La mia nonna me disait toujours, « Laisse les blondes tranquilles, Sonny - Sono tutte vagabonde ! » La mia mamma me disait toujours, « Ne choisis pas une brunette, Sonny - Sono tutte traditore ! » Padre mio me disait toujours, « Ne touche jamais à une rousse, Sonny - Sono tutte... sono tutte... » Jamais donc je ne pourrai me marier - Evviva la libertà.	LEADER Fiorir rose in mezo al giasso e de agosto nevegar. [Do roses flower in the midst of ice. Does snow fall in August.]	CHEF Fiorir rose in mezo al giasso e de agosto nevegar. [Les roses fleurissent-elles au cœur de la glace ? La neige tombe-t-elle en août ?]
<i>(The Leader goes among the guests with his hat. Aschenbach calls to him.)</i>	<i>(Le Chef circule parmi les spectateurs avec son chapeau. Aschenbach l'interpelle.)</i>	CHORUS Ha, ha, ha, ha, How ridiculous you are!	CHŒUR Ha, ha, ha, ha, Ridicule, ridicule !
ASCHENBACH A word, please.	ASCHENBACH Une petite question, je vous prie.	LEADER Trovar onde in terra ferma e formighe in mezo al mar. [Are there waves upon dry land, or ants in the middle of the sea?]	CHEF Trovar onde in terra ferma e formighe in mezo al mar. [Y a-t-il des vagues sur la terre ferme, ou des fourmis au milieu de la mer ?]
LEADER Signore?	CHEF Signore ?	<i>(Chorus)</i>	<i>(Chœur)</i>

Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar.
[Does a young man want
to give an old woman kisses?]

(Chorus)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar.
[Does a pretty girl wish
to marry an old man?]

(Chorus)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar.
[Can a tired bird whistle?]

(to the audience)

What a lot of fools you are! How ridiculous you are!
Ha, ha, ha, ha.

(General laughter, led by the Leader, grows in
intensity until he stops it with a gesture.
He then takes the players off amidst applause.
The Leader then starts his antics, ending with a wild
gesture. He puts his tongue out at the Hotel Guests,
who start leaving uneasily.)

ASCHENBACH (*tenderly*)

Ah, little Tadziu
we do not laugh like the others.
Does your innocence keep you aloof,
or do you look to me for guidance?
Do you look to me?
(Tadzio remains quietly for a moment, then leaves.
The Hotel Porter and Waiter bustle the Leader off.)
(*musings*)
So the moments pass;
And as they dwindle
through the fragile neck
Dividing life from death I see them flow
As once I saw the thread of sand slip through
My father's hour glass.

(Passage of time.)

A YOUNG ENGLISH CLERK (*from the distance*)

One moment, if you please.
(*nearer*)
One moment, if you please.

SCENE 11: THE TRAVEL BUREAU

A Young English Clerk is coping with a crowd of
Hotel Guests.

CLERK

One moment, if you please.

Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar.
[Un jeune homme a-t-il envie
d'embrasser une vieille femme ?]

(Chœur)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar.
[Une jolie fille a-t-elle envie
d'épouser un vieil homme ?]

(Chœur)

Oseleto un fià stracheto
Che sia bon da sifolar.
[Un oiseau fatigué peut-il encore siffler ?]

(aux Hôtes)

Quelle bande de fous, vous êtes !
Ha, ha, ha, ha.

(Tous rient, entraînés par le Chef, et de plus en plus
fort... jusqu'à ce qu'il les arrête d'un geste. Il disparaît
avec les comédiens sous une nuée d'applaudissements,
puis revient seul. Le Chef commence alors un nouveau
numéro... terminant par un geste large. Il tire la langue
aux Hôtes qui commencent à partir, quelque peu mal
à l'aise.)

ASCHENBACH (*tendrement*)

Ah, petit Tadziu,
nous ne rions pas comme les autres.
Ton innocence te garde-t-elle à distance,
ou comptes-tu sur moi pour te guider ?
Comptes-tu sur moi ?
(Tadzio s'attarde un peu, très calme, puis s'en va.
Le Portier de l'hôtel et le Garçon s'occupent avec
agitation du départ du Chef.)
(*méditant*)
Et ainsi passe la vie ;
et tandis que se perdent les minutes
au travers du fragile goulet
Séparant la vie de la mort, je les vois s'écouler
Comme autrefois je voyais le fil de sable glisser dans
Le sablier de mon père.

(pause)

UN JEUNE EMPLOYÉ ANGLAIS (*au loin*)

Un moment, s'il vous plaît.
(*plus proche*)
Un moment, s'il vous plaît.

SCÈNE 11. LE BUREAU DE VOYAGE

Un jeune employé anglais s'occupe d'une foule
d'Hôtes.

EMPLOYÉ

Un moment, s'il vous plaît.

GUESTS (*singly*)

We must go today, no later.
My ticket please.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

Information please, it is most urgent.
Please pay attention to me.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

Four places in the Wagon-lits for tonight,
four places - first class.
But my dear young man, I said today.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

A hotel overnight, near the station.
Called to France - urgent business - I cannot wait - I
must go.
Will you help me please.

CLERK

I'm sorry, Signori, we are closed.

(The Hotel Guests Leave in confusion. Aschenbach
comes forward.)

ASCHENBACH

Young man, why do all these people
hurry to leave?

CLERK

The end of the season, sir.

ASCHENBACH

What are these warnings all over the city?

CLERK

The city always takes precautions in this weather.

ASCHENBACH

Is that the truth?

CLERK

Sir, that is what they say,
what we are told to believe. But...

ASCHENBACH

The truth!

CLERK

In these last years, Asiatic cholera has spread from
the delta of the Ganges: to Hindustan, to China,
Afghanistan and thence to Persia. They thought
it would travel westwards by land, but it came
by sea, to the southern ports - Malaga, Palermo ...

HÔTES (*un à un*)

Nous devons partir aujourd'hui, au plus tard.
Mon ticket s'il vous plaît.

EMPLOYÉ

Un moment, s'il vous plaît.

HÔTES

Un petit renseignement je vous prie, c'est très urgent.
Veuillez vous occuper de moi, s'il vous plaît.

EMPLOYÉ

Un moment, s'il vous plaît.

HÔTES

Quatre places dans le wagon-lit pour ce soir,
quatre places - première classe.
Mais mon cher monsieur, j'ai dit aujourd'hui.

EMPLOYÉ

Un moment, s'il vous plaît.

HÔTES

Un hôtel pour la nuit, près de la gare.
Je suis rappelé en France - affaire urgente - je ne
peux attendre - je dois partir.
Voulez-vous m'aider, je vous prie ?

EMPLOYÉ

Je regrette, Signori, nous sommes fermés.

(Les Hôtes partent dans la confusion.
Aschenbach s'avance.)

ASCHENBACH

Pardon monsieur, pourquoi tous ces gens se
dépêchent-ils de partir ?

EMPLOYÉ

C'est la fin de la saison, monsieur.

ASCHENBACH

Que sont ces mises en garde partout dans la cité ?

EMPLOYÉ

La cité prend toujours des précautions par ce temps.

ASCHENBACH

Est-ce vrai ?

EMPLOYÉ

C'est ce qu'ils disent, monsieur,
ce qu'il nous est demandé de penser. Mais...

ASCHENBACH

La vérité !

EMPLOYÉ

Ces dernières années, le choléra d'origine asiatique
s'est répandu depuis le delta du Gange jusqu'en
Hindoustan, en Chine et en Afghanistan, puis de là,
en Perse. On pensait que la maladie s'étendrait vers
l'ouest par le continent, mais elle est arrivée par la

Last May, two dead bodies were discovered here in Venice with signs of the plague. It was hushed up. In a week there were ten more - twenty- thirty. A guest from Austria went home and died; hence the reports in the German newspapers. The authorities denied it - the city had never been healthier, they said. Sir, death is at work, the plague is with us. It flourishes, redoubles its powers. It is violent, convulsive, suffocating, few who contract it recover. The Ospedale Civico is full. The traffic to San Michele is continuous. And Sir, the authorities are not moved by scruples, or by international agreements. They fear for their pockets - if there should be panic or blockade ... Meanwhile the city is demoralised. Crime, drunkenness, murder, organised vice - evil forces are rife. Sir, take my advice. The blockade cannot be far off. Rather than put it off till tomorrow, you would do well to leave today.

ASCHENBACH

Thank you, young man.

CLERK

Good night sir, it is true, every word.

SCENE 12: THE LADY OF THE PEARLS

Aschenbach walks up and down agitatedly.

ASCHENBACH

So it is true, true, more fearful than I thought. I must warn them, warn the lady of the pearls, speak to her now. 'Madame', I will say, 'allow a perfect stranger to give you a warning'. 'Madame', I will say, 'Go away, at once, you are in danger. Venice is in the grip of the plague. Do you not see how everyone is leaving? You must go too, with your daughters, and with... Tazio, your son'. 'Madame', I will say, 'Madame'...

