

Figures de l'envoûtement. L'exemple de *La Mort à Venise* de Thomas Mann

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Envoûtement et figure sont étroitement liés. Le *Larousse historique* nous apprend que le terme vient du latin « vultus », visage, puis de l'ancien français, « volt ou vout », « visage, image et en particulier les figures de cire représentant une personne à qui on veut nuire par une opération magique ». L'envoûtement est lié à la notion de figure et de figurine. La première acception du terme, dans le *Grand Robert de la langue française*, nous apprend qu'« envoûter », c'est « [r]eprésenter (une personne) par une figurine de cire, de terre glaise, etc. dans le dessein de

faire subir à la personne représentée l'effet magique des invocations que l'on prononce devant la figurine ou des atteintes qu'on lui porte ». Au figuré, on obtient l'usage contemporain du verbe, qui est d'exercer sur quelqu'un un attrait, une domination irrésistible.

Fait intéressant, les verbes par lesquels on parle de l'envoûtement ont tous une double dimension cognitive et relationnelle : assujettir, captiver, charmer, dominer, ensorceler, fasciner, séduire, subjuguier. On y trouve en effet une relation de domination ou de subordination et un état cognitif altéré. La leçon est simple : on ne reste pas intact face à ce qui nous envoûte. La figure qui nous ensorcelle nous propulse dans des états d'esprit qui n'ont rien d'usuel. Et, très précisément, la figure nous incite à nous perdre dans sa contemplation. On peut comprendre cette action de façon mineure, comme le fait de s'égarer, de sortir temporairement de sa voie ou, de façon majeure, comme d'entrer en état de perte, qui conduit à la ruine de l'âme par le péché.

Des situations d'envoûtement apparaissent en toutes lettres dans des romans aussi divers que *La Mort à Venise* de Thomas Mann, *Nadja* d'André Breton, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *The Body Artist* de Don DeLillo, certaines des nouvelles les plus perturbantes d'Edgar Allan Poe (« William Wilson », « Ligéa », « L'homme des foules »), les récits de revenants et de fantômes, etc. On pourrait aussi ajouter que tout texte où figure un objet de désir — du roman d'amour populaire aux métaphictions contemporaines —, tout texte qui met en scène une figure de l'imaginaire offre les prémices, par le biais d'une structure désirante, d'une situation d'envoûtement.

En fait, tout peut servir de base à une figure ; tout peut ensorceler. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre ou dans le cadre d'une porte, un objet fétichisé, une partie de sa propre anatomie, son nez ou sa main. Dès l'instant où un objet est doté de signification, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité. Quand une figure apparaît, elle envoûte littéralement le sujet qui commence à la contempler. Le mouvement se déploie en trois étapes distinctes : apercevoir, imaginer et manipuler une forme (voir Gervais 2007, p. 31 et *passim*).

Dans *Poétique du possible*, Richard Kearney signale la même chose : « La figuration se divise en trois modalités principales de conscience : perception, imagination et signification. » (p. 53) Trois gestes donc, au cœur d'une dynamique qui voit à l'apparition de signes complexes, d'autant plus irrésistibles qu'ils ont été construits de toutes pièces par le sujet qui s'y projette tout entier. Ainsi, premier geste, quelque chose est aperçu qui est d'emblée identifié comme objet de désir, prétexte à un investissement émotif et symbolique. Ensuite, deuxième geste, ce quelque chose, saisi comme figure, s'inscrit au cœur d'un travail de l'imagination qui l'orne et l'anime, lui fournit des traits et une histoire. Puis, troisième geste, cette figure ainsi constituée est manipulée, transformée, intégrée à des fictions et à des discours multiples qui en explorent les significations possibles. Cette figure n'est pas qu'un simple objet de pensée, facile à manier et à écarter ; au contraire, au fur et à mesure qu'elle s'impose comme figure, elle subjugué et envoûte. Le sujet se laisse prendre dans les rets d'une fiction qu'il a lui-même inventée, incapable de se séparer de ce qui le hante et finit par lui procurer une identité.

