GEORGES RODENBACH ET LA TENTATION DU THÉÂTRE

Eugenia ENACHE

Abstract

Georges Rodenbach may be considered a playwright due to the way in which he has transposed two of his prose writings Bruges-la-Morte and Amour en nuance. From this point of view, we shall try to analyze the transformations suffered by the two texts. We shall underline the changes on the textual level that have made this transformation possible.

Dramaturge, Rodenbach l'est dans la mesure où il a coulé ses propres œuvres narratives, à savoir *Bruges-la-Morte*(1) et *Amour en nuances*(2), dans des œuvres spécifiques au genre dramatique. Dans cette perspective nous allons procéder à l'analyse des textes, des transformations formelles et/ou thématiques qu'ils ont subies. Nous insisterons sur les changements qui sont intervenus au niveau des textes mis «en miroir» et qui ont rendu possible leur transformation d'un texte narratif en un texte dramatique en prose, *Le Mirage* (3) et en vers, *Le Voile* (4)et, aussi, sur les différences engendrées par l'écriture théâtrale.

Bien que le théâtre suppose non seulement le texte, mais le spectacle aussi, nous n'allons pas nous arrêter sur cet aspect faute d'une représentation actualisée; nous signalerons seulement quelques appréciations des critiques du temps de Rodenbach.

Quels sont les éléments qui approchent le théâtre de Rodenbach des théories du théâtre symboliste ? Premièrement, ses pièces sont avant tout des poèmes où le verbe a le pouvoir de susciter l'imagination et l'émotion du public. Et puis, le fait que la réalité devient une image sensible, un état d'âme et qu'on garde toujours un arrière-plan de mystère.

Les transformations formelles ou thématiques auxquelles le texte est soumis, conduisent à un autre texte qui est un miroitement, un reflet simple, comme dans un miroir, ou complexe, qui engage la ressemblance et/ou la dissemblance, implique la présence du visuel et du sonore et produit le transfert des sensations. Au théâtre, parler signifie agir, et donc, il y aura toujours une analogie entre les paroles et les actes -gestes et attitudes-, une analogie au niveau de l'œil qui voit et de l'oreille qui entend. Le domaine du théâtre est plastique et physique et l'analogie entre le langage, les états de la pensée et les mouvements et les aménagements matériels est indispensable et paradoxale car «[t]out sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler*». (5)

Rodenbach a essayé un travail de transformation textuelle effectuée sur le corpus romanesque, un travail d'adaptation ou de translation avec tout ce que cela implique. Il a dû tenir compte des caractéristiques de l'écriture théâtrale -l'usage de dialogues, de personnages, de tours de paroles-, ainsi que des conventions de la représentation -l'unité de temps, de lieu, de l'espace. De cette manière le texte dramatique qui provient d'un

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

texte narratif doit se soumettre à des contraintes transformationnelles réalisées au profit de la représentation surtout, le théâtre étant destiné à être joué.

1. Les transformations formelles : narratif/vs/dramatique

La transformation ou la transposition d'un texte narratif en un texte dramatique en vers ou en prose entraîne une variété de procédés plus profonds qui touchent à la poétique de l'écriture et qui concourent à la réalisation esthétique de la transformation et que l'on peut identifier à une lecture parallèle de l'hypertexte et de son hypotexte, tout en observant leur hypertextualité. C'est le terme par lequel Gérard Genette entend « toute relation unissant un texte
B(que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A(que j'appellerai, bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire».(6) On ne peut pas isoler aisément les diverses modalités de la dramatisation, parce que cette pratique se présente rarement à l'état pur, et une comparaison serré entre hypotexte narratif et hypertexte dramatique n'est pas possible, parce qu'il y a des conventions à respecter.

Premièrement, il faudrait observer les modifications de structure subies par les textes. Nous nous référons à une pièce en vers et à une autre en prose; il s'agit aussi de l'articulation
dramatique; pour *Le Voile*, la division en scènes correspondent plus ou moins aux paragraphes, mais respectent l'enchaînement logique de l'hypotexte; pour *Le Mirage,* les articulations narratives -les chapitres- ne coïncident pas avec les articulations dramatiques -les actes et les scènes; par conséquent, les fragments de réflexions, de méditations que les souvenirs de Hugues déclenchent, deviennent des monologues ou des dialogues, et le climat, l'atmosphère grise, créés par les analogies et les métaphores et qui accable la ville et les habitants, devient didascalie brève et précise.