(The lights go up on the hall of the hotel. Tazio's mother walks into the hall. Aschenbach makes as if to speak to her. She comes right up to him but he turns aside into his room.)

ASCHENBACH *(with book)*

So - I didn't speak! Once again I have failed to make everything decent and above board, missed the opportunity to become myself again, missed the opportunity to regain my reason, my self-possession. But what is self-possession? What is reason, moral sense, what is art itself, compared to the rewards of chaos. The city's secret, desperate, disastrous, de-

mer, dans les ports méridionaux - Malaga, Palerme... En mai dernier, deux cadavres ont été découverts ici à Venise portant des signes de la maladie. La nouvelle a été étouffée. En une semaine, il y en a eu dix encore - vingt - trente. Un touriste autrichien est rentré chez lui et est décédé. C'est ce qui explique les articles dans la presse allemande. Les autorités nient la vérité - jamais la cité n'avait été aussi saine ont-ils prétendu. Monsieur, la mort fait son œuvre, le fléau nous a touchés. Il se répand, redouble de force. Le mal est violent, il provoque des convulsions, des étouffements, peu en réchappent. L'Ospedale Civico est plein. Le trafic vers San Michele est continu. Et les autorités n'ont aucun scrupule, monsieur, elles ne se laissent émouvoir par aucun accord international. Elles craignent pour leurs poches - s'il devait y avoir un mouvement de panique ou une quarantaine... Entre temps, la cité est démoralisée. Criminalité, alcoolisme, meurtre, vice organisé - les forces du mal sévissent. Monsieur, écoutez mon conseil. La quarantaine ne peut être qu'imminente. Plutôt que de remettre votre départ à demain, partez aujourd'hui, vous feriez mieux.

ASCHENBACH

Merci, monsieur.

EMPLOYÉ

Bonsoir, monsieur, c'est la vérité, la stricte vérité.

SCÈNE 12. LA DAME AUX PERLES

Aschenbach est agité, il va et vient.

ASCHENBACH

C'est donc vrai, tout à fait vrai, plus effrayant que je ne le pensais. Je dois les prévenir, prévenir la dame aux perles, lui parler maintenant. «Madame», je vais dire, «permettez à un parfait étranger de vous mettre en garde.» «Madame,» je vais dire, «partez, tout de suite. Vous êtes en danger. Venise est frappé par le fléau. Ne voyez-vous pas que tout le monde est en train de quitter? Vous devez partir aussi, avec vos filles et avec... Tazio, votre fils.» «Madame,» je dirai, «Madame...» *(Les lumières s'allument dans le hall de l'hôtel. La mère de Tazio y entre. Aschenbach s'avance comme s'il allait lui parler. Elle s'approche d'Aschenbach... mais il se tourne et entre dans sa chambre.)*

ASCHENBACH *(avec son livre)*

Bon - je n'ai rien dit! Une fois encore, je n'ai pas réussi à faire les choses décemment, dans les règles, j'ai raté l'occasion de redevenir moi-même, j'ai raté l'occasion de retrouver ma raison, mon assurance. Mais qu'est l'assurance? Qu'est la raison, le sens moral? Qu'est l'art lui-même, comparé aux récompenses du chaos? Le secret de la cité, atroce, terrible, anéantissant, est

stroying, is my hope. I will not speak. What if all were dead, and only we two left alive?

SCENE 13: THE DREAM

(A dark stage. Aschenbach is faintly discernible asleep.)

DIONYSUS

Receive the stranger god.

APOLLO

No! Reject the abyss.

DIONYSUS

Do not turn away from life.

APOLLO

No! Abjure the knowledge that forgives.

DIONYSUS

Do not refuse the mysteries.

APOLLO

No! Love reason, beauty, form.

DIONYSUS

He who denies the god, denies his nature.

APOLLO

No! Be ruled by me and by my laws.

DIONYSUS

Come! Beat on the drums.

APOLLO

No!

DIONYSUS

Stumble in the reeling dance.

APOLLO *(fading)*

No!

DIONYSUS

Goad the beasts with garlanded staves, seize their horns, ride into the throng. Behold the sacrifice!

APOLLO *(distant)*

I go, I go now.

(The Followers of Dionysus appear, dancing.)

FOLLOWERS

Aa-oo! Aa-oo!

DIONYSUS

Taste it, taste the sacrifice. Join the worshippers, embrace, laugh, cry,

mon espoir. Je ne parlerai pas. Qu'en serait-il si tous mouraient, si nous étions les deux seuls survivants?

SCÈNE 13. LE RÊVE

La scène est sombre. On aperçoit à peine Aschenbach, qui dort.

VOIX DE DIONYSOS

Reçois le dieu étranger.

VOIX D'APOLLON

Non ! Rejette l'abîme.

VOIX DE DIONYSOS

Ne te détourne pas de la vie.

VOIX D'APOLLON

Non ! Abjure la connaissance qui pardonne.

VOIX DE DIONYSOS

Ne refuse pas les mystères.

VOIX D'APOLLON

Non ! Aime raison, beauté, forme.

VOIX DE DIONYSOS

Celui qui rejette le dieu, rejette sa propre nature.

VOIX D'APOLLON

Non ! Sois gouverné par moi et par mes lois.

VOIX DE DIONYSOS

Viens ! Bats le tambour.

VOIX D'APOLLON

Non !

VOIX DE DIONYSOS

Laisse-toi emporter dans le tourbillon de la danse.

VOIX D'APOLLON *(s'évanouissant)*

Non !

VOIX DE DIONYSOS

Excite les bêtes avec des aiguillons garnis de guirlandes, saisis leurs cornes, pénètre dans la foule, Voici le sacrifice !

VOIX D'APOLLON *(au loin)*

Je m'en vais, je m'en vais à présent.

(L'escorte de Dionysos apparaît en dansant.)

ESCORTE DE DIONYSOS

Aa-oo! Aa-oo!

VOIX DE DIONYSOS

Goûte, goûte au sacrifice. Rejoins les adorateurs, embrasse, ris, pleure,

to honour the god
I am he!

FOLLOWERS
Aa-oo! Aa-oo!

(The Dionysiac dance reaches a climax and slowly fades.)

ASCHENBACH *(in his sleep)*
Aa-oo! Aa-ool
(He suddenly awakes.)
(spoken)

It is true, it is all true.
I can fall no further.
O the taste of knowledge
Let the gods do what they will with me.

SCENE 14: THE EMPTY BEACH

Aschenbach slowly moves to his chair on the beach where Tazio and a few friends are mooning about. They begin a desultory game. It breaks off. They begin another, but soon run off.

ASCHENBACH
Do what you will with me!

SCENE 15: THE HOTEL BARBER'S SHOP (II)

Aschenbach is revealed in the chair and the Hotel Barber is attending him.

BARBER
Yes! a very wise decision, if I may say so.
One should not neglect oneself in one's middle life.
Everyone should make a stand against advancing years.
(holding up the mirror)
Guardate, Signore, egregio Signore!
Grey? Oh just a trifle,
due to lack of interest,
you would not neglect your health? your teeth?
Then why refuse the use of cosmetics?
Nothing ages a man like grey hair,
permit me to aid it just a little?
(The Barber works on his hair with lotions etc.)
Very wise,
magnificent,
all the difference,
va bene, Signore?
Now if we were to tone up the skin?
Oh just a little, a very little..
(The Barber works on Aschenbach's skin.)
Signore, my forte ...
to bring back the appearance of youth ...
Va bene, Signore?
Give some brilliance to the eyes
nothing brightens a face like the eyes!
(The Barber works on Aschenbach's eyes.)
Head back, Signore ...
quite, quite still ...
An excellent subject,

pour honorer le dieu,
je le suis!

ESCORTE DE DIONYSOS
Aa-oo! Aa-oo!

(La danse dionysiaque atteint son paroxysme puis se calme lentement.)

ASCHENBACH *(dans son sommeil)*
Aa-oo! Aa-oo!
(Aschenbach se réveille en sursaut.)
(parlé)

C'est vrai, tout à fait vrai.
Je ne peux tomber plus bas.
Ô le goût de la connaissance,
Que les dieux fassent ce qu'ils veulent de moi.

SCÈNE 14. LA PLAGE DÉSSERTÉE

Aschenbach va lentement vers son fauteuil sur la plage où Tazio et quelques amis se morfondent. Ils commencent un jeu, s'arrêtent, en commencent un autre... puis s'enfuient bientôt.

ASCHENBACH
Faites de moi ce que vous voulez!

SCÈNE 15. LE COIFFEUR DE L'HÔTEL (II)

Aschenbach est assis; le Coiffeur de l'hôtel s'occupe de lui.