La relation au jeune Tazio, dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann, en est l'exemple idoine. Je m'y arrêterai ici. Je me servirai des trois modalités proposées par Kearney (perception, imagination et signification) et des trois gestes qu'elles permettent de distinguer (percevoir, imaginer et manipuler une forme) afin de montrer le processus par lequel Tazio devient une figure. Je ne m'arrêterai pas à tous les aspects de ce processus, ayant longuement développé l'hypothèse dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (2007; voir aussi Gervais, 2009, 2006); je chercherai surtout à assurer le lien entre envoûtement et processus figural. Comme le signale la fin tragique du roman de Mann, l'envoûtement se manifeste comme un désir exacerbé qui, lorsqu'il est porté à son paroxysme, peut entraîner la mort du sujet désirant. Ce développement sur l'impact de la figure sur le sujet désirant, en ce qu'elle convoque des pulsions refoulées, permettra de revenir brièvement sur la notion de figure-matrice, développée par Jean-François Lyotard (1978).

L'ouverture Tazio

Gustave Aschenbach, le grand écrivain que Thomas Mann met en scène, tombe sous le charme d'un jeune homme qui l'envoûtera, sans jamais se douter du rôle que celui-ci joue dans ce drame. Car l'obsession pour Tazio ira jusqu'à entraîner Aschenbach dans un état de perte totale, l'écrivain se laissant mourir dans une Venise infestée par le choléra asiatique. C'est l'une des grandes ironies de ce roman que de mettre en scène une passion qui n'est jamais consommée. Elle est purement intellectuelle, purement figurale. Nous sommes, sur ce plan, aux antipodes de *Lolita* de Nabokov, autre grand récit de perte,

où la jeune Dolores Haze est littéralement enlevée par son père adoptif et consent à une relation sexuelle qui n'est jamais pour elle rapport amoureux, mais stratégie de survie. D'ailleurs, dès qu'elle en a l'occasion, elle se sauve avec le premier venu. En fait, si un roman comme *Lolita* parvient à représenter l'envoûtement et les affres qu'il implique sur un mode personnel, par le biais d'une narration homodiégétique et sciemment vulgaire, *La Mort à Venise* réussit avec la même précision, malgré sa narration omnisciente et un style moins débridé, à couvrir l'étendue des ravages causés par la fascination pour une figure et à rendre compte des états morbides qu'elle peut susciter. Même si c'est une version intellectualisée de l'envoûtement qui est offerte, elle n'en perd pas pour autant sa pertinence.

Percevoir. Une figure se présente souvent comme une révélation, ce quelque chose qui surgit à l'improviste et qui apparaît d'emblée pour le sujet comme une vérité, un secret longtemps caché. Pour Georges Didi-Huberman, « [n]'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent. » (p. 15) C'est dire que l'apparition représente un événement violent, un choc qui perturbe le monde et change littéralement le cours des choses. Cela n'a rien de paisible. C'est dire aussi que l'apparition se fait sur fond de refoulement. N'apparaît que ce qui est déjà là, mais sous une forme latente, obscurcie.

L'apparition d'une figure exprime en ce sens un ébranlement, un véritable bouleversement. Elle implique une ouverture. Comme se le demande Didi-Huberman,

[q]ue faut-il donc à l'apparition, à l'événement de l'apparaissant ? [...] Il faut une *ouverture*, unique et momentanée, cette ouverture qui signera l'apparition comme telle. Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation. (p. 15)

Ce jeu de la révélation d'un dissimulé, de la rupture causée par l'irruption d'une latence est au cœur de *La Mort à Venise* (tout comme de *Lolita* de Nabokov).

Le bref roman met en scène un écrivain intellectuel, distant du monde, une sorte d'Emmanuel Kant, préoccupé avant tout par sa gloire et par son statut. C'est un écrivain pédant, conservateur, trop affairé par ses tâches, nous dit Mann, « trop peu enclin à se distraire pour goûter en dilettante le chatolement du monde des apparences » (p. 39). Et c'est cet être rigide, avant tout cérébral (p. 47), formel et sentencieux (p. 49), fermé au monde et à ses possibilités, qui connaîtra, à l'apparition du jeune Polonais, un écroulement complet de ses certitudes.