Le théâtre est défini par le mode de l'énonciation qui est le dialogue et donc, il est naturel que le premier type de transformation formelle, soit celui de la transmodalisation avec sa variante, la transformation intermodale, une transformation propre à la dramatisation qui affecte le mode de la représentation de l'hypotexte. À la suite de cette transformation, la narration, les descriptions cèdent la place au dialogue. Le dramaturge privilégie le style direct, ainsi que chaque personnage peut exprimer ses pensées et ses sentiments. Parfois, pour nous introduire dans l'atmosphère et pour nous familiariser avec l'action, certains personnages, par leur monologue, agissent comme des narrateurs:

Barbe, *qui achève de mettre le couvert...*
Est-ce bien tout ? voyons : les verres, les couverts,
La lampe...oui ! la carafe où l'eau rit au travers !
Je ne sais aujourd'hui ce que j'ai : je m'ennuie
De tout : et sans répit la cloche, cette pluie
Sur les vitres : vraiment je ne sais ce que j'ai!
Je me semble être ailleurs; tout me paraît changé,
Ah ! c'est que la maison n'a plus le même visage;
Et c'est elle qui me trouble d'un noir présage
Que la cloche voisine en ses sons délaya.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

C'est triste une maison dans laquelle il y a
Un malade, surtout quand elle est aussi proche
D'une église qui vous obsède avec sa cloche.

Le Voile, p. 3

Le dialogue ou le monologue a une double fonction : celle de représenter les personnages tels qu'ils sont et là où ils sont et celle de remplacer la fonction descriptive de la narration.

La dramatisation du texte narratif affecte le récit dans sa temporalité, parce que le genre dramatique, par sa nature, doit obéir à la contrainte de l'unité de temps et d'espace. La durée de l'action est resserrée, tout se passe dans un temps limité, parfois indéfini, où les seuls indices temporels sont «maintenant» ou «un vilain temps de novembre» pour *Le Voile*. Parfois il s'agit d'un temps plus précis, la veille et le jour de la procession du Saint-Sang, dans *Le Mirage*. L'espace, lui aussi, devient plus restreint, dans la salle à manger -*Le Voile*, ou dans le salon d'une vieille maison où l'on entend toujours le tintement des cloches -*Le Mirage*. Rarement l'espace change, l'action se déplace dehors, ce qui permet l'apparition d'une forme indécise, irréelle -*Le Mirage*, acte troisième. La souplesse temporelle et spatiale, présente dans la narration n'existe plus, les changements du lieu ou les retours en arrière sont remplacés par le dialogue des personnages; comme exemple, un fragment du *Mirage*, scène III, acte troisième-le moment de la rencontre de Hughes et de Geneviève-où le passé est revécu et le présent, en l'occurrence, l'attitude de Hughes, son égarement quête, expliqué:

Geneviève: Rappelle-toi les commencements. Un soir de brume aussi…dans le parc du grand château…nos premiers aveux. Nos doigts étaient ensemble aux roses d'un bouquet…
Hughes: Je me rappelle…[…]
Geneviève: Toujours nous, -nous deux !…Il n'y a que nous deux, dans cette ville morte. C'est pour y être seul avec moi que tu es venu ici. Tu m'avais perdue, tu m'as retrouvée…Au fil des vieux canaux, je fus ton Ophélie. Dans les cloches, tu entendis ma voix qui s'éloignait, se rapprochais, croissant ou décroissant…Et ce soir, dans le brouillard, tu m'as cherchée, car c'est un linceul dont tu me déshabilles! Hughes: Oui !…il n'y a que toi. C'est toi seule que je cherche, partout !

Le Mirage, p. 59-60

Le passage des deux textes, du narratif au dramatique est accompagné d'une prolifération des personnages ; il s'agit des transformations quantitatives et qualitatives qui consistent dans l'agrandissement du nombre des personnages (quatre dans *Le Voile* et six dans *Le Mirage*), dans leur individualisation. Ainsi, la servante du *Voile* change de statut, elle reçoit un nom, Barbe, et, d'un personnage insignifiant, devient un personnage qui a sa propre personnalité et une sorte de raisonneur; c'est une valorisation d'un personnage de second plan.