COIFFEUR DE L'HÔTEL
Oui! c'est une très sage décision, si vous me permettez.
Il ne faut pas se négliger à un certain âge.
Nous devrions tous essayer de résister aux années qui passent.
(Il tient le miroir.)
Guardate, Signore, egregio Signore!
Grisonnant? Oh un rien,
par manque d'intérêt,
vous ne négligeriez pas votre santé? Vos dents?
Alors pourquoi vous refuser des produits cosmétiques?
Rien ne vieillit plus un homme que des cheveux gris.
Permettez-moi d'intervenir juste un peu.
(Le Coiffeur lui masse les cheveux avec des lotions etc.)
Vous faites bien,
magnifique,
ça fait toute la différence...
Va bene, Signore?
Et maintenant si nous donnions un petit coup d'éclat à votre peau?
Oh juste un peu, un tout petit peu!
(Le Coiffeur soigne la peau d'Aschenbach.)
Signore, c'est mon fort...
pour lui redonner un peu de jeunesse...
Va bene, Signore?
Un peu de brillance au regard -
rien n'illumine un visage comme les yeux!
(Le Coiffeur soigne les yeux d'Aschenbach.)
La tête en arrière, Signore...
ne pas bouger, pas bouger ...

if I may say so.
(holding up the mirror)
Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
Prego, prego.
A masterpiece, a masterpiece!
Now the Signore can fall in love
with a good grace.
(accepting Aschenbach's tip)
Prego, prego,
Addio, Signore, egregio Signore!

SCENE 16: THE LAST VISIT TO VENICE

Aschenbach (with his new appearance) is seen getting gaily into a gondola.

ASCHENBACH
Hurrah for the Piazza
The pride of the city
All hail to San Marco
All hail to my beauty
(The gondola stops and Aschenbach gets out.)
'the pretty little darling don't you know'.
(He sees the Polish family walking in front of him and starts distractedly following them. Tazio detaches himself from the rest of his family and waits for Aschenbach. He looks full at Aschenbach, who turns away.)
He saw me, he saw me, and did not betray me.

(Tazio joins his family. Aschenbach continues to follow but loses sight of them. Aschenbach leans exhausted against a well-head. The Strawberry Seller comes by.)

STRAWBERRY SELLER
Le bele fragole,
La bela, bela ua,
Fine strawberries.
(Aschenbach buys some fruit.)
Grassie tante a voi, Signore.
(She goes out singing.)
Signore, fresh today.

ASCHENBACH
Ugh, they are soft, musty, over-ripe!
(He sits down, tired and ill.)
Chaos, chaos and sickness.
What if all were dead
and only we two left alive?
O Aschenbach ...
Famous as a master...
Self-discipline... your strength...
All folly, all pretence -
O perilous sweetness
the wisdom poets crave.
Socrates knew, Socrates told us.
Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?
Yes, but through the senses.
Can poets take this way then
For senses lead to passion, Phaedrus.
Passion leads to knowledge

Un excellent client, si vous me permettez.
(Il prend le miroir.)
Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
Prego, prego.
Un chef-d'œuvre, un chef-d'œuvre!
Maintenant le Signore peut tomber amoureux d'une belle.
(acceptant le pourboire d'Aschenbach)
Prego, prego.
Addio, Signore, egregio Signore!

SCÈNE 16. LA DERNIÈRE VISITE À VENISE

Aschenbach, qui a fait peau neuve, monte, joyeux, dans une gondole.

ASCHENBACH
Hourra pour la Piazza,
La fierté de la cité,
Vive San Marco,
Vive ma belle -
(La gondole s'arrête et Aschenbach en sort.)
- « oh, le joli petit chéri ».
(Aschenbach voit devant lui la famille polonaise qui se promène; il commence distraitement à les suivre. Tazio se détache d'eux et attend Aschenbach. Il regarde Aschenbach droit dans les yeux; ce dernier se détourne.)
Il m'a vu, il m'a vu, et ne m'a pas trahi.

(Tazio rejoint sa famille. Aschenbach continue à les suivre, mais il les perd de vue. Aschenbach s'appuie, éreinté, contre la margelle d'un puits. La Marchande de fraises passe.)

MARCHANDE DE FRAISES
Le bele fragole...
La bela, bela ua,
Des belles fraises.
(Aschenbach achète des fruits.)
Grassie tante a voi, Signore...
(Elle sort en chantant.)
Signore, fraîches du jour...

ASCHENBACH
Pouah, elles sont molles, trop mûres, moisies!
(Il s'assied, fatigué et malade.)
Chaos, chaos et maladie.
Qu'en serait-il si tous mouraient
et si nous deux survivions?
Ô Aschenbach...
Célèbre en tant que maître...
L'autodiscipline... ta force...
Rien que folie, prétention -
Ô périlleuse douceur,
la sagesse dont ont soif les poètes.
Socrate savait, Socrate nous l'a dit.
La beauté mène-t-elle à la sagesse, Phèdre?
Oui, mais au travers des sens;
Les poètes peuvent-ils dès lors emprunter cette voie?
Car les sens mènent à la passion, Phèdre.
La passion mène à la connaissance,

Knowledge to forgiveness
To compassion with the abyss.
Should we then reject it, Phaedruss,
The wisdom poets crave,
Seeking only form and pure detachment
Simplicity and discipline?
But this is beauty, Phaedruss,
Discovered through the senses
And senses lead to passion, Phaedruss
And passion to the abyss.
And now, Phaedruss, I will go.
But you stay here
and when your eyes no longer see me, then you go too.

(Passage of time.)

SCENE 17: THE DEPARTURE

The Hotel Hall leading to the beach. The Hotel Manager is standing waiting. The Hotel Porter is fussing around.

MANAGER

The wind still blows from the land,
the air is not good, it is hot and unnatural.
The time of politeness and welcome to our excellent hotel is over.

PORTER *(gaily)*

First one goes,
then another goes - è capo?
Soon we shall be all alone - è capo?

MANAGER

Be silent!
Where is the baggage of the lady of the pearls?
Were you not told to bring it down?

PORTER

First one goes,
then another goes,
then five go - è vero, capo?

MANAGER

Begone!
(The Hotel Porter goes off.)
When guests arrive at my splendid hotel
I welcome them,
I show them the view.
And when they go,
by choice or chance,
I'm here to say addio!

PORTER *(returning with baggage)*

First one goes,
now they all go.
(He puts the baggage down.)
And the writing gentleman?

MANAGER

Be silent-
who comes and goes is my affair.

La connaissance au pardon,
À une sympathie pour l'abîme,
Devrions-nous donc la rejeter, Phèdre,
La sagesse dont ont soif les poètes,
Ne cherchant que forme et pur détachement,
Simplicité et discipline?
Mais ceci est la beauté, Phèdre,
Découverte par les sens
Et les sens mènent à la passion, Phèdre,
Et la passion à l'abîme.
Et maintenant, Phèdre, je pars.
Mais demeure là toi !
et quand tu ne me verras plus,
pars, toi aussi.

(pause)

SCÈNE 17. LE DÉPART

Le hall de l'hôtel donnant sur la plage. Le Directeur de l'hôtel est là et attend. Le Portier de l'hôtel s'affaire.

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Le vent souffle encore des terres,
l'atmosphère est malsaine, suffoquante, étrange.
Courtoisie et paroles de bienvenue ont eu leur temps dans notre excellent hôtel.

PORTIER DE L'HÔTEL *(gaiement)*

L'un s'en va,
puis un autre encore - è capo?
Bientôt nous serons tout seuls - è capo?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Silence !
Où sont les bagages de la dame aux perles?
Ne vous a-t-on pas demandé de les descendre ?

PORTIER DE L'HÔTEL

L'un s'en va,
puis un autre encore,
puis cinq s'en vont - è vero, capo?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Partez !
(Le Portier de l'hôtel s'en va.)
Quand des clients arrivent dans mon superbe hôtel
je leur souhaite la bienvenue,
je leur montre la vue.
Et lorsqu'ils partent,
délibérément ou fortuitement,
je suis là pour leur dire Addio !

PORTIER DE L'HÔTEL *(revient avec les bagages.)*

Le premier s'en va,
Et ils s'en vont tous maintenant.
(Il dépose les bagages.)
Et l'écrivain ?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Silence -
arrivées et départs sont mon affaire.

(Aschenbach comes in wearily. He looks at the baggage.)
Buon giorno, Signor von Aschenbach.

ASCHENBACH

More departures?

MANAGER

Signore, it is the time of departure.

ASCHENBACH

Our Polish friends?

MANAGER

Precisely, Signore,
the lady and her family
now return to their home
in the cold, cold north
beyond the mountains.

ASCHENBACH

When?

MANAGER

After luncheon, to be sure.
(Aschenbach nods.)
Yes, Signor Von Aschenbach
the season comes to an end,
our work is nearly done.
No doubt the Signore
will be leaving us soon?
We must all lose
what we think to enjoy the most.

(The Hotel Manager watches Aschenbach go out to the deserted beach. He goes to his usual chair. Tazio, Jaschiiu, a few other boys, and Tazio's sisters come on to the beach. Tazio and Jaschiiu start agame together; the other children watch. The game becomes rougher with Jaschiiu dominating. The other children become frightened. Jaschiiu gets Tazio down: he kneels on his back. The children cry out. Jaschiiu presses Tazio's face into the sand. The other children run off.)

ASCHENBACH *(trying to get up)*

Ah, no!

(Jaschiiu suddenly lets Tazio go and runs off. Tazio slowly gets up as he is called.)