Dès l'instant où il entre dans son champ de vision, le jeune s'impose à Ashenbach comme l'expression du beau. Dans le hall où il attend l'heure du repas, l'écrivain remarque une famille de Polonais, composée de trois filles et surtout d'un « adolescent aux cheveux longs qui pouvait avoir quatorze ans. Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu. » (p. 64 et *passim*) La relation figurale s'établit dès le premier contact, dès l'instant où les yeux de l'écrivain se portent sur cette figure juvénile. Tout s'ébranle au même instant.

L'apparition d'une figure, d'un être ou d'une chose en tant que figure est le contraire d'un trompe-l'œil. Ce n'est pas un

faux qui se laisse prendre pour de l'authentique, c'est du vrai qui apparaît dans toute la pureté de sa vérité. C'est du vrai dont les effets de présence sont d'une surprenante portée, car elle ne laisse pas le sujet intact. Ainsi, à peine aperçue, la figure de Tazio est soumise à une intense inspection et à un travail d'interprétation et de construction imaginaire. On comprend sans peine que ce n'est pas Tazio en lui-même qui est une figure ; ce n'est pas en n'importe quelles circonstances non plus qu'il en devient une. Il ne le fait que dans un espace-temps singulier, où se nouent les prédispositions d'un sujet : ici un écrivain sur le déclin, à observer et à chercher les signes d'un ébranlement. De fait, tout peut devenir figure. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet ou d'un être. Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être quelconque une valeur, un sens. Et cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. S'il y a bel et bien un garçon qui joue sur la plage avec ses amis, la figure de Tazio n'apparaît qu'à la suite d'une recherche singulière de sens d'Aschenbach. Elle survient comme réponse à une question qui s'ignore peut-être elle-même, mais qui n'en reste pas moins effective.

L'effet Tazio

Imaginer. La figure est une construction imaginaire. Il faut qu'elle soit identifiée, aperçue par conséquent, mais elle ne s'actualise véritablement qu'à partir du moment où elle s'insère dans un processus de construction symbolique, soumise à de multiples manipulations. Ainsi, toute figure doit avoir un nom,

sans lequel le travail de figuration demeure incertain. Humbert Humbert, dans *Lolita*, s'empresse de baptiser Dolores Haze du nom de Lolita, qui devient ainsi le signe de son appropriation de la figure de la nymphette. Aschenbach fait la même chose en désignant du nom de Tadzio le jeune polonais, même si ce nom n'est pas nécessairement le sien. Quand ses amis ou sa famille appellent l'adolescent, Aschenbach écoute « avec une certaine curiosité sans parvenir à saisir quelque chose de précis : c'étaient deux syllabes mélodieuses, comme "Adgio" ou plus souvent "Adgiou" » (p. 72) L'écrivain se met à deviner quel nom peut bien ressembler à ce qu'il entend et il finit par conclure qu'il doit s'agir de Tadzio, abréviation de Tadeus. C'est Aschenbach qui donne un nom à l'éphèbe, et c'est grâce à ce baptême que la figure peut enfin se déployer.

Aschenbach ne fait pas que reconnaître la beauté du jeune éphèbe ; il réfléchit sur les formes que peut prendre le beau. Il soumet son expérience à une comparaison et finit par se laisser aller à un musement désordonné (Gervais, 2007, chap. 1 et 2). Comme le dit le texte,

[a]vec un mélange de lassitude et d'excitation cérébrale, il fut occupé pendant toute la longueur du repas d'idées abstraites, métaphysiques ; sa pensée cherchait le mystérieux rapport devant relier le particulier au général pour que naisse de l'humaine beauté, puis passa aux problèmes de l'art et du style, jusqu'à ce qu'il finisse par s'apercevoir que ses idées, ses trouvailles ressemblaient à ces inspirations du rêve qui sont d'un bonheur tout apparent, et au réveil se révèlent plates et sans valeur. (p. 67)