Les nouveaux personnages ont leur rôle bien précis de ramener dans le quotidien-Le docteur du *Voile*, d'être le confident et le témoin des craintes et des doutes de Hughes, ou d'attirer l'attention sur les dangers et les leurres de la ressemblance -Joris du *Mirage*, ou bien, de servir d'écho sonore des souvenirs -Geneviève du *Mirage*. Les paroles de ces

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

personnages se retrouvent à la place des fragments narratifs ou descriptifs, car tout ce qui est action et description
dans les textes narratifs, devient dans le texte dramatique parole, parce que, sur la scène «[p]arler c'est faire, le logos prend les fonctions de la praxis et se substitue à elle»(7), et l'action se réduit, le plus souvent, à la parole. Pour exemplifier, voilà deux extraits, l'hypotexte et son hypertexte:

Cependant l'état de la malade empirait ;[...]
En entendant cela, Jean sentit en lui quelque
chose de caché jusque là, qui soudain fit
irruption, comme un jet d'eau qu'on croyait
mort rejaillissant en hautes gerbes quand la
glace de l'étang s'est rompue. Ce fut au même instant pour lui cette évidence-ci ; ce qui le navrait, ce n'était pas l'annonce de la mort prochaine de sa mère -vieille et impotente, elle était vouée à l'inéluctable loi et elle avait commencé depuis longtemps à s'en aller de son cœur.(*Amour en nuances*, p.84)

Jean, *éclatant en sanglots*.
Ah! C'est affreux ! La fin !
Pauvre tante ! Elle fut si bonne à l'orphelin !
Je n'ai depuis toujours habité avec elle ;
Elle se voua toute à moi, si maternelle ;
Ce fut presque ma mère ; elle lui ressemblait,
Dit-on. Ce fut ma mère en double. Il me semblait
Que cela ne dût pas finir... Ah ! quel temps est-ce
Quand elle me menait, par la main, à la messe,
Tout petit...(*le Voile*, p.20)

La dramatisation d'un texte narratif est accompagnée, en général par une amplification qui détermine des changements au niveau du contenu. Dans *Le Mirage*, le nombre accru des personnages engendre la dilatation de l'action, d'où la présence des séquences inexistantes dans l'hypotexte –les dialogues avec Joris ou Geneviève ; elles mettent en évidence certains aspects considérés irélévants dans la construction du texte narratif. La pièce accorde une place importante à Jane, à sa conduite légère qui va entraîner le dénuement tragique ; la frivolité de Jane, accentuée dans le deuxième acte, scène IV, va culminer par la tentative de séduction de Joris dans le quatrième acte, scène VIII ; ou bien l'accumulation des épisodes augmente la tension dramatique (acte III, scène III). Ces modifications quantitatives du texte n'affectent pas le contenu ; elles viennent apporter des nuances, des précisions sur certains personnages.
Dans le roman *Bruges-la-Morte,* l'image de l'épouse morte se fait des objets personnels (portraits, bibelots, chevelure), des souvenirs de Hugues. Dans la pièce*,* au moment où le désespoir de Hughes est le plus grand et la solitude très accablante, la Morte apparaît, reçoit un nom, Geneviève et les souvenirs deviennent parole, dans la scène III du troisième acte. Ce sont des séquences qui dépassent le roman, mais elles sont explicables pour la structure de la pièce où le spectre, l'ombre de Geneviève vient agrandir le mystère, augmenter la tension, rendre le dénouement compréhensible.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

2. De la prose à la poésie

Quelles seraient les raisons de Rodenbach pour justifier l'adaptation de l'*Amour en nuances* en vers ? Dans le conte il n'y a presque pas d'action; l'auteur présente le tableau des états psychologiques de Jean, d'une manière sobre et retenue. Il nous semble que les sentiments de tristesse et frustration que Jean (*Amour en nuances*) éprouve, pourraient mieux s'exprimer en vers, parce que celui-ci, par sa musicalité, par le pouvoir de suggestion des mots, semble plus adéquat à traduire les troubles de l'âme.