CHORUS *(off)*

Adziù! Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

Tadziù!

(At a clear beckon from Tazio, Aschenbach slumps in his chair. Tazio continues his walk far out to sea.)

END OF THE OPERA

(Aschenbach entre d'un air las. Il regarde les bagages.)
Buon giorno, Signor von Aschenbach.

ASCHENBACH

Encore des départs ?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Signore, c'est l'époque des départs.

ASCHENBACH

Nos amis polonais ?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Exactement, Signore,
la dame et sa famille
vont rentrer chez eux maintenant
dans les régions du Nord, si froides, si froides,
au-delà des montagnes.

ASCHENBACH

Quand ?

DIRECTEUR DE L'HÔTEL

Après le déjeuner, certainement.
(Aschenbach fait un signe de la tête.)
Oui, Signor von Aschenbach,
la saison s'achève,
le travail est presque terminé pour nous.
Le Signore va nous quitter
bientôt sans doute ?
Nous devons tous nous séparer
de ce que nous pensons le plus aimer.

(Le Directeur de l'hôtel regarde Aschenbach se diriger vers la plage déserte. Il va vers son fauteuil habituel. Tazio, Jaschiiu, quelques autres garçons et les sœurs de Tazio arrivent sur la plage. Tazio et Jaschiiu commencent un jeu; les autres enfants les regardent. Le jeu devient plus violent et Jaschiiu prend le dessus. Les autres enfants prennent peur. Jaschiiu fait tomber Tazio; il se met à genoux sur son dos. Les enfants poussent des cris. Jaschiiu enfonce le visage de Tazio dans le sable. Les autres enfants s'enfuient.)

ASCHENBACH *(essayant de se lever)*

Ah, non !

(Jaschiiu lâche Tazio et prend la fuite. Tazio se lève lentement, on l'appelle.)

CHŒUR *(en coulisse)*

Adziù! Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

Tadziù!

(Au moment où Tazio lui fait signe, Aschenbach s'affaisse dans son fauteuil. Tazio continue sa promenade vers le grand large.)

FIN DE L'OPÉRA

LES ARTISTES DU SPECTACLE

jacques lacombe

DIRECTION MUSICALE



Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre symphonique de Mulhouse depuis 2018. De 2010 à 2016, il est 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 se produit sur les plus grandes scènes lyriques dont le Covent Garden de Londres, le Deutsche Oper Berlin, le Teatro Regio de Turin, l'Opéra 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 enregistre la suite de *La Petite Renarde rusée* de Janáček ainsi que *Carmina Burana* de Carl Orff et le *Requiem* de Verdi. Récemment, il dirige 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 dirige *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 SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, 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 (Le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, la Fondation Calouste-Gulbenkian à Lisbonne, la Maison de musique de Porto, l'Opéra de Bilbao, le site d'arts international de Montepulciano, le Théâtre de l'Opéra Comique, la Philharmonie de Paris, l'Opéra national de Bordeaux, le Festival Musica de Strasbourg, l'Opéra national de Montpellier, le Théâtre Nanterre-Amandiers). Ils travaillent en collaboration avec les créateurs lumières Rick Martin et Christophe Pitoiset, le vidéaste Jean-Baptiste Beis, le graphiste Julien Roques, le dramaturge Luc Bourrousse et la collaboratrice artistique Lodie Kardouss. Ils proposent des 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 Éléments 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 (*Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*) au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.



christophe pitoiset

LUMIÈRES ET COLLABORATION A LA SCÉNOGRAPHIE

Formé à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, il débute comme éclairagiste au théâtre avec *La Nuit et le Moment* (Crébillon fils), mis en scène par Jean-Louis Thamin au Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine. En 1993, il devient créateur lumières des spectacles de Dominique Pitoiset, notamment *Faust* (Goethe), *Oblomov* (Gontcharov), *Le Procès* (Kafka), *La Nuit juste avant les forêts* (Koltès), *Les Brigands* (Schiller), *La Tempête* (Shakespeare), *Tartuffe* (Molière), *La Peau de chagrin* (Balzac). En parallèle, il met en lumières les chorégraphies de José Montalvo (*La Gloire de Jérôme, Paradis, Le Jardin Io Io Ito Ito, Le rire 29 de la Lyre* à l'Opéra national de Paris avec les étoiles de l'Opéra) et Faizal Zeghoudi (*Le Sacre du printemps*). Pour le metteur en scène géorgien Rézo Gabriadzé, il réalise les lumières de *Chant pour la Volga* et *L'Automne de mon printemps*. À l'opéra, il crée les lumières des opéras mis en scène par Dominique Pitoiset, notamment *Les Noces de Figaro* (Mozart) à l'Opéra de Lausanne, *Macbeth* (Verdi) au Théâtre royal de Parme, *L'isola disabitata* (Haydn) et *Didon et Énée* (Purcell) pour l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris, *Le Tour d'Écrou* (Britten) à l'Opéra national de Bordeaux, *La Bohème* (Puccini) au Théâtre du Capitole de Toulouse et, plus récemment, *Manon Lescaut* (Puccini) au Théâtre national croate de Zagreb et *Falstaff* (Verdi) à l'Opéra national de Paris. Membre de la compagnie Clarac-Deloeuil > le lab, il s'associe aux productions de *Peer Gynt* (Grieg), *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach), *Butterfly, itinéraire d'une jeune femme désorientée*, *Salomé* (Strauss), *Serse* (Haendel) et la trilogie Mozart-Da Ponte.

lodie kardouss

COLLABORATION ARTISTIQUE

Artiste française établie à Bruxelles, elle s'est formée à la danse aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine de Paris, au Jeune Ballet d'Aquitaine à Bordeaux et à la Performing Arts Research and Training Studios d'Anne Teresa de Keersmaecker à Bruxelles, dont elle obtint le diplôme en 2006. Tout en poursuivant

sa carrière de danseuse professionnelle au sein de nombreuses compagnies en France et à l'étranger, elle obtient son diplôme en bijouterie contemporaine à la RHoK Académie des Arts à Bruxelles en 2017. Depuis lors, elle travaille en parallèle dans les milieux des arts vivants et de la bijouterie. Elle alterne les rôles de créatrice de bijoux contemporains, s'investissant dans la conceptualisation et la conception de pièces qui sont autant bijoux que sculptures, installations ou performances avec le corps comme chemin ou sujet, et de conférencière de danse, critique artistique et directrice du mouvement et du jeu d'acteur pour l'opéra. Depuis 2014, elle contribue en tant que collaboratrice artistique aux créations du duo de metteurs en scène Clarac-Deloeuil > le lab pour le théâtre et l'opéra (*La Cenerentola, Mithridate, roi du Pont, Les Contes d'Hoffmann, Butterfly, itinéraire d'une jeune femme désorientée, Salomé, Peer Gynt* et la trilogie Mozart-Da Ponte). Depuis 2017, son travail en bijouterie est représenté lors de multiples événements artistiques, notamment à la triennale du bijou contemporain à Paris, Mons et Stockholm, aux semaines de la joaillerie d'Athènes, de Barcelone et de Budapest, dans des galeries d'art de Strasbourg et Melbourne, au musée Z33 de Hasselt et récemment à la semaine du design de Pékin.

pascal boudet

VIDÉO

Né en 1984, il multiplie les pratiques artistiques. Il commence sa carrière en tant que compositeur et producteur de musique, puis la photo et la vidéo viennent rapidement étoffer son savoir-faire. Tantôt réalisateur, tantôt directeur de la photographie pour le cinéma, il aime expérimenter et aller à la rencontre des gens. Cette diversité des pratiques artistiques lui permet d'avoir un regard singulier sur chacun des projets.

julien roques

CRÉATION GRAPHIQUE

Reconnu depuis plus de 15 ans comme designer graphique freelance, il est le fondateur de la Freak Fabric où il propose son inspiration et son savoir-faire à une clientèle aussi bien

locale qu'internationale. Diplômé de l'École supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, il envisage son travail de manière ouverte et n'hésite jamais à déborder du cadre strict du design graphique. Tour à tour designer d'objet, vidéaste, directeur artistique, illustrateur, artiste plasticien, il se réinvente à chaque nouveau projet. Le studio de création compte à ce jour, parmi ses clients publics et privés, plusieurs musées, de grands noms de l'industrie textile, un large panel de labels musicaux et de maisons d'édition, et de nombreux autres collaborateurs venus de tous les horizons et désireux d'apporter la touche Freak Fabric à leur univers. Au sein du Lab, dont il a défini l'identité graphique, ses missions se concentrent essentiellement sur la conception et la réalisation de contenus vidéos (*Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix* de Haydn, *Serse* de Haendel), de photographies (*Dialogues des carmélites* de Poulenc), d'habillages graphiques et scénographiques (*Mithridate, roi du Pont* de Mozart, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, la trilogie Mozart-Da Ponte), de motifs textiles pour les costumes (*Butterfly, itinéraire d'une jeune femme désorientée, Serse...*). Il développe depuis plus de 10 ans une relation professionnelle et amicale avec Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil, qui s'enrichit et se renforce un peu plus à chaque projet.