C'est le propre des figures de susciter un musement, voire une errance de l'esprit, un jeu d'associations libres ou d'écoute flottante, signe par excellence du dessaisissement qui s'empare du sujet confronté à leur apparition. Mann le saisit

parfaitement, qui compare les élucubrations de son écrivain sous l'influence de Tazio à un rêve sans ordre ni signification. Mais ce dessaisissement n'est que le premier mouvement d'un enchaînement complexe, qui engage aussi au ressaisissement. C'est qu'une figure n'est pas qu'un simple objet de pensée. Une fois lancée, elle devient aussi un générateur de pensées. Tazio se transforme en muse. Il suscite chez Aschenbach des idées exaltées et désordonnées, mais il devient aussi source de création littéraire, un chant, voire un réenchantement. Aschenbach se met à l'écriture sous la poussée de sa passion pour Tazio :

Jamais il n'avait senti la volupté du Verbe plus délicieusement, jamais si bien compris que le dieu Éros vit dans le Verbe comme il le sentait et le comprenait pendant les heures dangereuses et exquises où [...] il façonnait à l'image du beau Tazio sa brève dissertation, une page et demie de prose raffinée, dont la pureté, la noblesse et la vibrante énergie allaient à bref délai susciter nombre d'admirateurs. (p. 91)

Aschenbach prend Tazio comme modèle. Il laisse son écriture suivre les contours de sa figure et, sous son impulsion, parvient à traduire son expérience intime en forme accomplie.

Se perdre en Tazio

Être envoûté par une figure, c'est musser et se perdre dans sa contemplation. Aschenbach le fait indubitablement. Le jeune Tazio l'obsède et on apprend que l'écrivain « n'avait plus, dans son égarement, d'autre pensée ni d'autre volonté que de poursuivre sans relâche l'objet qui l'enflammait, de rêver de lui quand il était absent, et à la manière des amants, d'adresser des mots de tendresse à son ombre même » (p. 104). Le roman multipliera les scènes d'envoûtement et de musement d'Aschenbach. Et chaque apparition de Tazio éveillera ce qui,

depuis trop longtemps, était dormant. Sous le charme de la figure, l'écrivain se libèrera peu à peu de la sphère purement intellectuelle pour replonger dans le monde des choses matérielles :

[...] 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'accueillit sans hésiter, avidement. Son imagination prit feu, le tréfonds de sa culture bouillonna, sa mémoire fit surgir des pensées très anciennes [...]. (p. 88)

Ce refoulé qui est convoqué, c'est, dans les termes de Jean-François Lyotard, la figure-matrice. Dans sa triade figure-image, figure-forme et figure-matrice, la dernière, invisible par principe, rend compte de « l'objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme "originaire" » (p. 271). La figure qui apparaît est en fait un refoulé qui cherche à se faire voir ou connaître et qui surgit sous les espèces d'une figure, d'autant plus fascinante et mystérieuse qu'elle se présente comme une énigme, une vérité sur le point d'être retrouvée, puisque déjà dans les faits présente. Ce refoulé, dans le roman, est le retour du corps et de ses impératifs. C'est le retour à la vie dans ce qu'elle a d'incontrôlé et de mortifère tout autant que de beau.

L'envoûtement causé par la figure ne laisse pas le sujet intact. Envoûter, c'est chercher à faire subir, même si le sortilège est uniquement à la charge du sujet qui s'ensorcelle par ses propres moyens, par la force de la figure-matrice qui agit en lui, dirait Lyotard, dictant quel objet désirer et quelle figure composer. Ainsi, Aschenbach se transforme au contact de Tadzio, même si cette relation n'est jamais qu'un pur fantasme. Il pourrait dégriser, comme nous dit le texte, entrer en contact avec l'adolescent et, ainsi, s'assurer que le charme soit rompu,

mais il ne le veut pas. C'est dans l'absence que se construit la figure et que le lien entre la beauté juvénile et le divin peut perdurer, c'est dans l'imaginaire et non dans le réel. Aschenbach n'en veut aucune part. Ce qui l'attire, ce n'est pas la vie, mais le beau et sa part de mort. Le sublime, qui ne peut jamais être expérimenté que dans l'ébranlement et la perte.

