

Cécile Bocianowski¹

Université libre de Bruxelles
cecile.bocianowski@ulb.be

 <https://orcid.org/0000-0001-6978-6580>

DU ROMAN *BRUGES-LA-MORTE* DE RODENBACH
À L'OPÉRA *DIE TOTE STADT* MIS EN SCÈNE
PAR TRELIŃSKI : ESQUISSE
D'UN TRANSFERT
CULTUREL MULTILATÉRAL

From Rodenbach's novel *Bruges-la-morte* to the opera *Die Tote Stadt* directed by Treliński: Sketch of a multilateral cultural transfer

ABSTRACT

This article analyses the multilateral dynamics of the cultural transfer phenomenon that leads from *Bruges-la-morte* novel by Georges Rodenbach to Mariusz Treliński's staging of the opera *Die Tote Stadt*, by examining the mediators of the transfer, the exporting and receiving contexts, the appropriations and the rejections, to use the methodology of cultural transfers (Joyeux-Prunel 2003). The comparative analysis of the translations of the libretto and the Warsaw and Brussels stagings of the opera, as well as its Polish and Belgian reception, will shed light on the mechanisms of appropriation and re-semantisation of the work.

KEYWORDS: Georges Rodenbach, Erich Korngold, Mariusz Treliński, Alfred Hitchcock, *Die Tote Stadt*, Bruges, opera, libretto, film, sheet music, cultural transfer, VR, Covid-19

La mise en scène de l'opéra *Die Tote Stadt* programmée à l'opéra de La Monnaie à Bruxelles à partir du 22 octobre 2020 est doublement intéressante du point de vue de la théorie des transferts culturels, tout d'abord en raison de la riche généalogie de l'œuvre, résultat de contacts entre différentes aires linguistiques et culturelles, et d'une série d'adaptations et de réinterprétations de l'intrigue du roman *Bruges-la-morte*, que l'on peut analyser comme un métissage au sens employé par Michel Espagne (Espagne 2013), autrement dit un phénomène de resémantisation, dont l'analyse nous mènera de Belgique en Pologne, en passant par l'Autriche-Hongrie et les États-Unis. La représentation de 2020 est aussi notable en raison de ses conditions de création : l'opéra, que l'on associe au classique

¹ L'autrice a bénéficié pour cette étude d'un financement octroyé par l'Agence nationale polonaise pour les échanges universitaires (The project co-financed by the Polish National Agency for Academic Exchange).

de la littérature belge francophone, a été mis en scène tout d'abord en 2017 à Varsovie par le metteur en scène polonais Mariusz Treliński pour être repris à Bruxelles au Théâtre de la Monnaie au centenaire de la création de l'opéra d'Erich Korngold, et ce, dans une version semi-scénique imposée par les restrictions sanitaires liées à la pandémie de Covid-19.

DE BRUGES-LA-MORTE À DIE TOTE STADT

Publié à partir de février 1892 sous forme de feuilletons dans *Le Figaro*, le roman *Bruges-la-morte* est édité en un volume aux éditions Flammarion en juin de la même année, enrichi de deux chapitres et de trente-cinq photographies de Bruges. Le roman sera traduit en polonais par un traducteur anonyme et publié en 1915².

L'opéra d'Erich Wolfgang Korngold *La Ville morte* n'est pas une adaptation directe du roman emblématique du symbolisme belge, mais de sa transposition théâtrale réalisée par Georges Rodenbach lui-même, comme l'indique le sous-titre du livret : « Adaptation libre d'après le drame de Georges Rodenbach *Le Mirage* ». La pièce ne sera pas mise en scène du vivant de l'auteur et sa publication posthume aura lieu dans la *Revue de Paris* en 1900, un an après le décès de l'auteur. *Le Mirage* est traduit en allemand par Siegfried Trebitsch sous le titre *Die stille Stadt* (La Ville silencieuse), titre qui sera modifié en *Das Trugbild* (*Le Mirage*) lors de sa publication en 1902 et sa mise en scène au *Deutsches Theater* de Berlin en septembre 1903 (Gorceix 2006 : 154). C'est au détour d'une rue de Vienne que naît l'idée d'un livret d'opéra, lorsque Julius Korngold, père d'Erich Korngold, rencontre son ami Siegfried Trebitsch. Ce dernier lui parle de sa traduction de la pièce *Le Mirage*, dont le sujet leur apparaît comme « un livret idéal » (Perroux 2001 : 13).