luc bourrousse

DRAMATURGIE

Il fait ses études d'histoire de la musique et de culture lyrique au Conservatoire de Bordeaux sous la direction de Roland Mancini. Au cours de sa carrière, il est secrétaire de rédaction de la revue d'art et de patrimoine *Le Festin*, journaliste au quotidien *Sud Ouest*, contribue à plusieurs ouvrages consacrés à l'Opéra national de Bordeaux et siège pendant trois ans au conseil d'orientation du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française de Venise. En tant que dramaturge, il travaille avec Emmanuelle Bastet pour *Piccolo Così* (Bordeaux, 2002) et *Lucio Silla* (Nantes 2010, Bordeaux 2013). Sa première collaboration avec les metteurs en scène Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil est *Faust* de Gounod (Bordeaux, 2008), suivi par *Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix* de Haydn pour la Fondation Calouste-Gulbenkian (Lisbonne,

2015). Il est dramaturge au sein de Clarac-Deloeuil > le lab depuis 2017 et contribue aux différents spectacles de la compagnie : *Les Contes d'Hoffmann* (Freiburg, 2017), *Butterfly, itinéraire d'une jeune femme désorientée* (Limoges, Rouen, 2018), *Serse* (Nuremberg, 2018), *Salomé* (Wiesbaden, 2019), la trilogie Mozart-Da Ponte (La Monnaie de Bruxelles, 2020)

toby spence

GUSTAV VON ASCHENBACH · TÉNOR



Diplômé de l'Université d'Oxford, il effectue ses études musicales à la Guildhall School of Music and Drama de Londres et obtient le Prix du chanteur de l'année 2011 de la Royal Philharmonic Society. Ses engagements récents comprennent les rôles de Ghandi (*Satyagraha*), Pâris (*La Belle Hélène*), Lenski (*Eugène Onéguine*) et le rôle-titre de *Faust* de Gounod à l'English National Opera de Londres, Captain Vere (*Billy Budd*) à Madrid, Rome et Londres, Anatol (*Vanessa*) à Francfort, Don Ottavio (*Così fan tutte*) à Barcelone, Eisenstein (*La Chauve-souris*) et Antonio (*La Tempête* d'Adès) au Metropolitan Opera de New York, Don Ottavio et Tito (*La Clémence de Titus*) à l'Opéra de Vienne, Essex (*Gloriana*) et Tamino (*La Flûte enchantée*) au Covent Garden de Londres, où il crée le rôle d'Antonio (*La Tempête*), les rôles de David (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*), Almaviva (*Le Barbier de Séville*), Ramiro (*La Cenerentola*) et Tom Rakewell (*La Carrière du libertin*). Il incarne aussi Madwoman (*Curley River*) au festival d'Edimbourg, Tito, Tamino et Henry Morosus (*La Femme silencieuse*) à Munich, Tom Rakewell et David (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) à l'Opéra national de Paris, *Bénédict* (*Béatrice et Bénédict*) avec le BBC Philharmonic Orchestra et Tito à Berlin. Au cours de la saison 2019/2020, il interprète Pylade (*Iphigénie en Tauride*) avec l'Orchestre de l'âge des Lumières, le rôle-titre de *Lazarus* avec la Kammerakademie Potsdam, Florestan (*Fidelio*) au Stavanger Concert Hall et au Garsington Opera Festival ainsi que *Osud* de Janáček à Brno. Il se produit très régulièrement en récital et en concert avec les plus prestigieuses formations dans des œuvres telles que

La Complainte de Mahler, *La Première Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn avec l'Orchestre symphonique de Houston, *Le Chant de la Terre* de Mahler au São Carlos de Lisbonne, *Les Songes de Gerontius* avec la Philharmonie Slovaque. À l'OnR, il chante dans *La Tempête* en 2004.

scott hendricks

LE VOYAGEUR, LE VIEUX DANDY, LE VIEUX GONDOLIER, LE DIRECTEUR DE L'HÔTEL, LE COIFFEUR DE L'HÔTEL, LE CHEF DES BALADINS, LA VOIX DE DIONYSOS • BARYTON



Originaire du Texas, il se produit dans un vaste répertoire, de Monteverdi à Schreker, en passant par Mozart, Debussy et Britten, ainsi que dans le domaine de l'opéra contemporain. Il interprète Sharpless (*Madame Butterfly*), Scarpia (*Tosca*), Michele (*La Houppelande*), Renato (*Un Bal masqué*), Conte di Luna (*Le Trouvère*), les rôles-titres de *Gianni Schicchi*, *Macbeth* et *Rigoletto*, Amonasro (*Aida*), Germont (*La Traviata*), Iago (*Otello*) et Posa (*Don Carlo*). Il est l'invité des principales scènes lyriques internationales américaines et européennes: le Metropolitan Opera New York, l'Opéra de Washington, la compagnie nationale d'opéra du Canada, l'Opéra national de Paris, le Covent Garden de Londres, le Liceu de Barcelone (rôle-titre du *Roi Roger*), l'Opéra de Munich, l'Opéra de Stuttgart, le Theater an der Wien (*Dalibor*), Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, l'Opéra d'Amsterdam, l'Opéra des Flandres (*Richard III* de Battistelli), le Teatro Massimo de Palerme (*Les Stigmatisés*), l'Opéra de Venise (*La Mort à Venise*), le Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, l'Opéra national du Pays de Galles, l'Opéra de Tel-Aviv, le festival Saito-Kinen (*La Dame de pique*), le Festival de Bregenz (*Carmen*). Ses prestations récentes comprennent les rôles de Jack Rance (*La Fille du Far-West*) à l'Opéra de Zurich, Tonio (*Pagliacci*) à La Monnaie de Bruxelles, Ruprecht (*L'Ange de feu*) à Varsovie et au festival d'Aix-en-Provence. Au cours de la saison 2018/2019, il chante notamment les rôles de Barnaba (*La Gioconda*) et de Viktor Frankenstein dans la création mondiale de l'opéra de Mark Grey. Il incarne aussi Scarpia (*Tosca*) à l'Opéra de San Francisco, M dans la création de *M-Le Maudit*

au Komische Oper de Berlin, le rôle-titre de *Rigoletto* au festival de Bregenz 2019 et le Baron Prus (*L'Affaire Makropoulos*) à Zurich. À l'OnR, il est Richard III dans l'opéra éponyme de Giorgio Battistelli en 2009, le Garde-forestier dans *La Petite Renarde rusée* de Janáček en 2013, et participe au concert d'ouverture de la saison 2017/2018.

jake arditti

LA VOIX D'APOLLON • CONTRE-TÉNOR



À onze ans, il débute comme chanteur professionnel avec Yniold dans *Pelléas et Mélisande* au Glyndebourne Festival Opera ainsi que dans de nombreuses productions de l'English National Opera. En 2012, il remporte un prix au Concours international Cesti du Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck. Au cours de sa carrière, il interprète des rôles baroques tels que *Rinaldo* de Haendel (rôle-titre au Bolchoï à Moscou), *Serse* (rôle-titre au Longborough Festival Opera), *Riccardo Primo* (rôle-titre au Festival Haendel de Londres), Sesto dans *Jules César* (Teatro Colón de Buenos Aires et Opéra de Halle), mais aussi *Antigone* de Traetta (Wiener Kammeroper), Euripilo, La Discordia et Polluce dans *Elena* de Cavalli (Festival d'Aix-en-Provence, Lille et Lisbonne) et Apollo dans *La Division du Monde* de Legrenzi (Opéra national du Rhin, Opéra national de Lorraine, Opéras de Versailles et Cologne). Il incarne également Néron dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Pinchgut Opera, Sydney), ainsi que Néron dans *Agrippine* de Haendel (Theater an der Wien et Göttingen Haendel Festival). Récemment, il fait ses débuts dans le rôle de David dans *Saul* de Haendel (Theater an der Wien), dans le rôle-titre de *Rinaldo* de Haendel au Festival de Glyndebourne, ainsi que dans le rôle-titre de *Achille in Sciro* de Corselli au Théâtre royal de Madrid. Son répertoire inclut également les rôles de Hansel dans *Hansel et Gretel* de Humperdinck (Wiener Kammeroper), La Voix d'Apollon dans *La Mort à Venise* (Stuttgart), le Prince Gogo dans *Le Grand Macabre* de Ligeti (Essen) et *SUM* de Max Richter et Wayne McGregor, créé en 2012 au Linbury Theatre du Royal Opera House de Londres. Prochainement il sera dans la reprise

de *Saul* (Theater an der Wien, Konzerthaus Freiburg et Opéra de Wiesbaden). Il sera également au Festival Haendel de Halle avec *Sacred Heroes*, son nouveau programme de concert.