Dans le contexte de la transformation qui touche le texte *Amour en nuances*, l'expansion stylistique est bien légitime, car, l'hypertexte *Le Voile* est une dramatisation en vers et l'auteur doué d'une sensibilité de poète, par la voix des personnages, nous fait part de ses sentiments intenses, de ses inquiétudes, de ses tourments intérieurs. Les monologues de Jean des scènes V, XI, XII XIII, XVII se constituent dans des moments d'émotion où il se laisse aller à des confidences:

> Oui ! je me sens moins seul !
> Jadis, j'avais déjà comme une âme d'aïeul;
> La tante était assise ici; c'était sa place...
> [...]
> Moi j'étais seul... Depuis que la sœur est venue,
> Mes yeux se sont changés, mon âme n'est plus nue;
> [...] Oh ! que cela
> Dure, que cela dure ! Elle me consola
> D'être seul, de n'avoir jamais eu de jeunesse;
> Car j'étais seul; j'étais un homme de tristesse;
> Je n'avais pas aimé, tandis que maintenant...
>
> ***Je sens, depuis tantôt, un bonheur imminent! [...]***
>
> *Le Voile*, p. 19

Une simple phrase comme : « Il songea que, depuis l'entrée de la religieuse dans la maison, une sorte de tiédeur d'âme l'enveloppait ; - il se trouvait moins seul, et, sans beaucoup lui parler, c'était doux de penser qu'il aurait pu causer avec quelqu'un. » (*Amour en nuances*, p. 82) est devenue, dans le fragment ci-dessus, l'expression lyrique d'un sentiment naissant. Au lieu d'une expression neutre, les exclamations traduisent le tumulte des sentiments, la profusion des états d'âme. Il s'agit d'une transposition créatrice, à l'intérieur de la langue, d'une forme poétique à une autre. C'est une mise en forme poétique du sujet, pour augmenter l'effet esthétique. Le texte en prose demande passivité, abstention de soi, tandis que la poésie demande collaboration active, provoque de l'émotion. Elle implique une réévaluation totale du discours et de ses composantes phonétiques et linguistiques, puisque le son doit être un écho du sens. Le discours en vers est mieux adapté au rythme de la pensée, à la succession des expériences. Le symboliste Rodenbach a eu l'intuition de la valeur du mot, du mot juste, pour ce qu'il suggère et non pas pour ce qu'il dénote.

Jusqu'en 1893, l'année de la parution du *Voile*, Rodenbach avait publié tous les recueils de poésies et avait commencé la série des écrits en prose. Dans cette perspective *Le Voile* semble être un nouvel exercice de versification, cette fois-ci, moderne, par rapport aux autres poésies composées en registre traditionnel, classique. La forme inégale

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

des vers, de huit, onze ou douze syllabes, la rime, parfois, absente, préfigurerait la versification libre du dernier volume *Le miroir du ciel natal.* Rodenbach a rendu plus souple le vers par des coupes intérieures, des enjambements en donnant l'impression de vers libre et pour mieux le plier aux caprices du sentiment, au désespoir et à l'illusion.

La poésie se développe selon le vague des passions et la confusion des sentiments, la mesure du vers ne se confond pas avec l'organisation des groupes syntaxiques ; le rythme de la poésie naît, justement, de cette rupture. Évidemment, l'acteur aura son rôle, car, par sa déclamation, il traduira une émotion plus ou moins violente; et l'accent sera mis sur la signification plus que sur le sens, sur le jeu des sonorités du langage ; ainsi, loin de la transparence du langage de communication, le langage poétique attire l'attention sur lui-même plus que sur le sens qu'il peut porter.

Les chroniques du *Voile,* après la représentation, nous montrent que ce qui comptait le plus c'était le texte, le dialogue et l'émotion qu'il suscitait et non pas la théâtralisation. Voilà ce qu'écrivait Albert Samain:

> Je suis sorti du théâtre la tête en feu, le cœur gonflé, littéralement soulevé, toutes les fibres intimes remuées et frémissant encore de cet archet lentement promené au fond de moi-même. C'est la première fois que je ressens au théâtre une impression de cet ordre, d'une émotion aussi condensée et subtile, c'est la première fois que j'entends chanter à la rampe une aussi adorable cantilène de poésie intérieure.(8)

3. Du textuel au scénique

Quand on lit une pièce de théâtre, on est frappé par le double registre du texte; il s'agit du dialogue, le texte des personnages et des didascalies, le texte de l'auteur qui se traduit pendant la représentation par des signes non-linguistiques. Michel Corvin (9) considère que la didascalie comprend toutes les indications qui permettent d'établir les conditions d'énonciation du dialogue. Insérées et marquées visuellement dans le texte dramatique, les didascalies sont un discours qui rend les mots «visibles», un discours développé en marge du discours réel entre les personnages. La cohésion de la pièce est donnée par la cohésion des systèmes verbaux et visuels.