Manipuler une forme. En tant que figure, Tadzio est un objet auratique, pour reprendre le terme de Didi-Huberman, et il apparaît pour Aschenbach proche et distant à la fois. Toute figure requiert, de la part du sujet qui l'appréhende, « une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances — les distances contradictoires — s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement » (Didi-Huberman, 1992, p. 102). Walter Benjamin avait expliqué que l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace » (p. 144), où le proche et le lointain, le présent et l'absent, le presque palpable et le toujours déjà évanoui s'imbriquent pour constituer un objet de pensée dont l'effet de présence est garant de ses forces et valeurs. La fascination d'Aschenbach pour Tadzio se déploie selon cette chorégraphie. Lorsqu'il suit l'éphèbe dans le labyrinthe de Venise, s'approchant pour s'en éloigner dès que l'autre sent sa présence, ou lorsqu'il le surveille sur la plage dans ses jeux adolescents, il s'immerge dans la singularité d'une expérience presque transcendante où convergent temps, espace et perceptions dont les interactions produisent chez lui une étonnante révolution.

Comme le roman progresse, Aschenbach délaisse le rôle de l'écrivain austère et retiré du monde pour plonger dans un univers de sensations. Il commence à se parer. Il ajoute à ses

vêtements de quoi les égayer, il porte des pierres précieuses, soigne sa toilette et fréquente la boutique du coiffeur. Il cache ses cheveux gris sous une teinture noire, se met du fard sur le visage et se grime comme pour une mascarade. Or, ce moment où il porte le plus attention à sa personne, cherchant à se refaire une jeunesse pour plaire à son Phèdre, est aussi le moment où, paradoxalement, il se rend le plus vulnérable à la maladie, au choléra asiatique maintenant répandu. Aschenbach ne se protège pas : au contraire, il s'offre sans précautions, et le masque qu'il se met à porter, fait de teinture et de maquillage, n'est autre que le visage de la mort qui bientôt l'emportera.

Aschenbach mourra de son envoûtement. Il se laissera atteindre, et l'imaginaire de la fin, présent dès le début de ce périple, submergera le texte comme une marée que rien ne retient. Lui « qui avait su croître en dignité », qui avait « abjuré la bohème et le trouble des bas-fonds, dénoncé toute sympathie avec les abîmes, réprouvé le répréhensible » (p. 125), rejoint enfin ce qu'il a longtemps nié, ce qui se déchaîne quand l'émotion n'est plus réprimée, mais consentie et son bouleversement, accepté. Lui qui a longtemps été le symbole du contrôle et de la maîtrise perd tous ses moyens, ce qui le fait passer du dessaisissement au déclin et à la décadence, pour finir avec son décès. L'envoûtement est irrémédiable et Aschenbach se perd au sens fort dans la contemplation de sa figure.

Le principe Tadzio

Selon J. Hillis Miller, la figure possède cette

capacité mystérieuse, source de toute production et lecture de signes, de toute organisation distincte de matière, de marques

sur la matière ou de marques laissées par la matière elle-même — la forme d'un corps humain ou des lignes tracées dans le sable — d'être appréhendée comme renvoyant à autre chose qu'elle-même, la forme de ce corps pour une personne, le chiffre cinq pour le concept de "cinquièmeté", et ainsi de suite (p. 227, je traduis).