peter kirk

LE PORTIER • TÉNOR



Il est diplômé de l'Université du Pays de Galles et de l'école d'opéra du Royal Collège où il a obtenu le Prix Eric Schilling d'opéra. Il a participé à l'Opéra Studio de l'Opéra national du Rhin. Il fait ses débuts au Nederlandse Reisopera dans le rôle de Mr Elanson (*Une Petite Musique de nuit* de Sondheim), à l'Opéra national de Lyon en Nereo (*Mefistofele*), et aux Opéras de Tours et Nevill Holt comme Lysandre (*Le Songe d'une nuit d'été*). Il incarne Tamino (*La Flûte enchantée*) avec le Tonkünstler Orchestra de Vienne et l'Orchestre symphonique de Munich sous la direction de David Reiland, ainsi qu'avec la troupe OperaUpClose sous la direction de Yutaka Sado. Il chante le rôle d'Almaviva (*Le Barbier de Séville*) avec Opéra Nomade et celui du Marin (*Didon et Énée*) au Festival d'Aix-en-Provence. En 2015, il incarne Chulak (*The Firework-Maker's Daughter* de David Bruce) au Covent Garden de Londres. Ses autres engagements incluent *Judas Maccabée* avec l'Orchestre de la Philharmonie de Silésie, *Les Amours du poète* au Wiltshire Music Centre et Lysandre (*Le Songe d'une nuit d'été*) avec l'Orchestre du Centre des Arts de la scène de Hyōgo, Lucano (*Le Couronnement de Poppée*) avec la troupe English Touring Opéra, Charlie (*Mahagonny Songspiel*) avec l'Orchestre philharmonique de Londres, Lysandre (*Le Songe d'une nuit d'été*) au Jubilee Hall d'Aldeburgh, Antonio (*La Défense d'aimer*), Pasek (*La Petite Renarde rusée*) et le troisième juif (*Salomé*) à l'Opéra national du Rhin, et le rôle de Paolino (*Le Mariage secret*). En 2019/2020, ses engagements incluent les rôles de Charlie Cameron (*Brigadoon*) au Volksoper de Vienne et de Tobias Ragg (*Sweeney Todd*) à l'Opéra national de Bergen. Au cours de la saison 2020/2021, il retournera au Grange Festival (Royaume-Uni) pour les rôles de Lysandre (*Le Songe d'une nuit d'été*) et Leonard Meryll (*The Yeomen of the Guard*). Il interprétera Valère (*Les Indes ga-*

lantes) au Nederlandse Reisopera et le deuxième juif (*Salomé*) au festival d'Edimbourg.

laurent deleuil

L'AGENT DE VOYAGE ANGLAIS, UN STEWARD, LE BATELIER DU LIDO, LE GARÇON D'HÔTEL BARYTON



Titulaire d'un master en piano de l'Université de Montréal et d'un master en opéra du Conservatoire d'Amsterdam, il est lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux, dont le Prix d'Europe (Montréal, 2010), le Concours international de Marmande (2014) et le Concours international de mélodie française de Toulouse où il a obtenu le Prix Francis Poulenc en octobre dernier. Il fait ses débuts à l'Opéra national du Rhin, pendant son cursus à l'Opéra Studio, avec le rôle-titre d'*Owen Wingrave* de Britten, et s'établit à Paris en 2013 pour participer à l'Académie de l'Opéra Comique pendant laquelle il assure la doublure de Frédéric dans *Lakmé* de Léo Delibes et d'*Ali Baba* dans l'opérette homonyme de Charles Lecoq. Il interprète Idreno (*Armida* de Haydn), Sam (*Trouble à Tahiti* de Bernstein) à l'Opéra de Tours et Hermann et Schlémil (*Les Contes d'Hoffmann*) au Festival de Marmande. Il se produit aussi au Québec dans *Così fan tutte* (Guglielmo) et dans une version de chambre de *Pelléas et Mélisande* (Pelléas). Il se produit avec l'Orchestre symphonique de Monte-Carlo dans des concerts de musique contemporaine, ainsi qu'au Festival d'Aix-en-Provence et dans une tournée de concerts de Mozart des Musiciens du Louvre. Récemment, il incarne le comte Gustav von Pottenstein dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár au Festival de Marmande, *Noël à Broadway* à l'Opéra de Bordeaux, Tircis dans *Les Amants magnifiques* de Jean-Baptiste Lully, le rôle du baryton dans la création *Et tâchons d'épuiser la mort dans un baiser* avec la Comédie de Valence. En 2019/2020, il intègre la tournée européenne de la création *Suite n° 3 - Encyclopédie de la parole*, compagnie Échelle 1:1, mise en scène par Joris Lacoste. Il chante dans *L'Odysée* de Jules Matton et participe à des concerts d'airs de Mozart avec les Musiciens du Louvre en duo avec la soprano Judith Fa et interprète Tro Manga dans la création *Manga Café* de Pascal Zavaro. Prochainement, il chan-

tera dans *Les Amants magnifiques* à Limoges, Reims et Tourcoing, dans *Trouble à Tahiti* à Reims, *Docteur Miracle* (Podestat) de Charles Lecocq au Théâtre Marigny de Paris, à l'Opéra de Tours et l'Opéra de Saint-Etienne, *La Carmélite* de Reynaldo Hahn (le Comte et le 2^e Soldat) avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse, *Le Maréchal ferrant* de Philidor (rôle-titre) pour l'Opéra Lafayette (États-Unis), *Le Messie du peuple chauve* d'Éric Breton à Opéra Grand Avignon et *Werther* (Johann) à l'Opéra de Nice.

julie gousso

LA FILLE FRANÇAISE, LA FEMME ANGLAISE, LA VENDEUSE DE FRAISES, LA VENDEUSE DE DENTELLE, LA BALADINE • SOPRANO



Elle découvre le chant lyrique au sein de la maîtrise de l'Opéra de Toulon sous la baguette de Giuliano Carella. En parallèle à ses études de design, elle obtient son diplôme d'études musicales. Encouragée par son professeur nîmois Daniel Salas, elle se présente au concours du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon en 2016 et intègre la classe de Brian Parson, puis de Mireille Delunsch. Lauréate de plusieurs concours internationaux, elle est remarquée et récompensée par le Prix du centre français de promotion lyrique décerné par Raymond Duffaut en 2015 à Arles, puis le Prix Jeune Talent au concours de Béziers et plus récemment le Prix du public au 3^e concours Jeune Espoir Raymond Duffaut à l'Opéra Grand Avignon en 2017. Le Cercle Richard Wagner lui attribue une bourse pour se rendre au Festival de Bayreuth en 2018. Avec le pianiste Rodolphe Lospied, ils se produisent en récitals et préparent des concours internationaux de musique de chambre en duo. Elle intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2019. Elle a participé aux productions de *Rusalka* et *Parsifal* et chante cette saison les rôles de Gretel dans *Gretel et Hansel* et de Clorinda dans *Cenerentolina*.

dragos ionel

LE PÈRE POLONAIS, LE PÈRE RUSSE, LE SERVEUR, UN GONDOLIER, LE PRÊTRE • BASSE



Né à Iași en Roumanie, il obtient ses diplômes au Royal Welsh College of Music and Drama (RWCMD) de Cardiff. Il est également titulaire d'une licence de musicologie de l'Université d'Aberdeen. Il se forge un répertoire au cours de ses études au RWCMD de Cardiff où il interprète les rôles de Leporello (*Don Giovanni*), Antonio (*Les Noces de Figaro*), Papageno (*La Flûte enchantée*), Alidoro (*La Cenerentola*), Lapak (*La Petite Renarde rusée*), Betto di Signa (*Gianni Schicchi*), Harry Easter et Frank Maurrant (*Street Scene*), l'Orateur (*L'Empereur d'Atlantis* d'Ulmann). À l'Université d'Aberdeen, il chante Zaretski et Onéguine. Il est aussi Hans Scholl (*Kommilitonen* de Peter Maxwell Davies) au Welsh Youth National Opera avant d'être Zuniga (*Carmen*) à l'Opéra national d'Iași. Il intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2020 et chantera notamment le rôle de Don Magnifico (*Cenerentolina*).

damian arnold

UN AMÉRICAIN, LE SOUFFLEUR DE VERRE, UN GONDOLIER, LE BALADIN • TÉNOR



Né en Australie, il effectue ses études à la Guildhall School of Music and Drama (GSMD) où il obtient ses prix. En 2015, il fait ses débuts avec la Opera Australia Schools Company dans *La Cenerentola* en tournée en Australie. En 2017, il participe aux représentations de *Pelléas et Mélisande* avec le Israeli Young Artist Programm. En 2018, à Auckland, il est Tebaldo (*Les Capulet et les Montaigu*). Il s'installe à Londres en 2019 et débute au Covent Garden comme doublure du rôle d'Eurymachus (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) avec l'Orchestre symphonique de Londres. Il est finaliste du Joan Sutherland and Richard Bonynge Foundation Bel Canto Award. Au sein de la GSMD, il interprète des scènes de *L'Élixir d'amour*, *Les Capulet et les Montaigu*, *Le Barbier de Séville*, *Written on Skin*, *La finta*

giardiniera, *Fidelio* et *Les Mamelles de Tirésias*. Il incarne Snout (*Le Songe d'une nuit d'été*) et le Berger (*Vénus et Adonis*). Il a participé tout récemment à la création mondiale de *L'Ange Esmeralda* de Liam Paterson, à *Mansfield Park* de Henry Crawford au Waterperry Festival et il a chanté Lindoro (*La fedeltà premiata*), le Prince (*La Belle au bois dormant* de Respighi) au sein du GSMD. Il intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2020, chante dans *Samson et Dalila* et interprétera notamment le rôle du Prince Ramiro (*Cenerentolina*).