Ce qui est propre au texte de théâtre c'est l'existence des indications scéniques, des didascalies, ce texte second qui marque, en fait, une réduction. Il s'agit de la modification quantitative du texte qui n'affecte pas le contenu; les détails concernant la ville de Bruges, la maison de Hugues, ou les passages où le personnage réfléchit à sa vie disparaissent, mais elles se retrouvent, en bref, soit dans les paroles des personnages, soit dans les didascalies du début de chaque acte. Ces suppressions sont justifiées par le fait que tout se passe sous les yeux du spectateur, «ici» et «maintenant», pendant le temps de la représentation. Les notations laconiques qui correspondent aux fragments de description de la maison de Hugues constituent l'espace visuel de l'action:

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

Dans l'ombre silencieuse des salons, aux persiennes entr'ouvertes, parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : là une photographie,[...] ; au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente ; ici, sur un guéridon, une autre photographie. [...]Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait.(*Bruges-la-Morte,* p. 138-141)

Un vieux salon de province, dans un antique hôtel; ameublement riche.- Commode ancienne, vitrines; bonheur du jour Louis XV ; un autre, Louis XVI.- Une grande table au centre.- Des bibelots.- Haute pendule décorative sur la cheminée.- Sur les meubles, des portraits, des photographies encadrées.- Un coffret de cristal sur un guéridon.- Au mur de gauche, un grand portrait de femme, au pastel.- Deux fenêtres dans le fond.- Porte à droite.(*Le Mirage, p. 31)*

Dans le roman, la description de la ville est réalisée à travers les états d'âme. La Ville est incluse dans la vie et dans les gestes des personnages et devient un personnage essentiel, qui influence et modèle. Dans la pièce l'aspect de la ville est donné par les didascalies qui abrègent la description, tout en offrant des points de repère spatio-temporels, nécessaires au déroulement de l'action:

Ce soir-là, plus que jamais, tandis qu'il cheminait au hasard, le noir souvenir le hanta, émergea de dessous les ponts où pleurent les visages de sources invisibles. Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe. Il longea le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers.(*Bruges-la-Morte*, p. 70)

Un quais de Bruges, le soir, dix heures; solitude, silence.-Un canal s'allonge des deux côtés, parallèlement à la rampe.- Au milieu, un pont qui mène sur l'autre rive du quais, où s'alignent des maisons à pignons; l'une a les fenêtres du premier étage éclairées.- Au premier plan à droite, un terre-plein planté de vieux arbres; un banc.-Temps brumeux; clair de lune et brouillard, par alternatives.(*Le Mirage*, p. 55)

Il est intéressant d'observer la diversité des indications scéniques; les didascalies sont nombreuses, dans *Le Mirage*, et concernent les coordonnées spatiales, l'intériorité des personnages, leur attitude; au contraire, dans *Le Voile* leur nombre est réduit, elles dirigent le jeu de l'acteur et traduisent des sentiments. Ces didascalies «explicites»(10) par leur

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

précision et mises en évidence par le caractère des lettres, on les retrouve, surtout, au début des actes pour indiquer le lieu et l'atmosphère:

> *Une vaste salle à manger. Haut plafond ; longs rideaux, à plis droits, et blancs, aux deux fenêtres. Sur le mur une vieille horloge à armoire de chêne. Trois portes : une dans le fond, qui ouvre sur le corridor et la rue ; une, à gauche, vers le jardin ; une, à droite, restant ouverte donne sur les chambres à coucher. Au centre, une table dressée ; deux couverts. Des lampes. Un feu de charbon dans l'âtre.(Au lever du rideau, on entend une cloche voisine qui tinte doucement.)*
>
> *Le Voile*, p. 3

Ou elles accompagnent le texte pour montrer un mouvement, un trouble d'âme, ou bien un changement d'attitude:

> Hughes : […]Ce soir, je t'ai surprise. C'est fini. C'est le dernier soir entre nous…*(Éclatant en sanglots.)* Ah ! que je suis malheureux ! *(Il va s'affaler sur un banc.)*
>
> Jane, *astucieuse, profitant du moment de faiblesse de Hughes pour le reprendre, s'approche de lui, lui met la main sur l'épaule.* Mais non ! rien n'est arrivé ! tu exagères !…Je n'allais nulle part…Je sortais un peu…J'étais énervée…Et la nuit calme.
>
> *Le Mirage*, p. 63