Pour Aschenbach, dans *La Mort à Venise*, la figure de Tadzio semble renvoyer à la fragilité de toute émotion, de tout sujet ému. Et son apparition transforme un monument, fait pour résister au temps, en une barque fragile, susceptible d'être renversée à tout moment. Cet être qui s'est cru à l'abri de tout sentiment et qui pensait « pouvoir cacher aux regards du monde, jusqu'à la dernière minute, le mal qui le mine et sa ruine physiologique » (p. 45-46), cet homme devient un pantin incapable de se contrôler et soumis aux dictats de ses mouvements passionnels enfin réintroduits dans sa relation au monde.

De façon plus large, ce paradoxe de la figure, d'être à la fois elle-même et autre chose, se trouve à la source de l'envoûtement qu'elle est dite susciter. Comme une figurine, dotée de propriétés magiques et apte à subjuguier quiconque y est lié, la figure tire son aura du secret auquel elle renvoie. L'envoûtement vient de ce qui se trame en filigrane.

Elle est fonction des affects en présence et de leurs interprétants, surtout si leur part n'y est pas révélée. L'envoûtement n'implique aucune tierce personne capable de tirer les ficelles ou de ficher une aiguille dans les muscles endoloris ; c'est le sujet lui-même qui multiplie les rôles et qui se découvre une figurine qui viendra lui faire subir, lui faire comprendre ce qu'il n'ose se dire à lui-même.

La figure est un révélateur, c'est-à-dire, comme en photographie, ce qui rend visible une image latente. Elle est donc aussi ce qui rend présent ce qui est absent de la scène du

langage. Si elle apparaît comme une révélation, c'est le sujet qui en fixe le sens, même si ce sens est d'emblée un scandale, un interdit. Même s'il signe sa mort. L'envoûtement a de funestes conséquences quand rien ne l'arrête. Si aucun ressaisissement ne survient, le processus suit son cours et le musement entraîne le sujet qui s'y est perdu aux limites de ses résistances, là où le petit oublié rejoint le grand.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter. (1991), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.
- GERVAIS, Bertrand. (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t. I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais ».
- . (2009), « Le son du trombone qui tombe. Lecture et imaginaire », dans Rainier Grutman et Christian Milat (dir.), *Lecture, rêve, hypertexte*, Ottawa, Les Éditions David, p. 69-79.
- . (2006), « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », *Intermédiatités*, n° 7, printemps, p. 67-87.

KEARNEY, Richard. (1984), *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne.

LYOTARD, Jean-François. (1978), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

MANN, Thomas. (1971 [1922]), *La Mort à Venise*, traduit par Félix Bertaud et Charles Sigwalt, Paris, Fayard.

MILLER, J. Hillis. (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press.

Résumé

Tout peut servir de base à une figure, tout peut envoûter. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre, un objet fétichisé, une partie de sa propre anatomie, son nez ou ses mains. Dès l'instant où un objet est doté de signification, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité. Il s'agira dans cet article de s'arrêter à un exemple d'envoûtement, celui mis en scène dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Gustave Aschenbach, l'écrivain mis en scène, tombe sous le charme de Tadzio, un jeune homme qui l'envoûtera, sans jamais se douter du rôle qu'il joue dans ce drame. Cet envoûtement ne sera pas passager, mais mortifère, car l'obsession pour Tadzio ira jusqu'à entraîner Aschenbach dans un état de perte totale, l'écrivain se laissant mourir dans une Venise infestée par le choléra asiatique. Je me servirai de cet exemple pour illustrer les mécanismes par lesquels nous nous dotons de figures.

Abstract

Anything can serve as the basis for a figure, anything can be spellbinding. Whether a woman seen at a window, a fetishized object, part of our own body, our nose or our hands. The moment an object has acquired some meaning, this transfiguration gives it an aura that is just the sign of its desirability. In this article, I will look at an example of bewitchment, the one staged in Thomas Mann's *Death in Venice*. Gustav Aschenbach, its hero, a writer in decline, falls under the spell of Tadzio, a young man who never suspects the role he plays in this drama. This obsession with Tadzio will lead Aschenbach to a state of total destruction, leaving the writer dying in a cholera-infested Venice. I will use this example to illustrate the mechanisms by which we create and give life to figures of the imagination.