elsa roux chamoux

LA MÈRE FRANÇAISE, LA MÈRE RUSSE, LA MENDIANTE • MEZZO-SOPRANO



Artiste française, elle étudie à la Guildhall School of Music and Drama (GSMD). Elle est finaliste dans plusieurs concours nationaux et internationaux. Elle chante les rôles de Sister Edgar dans la création de *L'Ange Esmeralda* de Liam Paterson (commande du Scottish Opera pour la classe d'opéra de la GSMD en février 2020), Celia (*La Fidélité récompensée* de Haydn) à la GSMD, Ruggiero (*Alcina* de Haendel avec l'Ensemble Orquesta Opera à Fulham), Roméo (*Les Capulet et les Montaigu* de Bellini) au Goodenough College, ainsi que Zerlina (*Don Giovanni*) à Dardilly et Cherubino (*Les Noces de Figaro*) en 2017 au sein du Manhattan Opera Studio de New York. Elle a participé aux masterclasses d'Adrienne Pieczonka, Malcolm Walker et David Gowland. Elle est aussi titulaire d'une licence en gestion et management à Paris. Elle a également pratiqué le Rink-Hockey à haut niveau pendant quatorze ans : elle est Championne du Monde en 2012 au Brésil et Vice-championne du Monde en 2014 en France. Elle a néanmoins décidé de prendre sa retraite sportive en 2015 pour se consacrer entièrement à l'opéra. Elle intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2020, elle y chante le rôle de Hansel dans *Gretel et Hansel* et interprétera notamment le rôle de Cenerentola (*Cenerentolina*).

eugénie joneau

LA MÈRE ALLEMANDE, LA FEMME DANOISE, LA MARCHANDE DE JOURNAUX • MEZZO-SOPRANO



Elle effectue ses études au Conservatoire de Lyon auprès de Pierre Ribemont, puis se perfectionne avec Anaik Morel et Daniel Lichti. Au cours de ses études, elle incarne Orphée (*Orphée et Eurydice*) et Didon (*Didon et Énée*) puis chante *La Petite Messe solennelle* de Rossini à Lyon et, en 2018, incarne Lou (*L'Homme qui titubait dans la guerre* d'Isabelle Aboulker). Elle se produit en concert et récital avec Françoise Agniel au piano. En 2018, elle gagne le 1^{er} Prix Opéra et le 1^{er} Prix Mélodie du concours de chant de Mâcon. Elle fait ses débuts dans le rôle de la 3^e Dame (*La Flûte enchantée*), dirigée par Quentin Hindley. En septembre 2019, elle intègre l'Opéra Studio de l'OnR et participe aux productions de *Rusalka* et *Marlène Baleine*. En 2020/2021, elle interprète le rôle de la Mère dans *Gretel et Hansel* et chantera notamment le rôle de Kate Pinkerton dans *Madame Butterfly*.

damien gastl

LE PÈRE ALLEMAND, LE GUIDE • BARYTON



Originaire de Strasbourg, il étudie à la Hochschule für Musik de Dresde puis à l'Académie de théâtre August Everding à Munich. Il fait ses débuts en 2014 dans le rôle de Pierrot (*L'Île de Merlin* de Gluck), dans le cadre du 250^e anniversaire de l'Académie des beaux-arts de Dresde. Il se produit au Théâtre d'État de la Saxe en Député flamand (*Don Carlo*) et à la Hochschule de Dresde dans les rôles de Simon (*Treemonisha*) et Guglielmo (*Così fan tutte*). Il se produit dans *L'Ancêtre* de Saint-Saëns en concert au Théâtre du Prince-Régent de Munich avec l'Orchestre de la Radio bavaroise. En concert, il chante *La Passion selon saint Matthieu* avec l'Orchestre baroque de Dresde, *La Passion selon saint Jean* avec la Batzdorfer Hofkapelle et *Elias* avec la Elbland Philharmonie Sachsen. Parmi ses projets, *Le Songe d'une nuit d'été* (Demetrius) au Théâtre du Prince-Régent et *Don Giovanni* (rôle-titre) au festival Styriarte. Il intègre l'Opéra Studio de

l'OnR en septembre 2020, chante le rôle du Père (*Gretel et Hansel*) et chantera celui du Prince Yamadori (*Madame Butterfly*).

sébastien park

UN AMÉRICAIN, UN GONDOLIER • TÉNOR



Il est diplômé de l'Université Kyungwon en Corée du Sud et du conservatoire Torrefranka de Vibo Valentia en Italie. Au cours de sa carrière, il travaille notamment avec Fisichella Salvatore (ténor), Vincenzo Sanso (ténor), Young-Hwan Kim (ténor), et Dong-il SEO (ténor). Il a été membre pendant 10 ans du Chœur national de Corée du Sud, avant d'intégrer en 2011 le Chœur de l'Opéra national du Rhin.

violeta poleksic

LA NOURRICE RUSSE • MEZZO-SOPRANO



Originaire de Serbie, elle est diplômée du Conservatoire national de Novi Sad. Elle fait ses débuts au Théâtre national de Belgrade en Prince Orlofsky (*La Chauve-Souris*) et en Giovanna (*Rigoletto*). En 1998, elle entre au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans la classe de Glenn Chambers. Elle enregistre cette même année le *Requiem* de Mozart, les *Vêpres solennelles d'un confesseur* de Mozart et *Salve Regina* de Haydn. Elle participe aux masterclasses de Guillemette Laurens et Yvonne Minton. Au cours de sa carrière, elle interprète notamment *Elias* de Mendelssohn avec l'Orchestre national Avignon-Provence, *Stabat Mater* de Pergolèse, *L'Oratorio de Noël* de Saint-Saëns avec l'Orchestre philharmonique et le Chœur de l'Opéra de Marseille, Filipievna et la doublure d'Olga (*Eugène Onéguine*) à l'Opéra de Saint-Étienne, Faimana (*L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn) dans le cadre du Festival des Îles de Tahiti. Elle participe également à la création *Les Yeux de l'amour et du hasard* de Lucien Guérinel aux Opéras de Marseille et d'Avignon, et au festival de l'Étang des Aulnes. Elle incarne le rôle-titre de *Carmen* dans l'opéra buffa *Mille ans sont comme un jour dans le ciel* créée à l'Opéra

Grand Avignon par le compositeur Dominique Lièvre et Carlotta dans *La Femme silencieuse* de Richard Strauss à l'Opéra de Marseille. Récemment, elle chante le *Requiem* de Mozart à Buhl (Allemagne) et *L'Oratorio de Noël* de Saint-Saëns à la Cathédrale de Strasbourg.

alessandro zuppardo

CHEF DU CHŒUR



Il dirige les Chœurs de l'Opéra de Francfort (2003-2008), de Trieste (2010-2011) et de Leipzig (2011-2018). Que ce soit comme conseiller vocal, directeur musical ou chef de chœur, il dirige depuis les années 1980 des chœurs d'opéra à travers l'Italie et dans toute l'Europe. Il participe à la production d'*Aida* donnée au Palais Omnisports de Paris-Bercy en 1993, avant de faire travailler les chœurs de l'Opéra de Nice pour des ouvrages tels que *La Fille du Far-West*, *Le Jugement de Pâris* et *Andrea Chénier*. Il a l'occasion de travailler aux côtés de chefs tels que Nello Santi, Daniel Oren, Paolo Carignani, Alberto Zedda, Herbert Blomstedt, Kirill Petrenko, Alan Gilbert, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, Andris Nelsons. Pianiste passionné, il accompagne également des académies, masterclasses, concerts et récitals avec des artistes tels que Renato Bruson, Fabio Armiliato, Mariella Devia, Elena Mauti Nunziata, Roberto Scan-diuzzi, Cecilia Bartoli, Vincenzo La Scola. Depuis 1995, il est assistant de Dalton Baldwin à l'Académie Internationale d'été de Nice et dans plusieurs cours en Europe. La transmission est une mission qui lui tient à cœur, et on a pu le voir enseigner dans des institutions comme l'Université de Stavanger, la Casa de Mateus avec Teresa Berganza, à Barcelone aux côtés de Virginia Zeani, ou à Busseto avec Carlo Bergonzi. Parmi ses enregistrements figure l'œuvre complète de Francis Poulenc pour voix d'homme (3 CD avec le baryton Holger Falk, parus chez le Label Dabrinhaus & Grimm). Il dirige le Chœur de l'OnR depuis 2018.