Parfois le texte lui-même offre des indications scéniques; c'est ce qu'on appelle les didascalies «internes»(11) qui ne sont pas remarquées à première vue, car elles ne sont pas visualisées dans le texte:

> Barbe:
> Toujours elle m'enjôle avec sa voix de ciel!
> Pourtant je trouve mal et préjudiciel!
> Qu'elle me traite ainsi comme une paysanne;
> Car je suis trop simple, elle, elle est trop profane;
> Elle est coquette, au fond, malgré ses airs dévots,
> Malgré son chapelet roulant des écheveaux
> Des prières autour de ses mains d'ivoire!
> Ce n'est pas tout d'avoir cornette et robe noire!
>
> *Le Voile*, p. 7

Par les mots de Barbe, l'auteur nous suggère le portrait du personnage qu'il avait voulu créer et dont il ne nous dit rien d'un manière explicite.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

La simplicité de la pièce *Le Voile*, en ce qui concerne les moyens de théâtre – décors, didascalies, costumes -, les mouvements silencieux des personnages, le fait qu'ils ne vont pas toujours au bout de leurs idées nous fait penser à un «théâtre de chambre»(12), si l'on tient compte de l'espace réduit où bougent les personnages, de leur nombre restreint, de l'action limitée. Ainsi la pièce se retrouve plus près du spectateur et de ses problèmes psychologiques, la scène devenant un espace favorable pour l'aveu.

Au contraire, *Le Mirage,* adaptation du roman *Bruges-la-Morte*, abonde en indications scéniques, surtout lorsque l'action prend un cours rapide et les états d'âme changent d'un moment à l'autre; ce «texte secondaire», selon Ingarden, est, très souvent, intercalées dans le texte des personnages:

> Jane: Une minute...Encore une agrafe... Voilà.(*Jane apparaît au seuil de la porte à gauche, et se dirige vers Hughes qui lui tourne le dos, hésite et, très ému, se retourne enfin.*)
>
> Hughes, *dont le visage se crispe, se bouleverse, les mains tendues.*-Ah!
>
> *Le Mirage*, p. 49

Qu'il s'agisse de didascalies explicites ou internes, actives, en indiquant la tension dans la conduite des personnages, ou expressives, elles se caractérisent par le fait que leur présence peut avoir le même rôle: nous faire penser et sentir.

Pour le théâtre, il y aura toujours un texte à dire et un texte à «faire», les indications scéniques, et dont la jonction est réalisée dans la mise en scène, dans le visuel. Les éléments constitutifs du récit sont confiés au dialogue, au monologue et aux didascalies. Le texte de théâtre peut être lu comme un roman où le dialogue est la narration, et les didascalies, la description. À la suite de toutes ces transformations spécifiques pour la dramatisation, on aura trois textes (13), en fait, un texte dramatique, principal pour la lecture, un texte second, de régie constitué par les consignes de l'auteur et qui permet au lecteur de construire d'une manière imaginaire et, enfin, un texte théâtral, destiné au jeu et qui est constitué de tous les moyens d'expression auquel il a recours.

Nous avons remarqué que le terme de didascalie est remplacé, souvent par celui de texte second et, dans ce contexte, nous proposerions le terme de paratexte, emprunté à Gérard Genette. Dans son livre *Seuils* (14), Gérard Genette définit le paratexte par une intention et une responsabilité de l'auteur. Dans l'acception de Genette le paratexte est un terme technique qui complète le texte d'une œuvre et apporte des renseignements supplémentaires: titres, préfaces, notes, et répond aux questions: où, quand, comment, de qui, à qui. Dans le théâtre cette responsabilité se matérialise dans quelques indications qui, en l'absence de l'auteur, pourraient informer sur ses intentions, ses objectifs. Nous considérons les didascalies un paratexte dont le but est de présenter des caractéristiques spatiales, temporelles, de communiquer une information, de faire connaître une intention. Ces indications sont plus importantes au moment de la représentation, car elles traduisent ce que l'auteur a voulu exprimer dans ses pièces, ce qu'il attendait de la part de l'acteur. Le paratexte est différent, visuellement, de l'autre partie de l'œuvre. Pour le théâtre le paratexte se concrétise dans la liste des personnages, les titres intermédiaires –actes, scènes, tableaux, les descriptions du décor. Le paratexte forme, plutôt, un texte de nature technique, et donc simple, concis, sobre (à l'usage des

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

metteurs en scène et, parfois, à l'usage du lecteur) qui, au cours de la représentation, se métamorphose en éléments visuels.