chœur de l'opéra national du rhin

C'est en 1972, lors de la création du Syndicat Intercommunal de l'Opéra du Rhin entre les villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar, qu'a été constitué le cadre du Chœur de l'Opéra national du Rhin, troupe permanente de 40 chanteurs. Le Chœur de l'OnR a participé à l'enregistrement de nombreux disques, dont plusieurs avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg : *La Belle Hélène*, *La Flûte enchantée*, *Così fan tutte*, *Turandot* et *Roberto Devereux* ainsi que *L'Enlèvement au sérail* avec les Arts Florissants sous la direction de William Christie. Invités dans la plupart des grands festivals français, on peut relever leur participation aux Festivals d'Aix-en-Provence, Strasbourg, Saint-Denis, Carcassonne, Vichy, de Radio France, de Montpellier, Savonlinna en Finlande (*Der Freischütz* et *Dialogues des carmélites*) et aux Proms de Londres (*Dialogues des carmélites*). Le Chœur participe activement à de nombreuses productions lyriques de l'OnR, tant dans les œuvres de grand répertoire que dans les créations contemporaines. On a pu notamment apprécier leurs talents dans les créations de *L'Autre Côté* de Bruno Mantovani (2006), de *La Nuit de Gutenberg* de Philippe Manoury (2011), de *Quai Ouest* de Régis Campo (2014) et de *Penthesilea* de Pascal Dusapin (2015). Ils se produisent lors de concerts avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et avec l'Orchestre symphonique de Mulhouse. Ils ont été particulièrement remarqués ces dernières saisons dans les productions de *Das Liebesverbot* de Wagner, *Don Carlo* de Verdi, *Francesca da Rimini* de Zandonai et ont participé à l'enregistrement des *Troyens* de Berlioz sous la baguette de John Nelson (Erato 2017), à la création française du *Pavillon d'or* de Toshiro Mayuzumi (2018) et se sont particulièrement distingués dans *Barkouf ou un chien au pouvoir* d'Offenbach (2018/2019), *Beatrix Cenci* (2019) ou *Parsifal* (2020).



ÉQUIPES DE RÉALISATION DU SPECTACLE

Études musicales **Frédéric Calendreau, Nicola Gaudino**

Régisseurs responsables du spectacle

Joanne Courtois, Anna Piatyszek

Machiniste responsable du spectacle

Bertrand Champredonde

Machinistes adjoints **David Jezequel, Pascal Arnold,**

Valentin Boudon

Éclairagiste responsable du spectacle **Arnaud Richard**

Régisseur lumières **Thomas Keller**

Accessoiristes responsables du spectacle **Eric Balay,**

Elise Siegwald

Régie son **Robin Mensch**

Régie vidéo **Joël Dabin, Pierre Mallaisé**

Réalisation des surtitres **Richard Neel**

Projection des surtitres **Delphine Kammerlocher**

Chef du service machinerie **Alain Hoffmann**

Adjoint coordinateur services techniques **Pascal Diemer**

Chef du service des éclairages **Pascal Rechtenstein**

Cheffe du service accessoires-tapisserie

Christiane Corre

Décors réalisés par les ateliers de l'OnR

Responsable des ateliers de construction **Thierry Vix**

Suivi du projet **Laurent Spohr**

Responsable des achats **Philippe Gauer**

Cheffe peintre **Susanne Hanke**

Responsable atelier menuiserie **Denys Kieffer**

Responsable atelier serrurerie **Bertrand Legin**

Chef tapissier **Eddy Gossmann**

Responsable effets spéciaux **Didier Reydel**

Costumes réalisés par les ateliers de l'OnR

Chef de service des ateliers de costumes

Thibaut Welchlin

Assistante **Anne Gangloff**

Adjointe – Première d'atelier et coupeuse

Véronique Christmann

Coupeuses **Véronique Christmann, Caroline Briemel,**

Thérèse Muller

Bottier **Patrice Coué**

Responsable de l'habillement **Lauriane Garnier**

Chargée de production **Chloé Towler**

Ennoblement **Chloé Towler, Sébastien Fritschy**

Perruques, coiffures, maquillages et masques réalisés

par les ateliers de l'OnR

Cheffe de service des ateliers de perruques, maquillages

Julie Hoeffel

Responsable **Aude Métaireau**

L'OnR remercie Avril, qui fournit gracieusement des cosmétiques bio pour le maquillage et les soins des artistes

Directeur de la publication

Alain Perroux

Directrice de la communication, du développement

et des relations avec les publics

Elizabeth Demidoff-Avelot

Rédacteur en chef

Louis Geisler

Conception graphique

la fabrique des regards / Muriel Waerenburgh

Mise en page et secrétariat de rédaction

Julien Roide

Crédits photo

Couverture © SMITH, Sans titre, *Spree*, 2008

Courtesy Galerie les Filles du Calvaire

Répétitions © Klara Beck

Films *India Song* © 1975 Sunshine

La Jetée © 1962 Argos Films

Son nom de Venise dans Strasbourg désert

© Clarac Deloeuil > le lab

Impression

Ott Imprimeurs

Programme imprimé à 1100 exemplaires

Licences n°2-1112060 et 3-1112061

Les programmes de l'Opéra national du Rhin

19, Place Broglie - BP 80320

67008 Strasbourg Cedex France

Il est strictement interdit d'enregistrer, de filmer et de photographier pendant le spectacle

Fidelio remercie ses adhérents

AMIS

Fabrice et Hélène Aeschbacher
Anne Amiez
Martine Barth
Régis Bello
Anne Becker
Maxime et Geneviève Bernard
Michèle Bier-Khouri
Anne-Caroline et Saïd Bindou
Marc et Valérie Boehrer
Marie-Odile et Régis Boucabeille
Odile Bruyelle
Ulrich Bunjes
Alain Burgun
Pierre Chenard
Lucien et Odile Collinet
Elisabeth Da Silva Pinto
André et Andrée Dametti
Christiane Delabranche
Bernard-Antoine Diss
Nicole et Michel Dreyer
Martine Dufлот
Philippe Eber
Françoise Fievet
Jean-Jacques et Monique Fix
Denis François
Alexandre et Camille Gardea
Michel Gautherie
Esther et Philippe Gervais
Rémi et Claire-Dominique Gounelle
Marie-Martine Griffejoen-allheilig
Isabelle Guntz
Patrice et Martine Haegy
Simine Hassaneyn
Philippe et Marie-Josée Hasson
Bernard Hermann
Franck et Mireille Hinsberger
Anne Houdt
Annick Hurst
Jean-Yves et Michèle Jenny
Nicole Karoune
Danièle Knauer
Roland et Sylvie Krumeich
Gérard et Annette Kurst
René et Marie-Françoise Lacogne
Marie-Annick et Jehan Lecocq
Suzanne Leibenguth
Jean-Paul et Martine Leininger
Alexander Leonhardt
Laurent Liautaud

Camille Lienhard
Martin Meyer
Anny Mochel
Jean et Annick North
Jean-Marie et Martine Oberle
Ulrike Pardigon
Anne et Philippe Rahms
Marc-Daniel et Sieglinde Roth
Myriam Sanchez
Yvette et Francine Sax Heiligenstein
Jacques Schaeffer
Eric Schiffer
Alain Schmutz
Marc Paul et Sylvie Schwebel
Monique Scotto di Vettimo
Florence Seyfritz
Christian et Lily Speisser
Caroline Stenger
Raphaël Stehli
Michel et Hélène Stephan
Françoise Sultzer
Gabrielle Tubach
Quenti Urban
Bruno Varin
Jean-Luc Wolf
Jean-Bernard et Marlyse Wagner
Fabienne Weber
Jean-Frédéric Weiss
Jean-Jacques Zirnhelt

ASSOCIÉS

Takeshi et Toshiko Akamatsu
Marie-Agnès Belard
Philippe et Nathalie Christel
Yves-Michel Ergal
Catherine Grasser
Josée Gruel
Jean-Louis et Sabine Haineaux
Anne Jacquemin
Yvan Jeanneret
Christophe Kieffer
Françoise Lauritzen
Philippe Ledermann
François et Catherine Loos
David Mardell
Dominique Mochel
Liliane et Jean-Jacques Muller
Jérôme Salomon
Patrick Schalck
Françoise Schöller

Christian et Elvire Schlund
Mathieu Schneider
Dominique Tissier
Mark et Bernadette Villiger

SUPPORTERS

Xavier Delabranche
Anne Geisert
Giusi Pajardi
Thomas Rémond

JEUNES

Lisa Aubry
Florian Bernard
Noémie Bernard
Léa Bindou
Fiona Blondel
Tristan Boursico
Axelle Hespert
Pénélope Lacombe
Camille Lasserre
Quentin Lausecker
Benoit Léry
Charlotte Lienhard
Alexandre Michel
Hervé Moritz
Adeline Rahms
Hélène Schwarz
Sarah Pennequin
Nicolas Toffolo

Certains membres de Fidelio
demandent à rester anonymes.
Liste à jour au 1^{er} février 2020.

Infos / Adhésion
operationaldurhin.eu
rubrique « Soutenir »
fidelio@onr.fr
+33 (0)3 68 98 75 34

fidelio
association pour le développement
de l'Opéra national du Rhin