4. Texte et théâtralité

Toutes les modifications dont nous avons parlé, sont inhérentes, car elles répondent aux lois de la scène. L'hypotexte se trouve devant un miroir déformant, devant une matrice constituée de règles spécifiques du théâtre. Le théâtre est soumis à des codes et ne peut pas être compris en dehors des conventions scéniques, de la manière de jouer.

Nous avons parlé, jusqu'ici, de transformations au niveau du texte, mais, dans le cas de la représentation dramatique la disparition des moyens textuels est compensé par des moyens extratextuels, par la «théâtralité», qui, selon Barthes, «[c]'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.»(15), c'est-à-dire spectacle et jeu de l'acteur.

Nous avons essayé de donner au terme de théâtralité une autre acception, celle de virtualité d'un texte de répondre aux exigences du genre dramatique. Et *Bruges-la-Morte* offre les indices d'une possible théâtralité. Dès le début, l'auteur attire l'attention du lecteur sur le cadre de l'action, une ville sous une «lumière voilée» qui semble immuable et silencieuse, avec «ses paysages urbains,[...] comme des toiles de fond» (*Bruges-la-Morte*, p. 50) toujours les mêmes et qui dégagent une impression mortuaire. Nous sommes dans un monde construit, la ville est un décor, mais, en même temps, elle est la Ville, «un personnage essentiel associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir» (*Bruges-la-Morte*, p. 49).

L'action du roman *Bruges-la-Morte* peut être lue, mais elle peut, tout aussi bien, être vue par les personnages. Les habitants sont des spectateurs pleins de compassion et de compréhension qui regardent Hugues dans sa douleur, admirent son «noble désespoir», et plus tard, espionnent ses sorties et jugent sa conduite. Hugues, ce «défroqué de la douleur», vit sous les yeux de ses concitoyens, il vit pareil à un grand héros tragique.

Comme acteur et spectateur de sa condition, Hugues s'abandonne «à l'enivrement» de la ressemblance de l'actrice avec sa femme, attend l'évolution de la situation.

Les gens de Bruges voient, en même temps, Jane, comédienne sur la scène du théâtre de la ville, mais également, dans le quotidien, par la modalité théâtrale de vivre sa vie. Elle porte des masques au théâtre, mais dans la vie réelle aussi, quand elle est, tour à tour, câline, frivole, impérieuse, prenant plaisir à jouer avec les sentiments de Hugues, à se maquiller «comme au temps de sa vie de théâtre».(*Bruges-la-Morte*, p. 215). Son nom aussi relève de l'artifice ; il fait allusion à Jane Avril, chanteuse de music-hall célèbre à la fin du XIXe siècle et à Walter Scott.

Être vu et (se) répéter sont des caractéristiques qui définissent le théâtre. Le caractère répétitif se concrétise dans le roman dans les actions et les gestes de Hugues. Il suit «chaque soir le
même itinéraire», ayant l'habitude «de ne sortir qu'aux fins d'après-midi», il fait chaque jour ses dévotions dans la chambre qui garde les souvenirs de sa femme.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

En dehors des signes spectaculaires et artificiels qui nous font penser au théâtre, le roman offre des exemples de théâtre proprement-dit. Il s'agit du Théâtre de la ville «dont les portes étaient ouvertes» en attendant la foule des acteurs et des spectateurs. C'est le moment pour l'auteur de nous introduire dans le monde du vrai théâtre, constitué par la salle -avec «les rangs de stalles, les baignoires, les loges, les galeries supérieures»(*Bruges-la-Morte*, p. 90)- et par la scène –avec les chanteuses, «les choristes fardées et peintes comme des poupées» (*Bruges-la-Morte*, p. 98), par le décor de la pièce *Robert le Diable*, évoquant le cimetière.

Nous ne nous sommes pas proposé de discuter si le théâtre dramatique de Rodenbach est destiné à la lecture, seulement, ou à l'interprétation, également, parce que pour nous, il aurait été obligatoire de reconstituer les conditions de la représentation. Nous n'avons pas pu faire des considérations sur la valeur artistique de la représentation car la structure du spectacle est le résultat d'une combinaison de différents codes linguistiques, mimétiques, techniques et l'aspect de la performance nous avait fait défaut.

S'il est à juger les pièces selon la valeur artistique, il faudrait se contenter de ce que les chroniques artistiques ont mentionné**,** au moment de la première et qui ont été reprises par la critique littéraire. Entreprise difficile, car *Le Voile* a été représenté en 1894, du vivant de l'auteur et la critique de l'époque était partagée quant à sa valeur, et *Le Mirage* a été joué à Berlin, en 1903 et nous n'en avons aucun témoignage.

Les contemporains de Rodenbach ont très bien observé ce que l'auteur avait réussi dans *Le Voile*. Ainsi, Edmond de Goncourt affirmait que Rodenbach «est parvenu à rendre ce que beaucoup ressentent, mais n'expriment point: l'âme des choses... L'âme plutôt triste , dolente. C'est l'atmosphère de ses chambres, les meubles anciens, des étoffes fanées, la vie, l'intimité de la maison qui nous aime, captée comme au reflet des miroirs.[...]».(16) À son tour, Jules Lemaître, dans *Journal des Débats* du 27 mai 1894, écrivait:

> Je ne sais pas si bien si *Le Voile* est «du théâtre», mais je suis sûr que c'est de la poésie. De la poésie silencieuse. Non seulement par le décor, par les costumes, et par les cloches qu'on entend tinter de moment en moment, mais par la couleur et le son de ses vers, M. Georges Rodenbach a su créer autour de son drame une atmosphère pieuse, recueillie et blanche.[...].(17)

On voit très bien que les deux opinions portent sur le texte et les décors et sur l'impression générale qui s'en dégage. C'est la poésie de la pièce qui impressionne et c'est naturel, puisque le dramaturge est, en fait, poète.

Pour conclure

Comme nous avons vu, l'adaptation d'un texte narratif implique des transpositions intersémiques, des transformations d'un système de signes à un autre, si l'on considère le théâtre un système de signes linguistiques et paralinguistiques; dans ce cas, l'analogie est mise en œuvre et exploitée au niveau des éléments constitutifs du théâtre: mots, décors, mouvements, musique.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)

Procédé actif dans la construction de l'œuvre en prose de Rodenbach, l'analogie est matérialisée de façon différente dans le cas du théâtre, cet art syncrétique qui demande la fusion de tous ses éléments. Si dans les romans l'analogie fait appel à la subjectivité pour dévoiler la correspondance entre l'âme humaine et les choses qui l'entouraient, dans les pièces, l'analogie recourt aux artifices de la mise en scène.

Dans le cas de la dramatisation les analogies se situent au niveau de l'impression globale, celle du texte narratif et celle de la pièce. Tout ce qui était impression devient dans le théâtre visualisation et incantation, grâce aux décors, aux gestes et aux paroles. Et tout s'accorde à suggérer l'indicible et les puissances invisibles qui décident des destinées humaines.

NOTES :

1. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Les pages des citations renvoient à cette édition.
2, 3, 4. Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, *Le Voile et Le Mirage,* University of Exeter Press, 1999, Édition préparée par Richard Bales; en Appendice I : *Amour en nuances*, p. XV. Les pages des citations renvoient à cette édition.
5. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio.Essais», 1964, p. 110.
6. Gérard Genette, *Palimpsestes* (La littérature au second degré), Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1982, p. 13.
7. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1963, p. 60.
8. Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, *Le Voile et Le Mirage,* University of Exeter Press, 1999, Édition préparée par Richard Bales; en Appendice I : *Amour en nuances*, p. XV.
9. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
10. *Théâtre.Modes d'approche*, sous la direction de André Helbo. J.Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Archives du futur», 1987, p. 174.
11. *Ibid*, p. 174.
12. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre.* Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Éditions Sociales, 1980, «Théâtre de chambre».
13. Apud *Théâtre.Modes d'approche*, éd. cit., p. 15 passim.
14. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 8 et passim.
15. Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», in *Essais critiques,*Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1964, p. 41.
16. Pierre Maes, G*eorges Rodenbach,1855-1898,* Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952, p. 224.
17. *Ibid.,* p. 229.

BDD-A2999 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:57 UTC)