Le livret de *Die Tote Stadt*, signé du pseudonyme Paul Schott, est coécrit par les Korngold père et fils. La partition d'Erich Korngold est datée du 15 août 1920 et l'opéra est créé simultanément le 4 décembre 1920 à Cologne et Hambourg. L'opéra entame alors une « tournée triomphale sans précédent sur les scènes européennes » (Jonigk, 2020 : 46). La première viennoise aura lieu début 1921, suivie de New York l'année suivante. Monté sur 80 scènes dans le monde en l'espace de sept ans, l'opéra est considéré depuis comme le chef-d'œuvre du compositeur, qui « tient à une conjonction où la nature [du] sujet, la personnalité du compositeur, les caractéristiques de son style et les vertiges de son époque se sont miraculeusement rencontrés » (Perroux 2001 : 3). La première polonaise aura lieu à Lwów en 1928 sous le titre *Zamarły gród*³. La première française de *La Ville morte*, enfin, aura lieu dans une version concertante en 1982 au Théâtre des Champs Élysées, avant une réalisation pleine en 2001, et la première belge, sous son titre original allemand, en Flandres, à De Vlaamse Opera en 1995.

² Georges Rodenbach, 1915, *Bruges umarle*, Warszawa : Biblioteka Dzieł Wyborowych.

³ Le terme *gród*, terme aujourd'hui soutenu ou ancien pour désigner « la ville », laisse place au titre *Zamarłe miasto* pour désigner les représentations de l'opéra à l'étranger durant le XX^e siècle, tandis que la création polonaise de 2017 remplace le préverbe du terme *zamarły* (qui s'applique principalement à la matière physique et signifie « éteint », « morne » ou « sans vie » – pour *umarły*, qui signifie proprement « mort » et s'applique à l'humain) changement qui reflète l'identification entre la ville et la défunte épouse du héros dans le roman et rappelle la traduction polonaise du roman de Rodenbach, *Bruges umarle*.

La généalogie de la création varsoivienne de l'opéra *Die Tote Stadt* ne serait pas complète sans la mention d'une composante essentielle des biographies de Treliński et Korngold, à savoir le contact avec la cinématographie. Si celle-ci est présente au commencement de la carrière du metteur en scène polonais, elle apparaît en seconde partie de carrière pour le compositeur austro-hongrois.

Dix ans après la composition de *La Ville morte*, Erich Korngold collabore avec Max Reinhardt pour créer des adaptations d'opérettes et des musiques de films qui lui ouvrent les portes d'Hollywood. Il s'y trouvera lorsque l'Autriche sera annexée par l'Allemagne nazie, et il demeurera à Los Angeles le reste de sa vie en travaillant pour le cinéma (Perroux 2001 : 4). Il y remporte deux Oscars pour ses musiques de film. Comme le souligne Thomas Jonigk, sa notoriété outre-Atlantique lui permet non seulement d'innover, mais d'orienter l'interprétation de l'intrigue des films en décidant quels passages doter d'un fond sonore, « faisant ainsi du genre musique de film une forme artistique autonome, souvent insoumise » (Jonigk 2020 : 43). Pour Treliński, si Korngold ne s'est rendu que bien plus tard à Hollywood, *La Ville morte* est selon lui le premier film du compositeur viennois : « Tout y est : l'horreur, la tension, le suspense, les couleurs de l'orchestre – tout cela annonce le cinéma des années 1950 »⁴ (Treliński 2017, *Męska wyobraźnia*). C'est également l'opinion du dramaturge Karl-Dietrich Gräwe qui, en raison de la plasticité de l'œuvre, a parlé de *La Ville morte* comme d'un « *Tonfilm in Operngewand* » – un film habillé en opéra (Perroux 2001 : 17).

Les deux artistes partagent la pratique de la musique en correspondance avec le cinéma. Lorsqu'on lui demande si c'est le livret ou plutôt la musique qui prévaut et l'attire en premier lieu, Treliński ne peut établir de hiérarchie entre ces arts :

Je viens d'un autre monde artistique, du cinéma, mais tout ce que je tournais provenait de l'esprit de la musique. À l'âge de 19 ans, j'ai même écrit un manifeste de jeunesse prétentieux intitulé « De la musicalisation du langage filmique ». « L'Adieu à l'automne » est né de la musique de Miles Davis, « La Douce », de Wagner, et « Les Egoïstes », de Radiohead (Treliński 2017, *Męska wyobraźnia*).

Mariusz Treliński s'est formé à l'École supérieure de cinéma à Łódź et a d'abord exercé en tant que cinéaste. Il associe lui-même sa recherche d'une voix propre dans l'opéra à sa fascination pour le cinéma qui s'avère être, par ailleurs, un moyen d'ouvrir ses œuvres aux spectateurs du monde entier, un « langage universel » et point de référence commun à tous types de publics (Treliński 2018 : 18).

Enfin, le parcours reliant le roman de Rodenbach à la mise en scène de Treliński suit lui aussi la voie du cinéma. En effet, la série d'adaptations qu'a engendrée *Bruges-la-morte* ne s'arrête pas à l'art opératique : le roman est également à l'origine d'une adaptation cinématographique. Celle-ci se basait elle-même en partie sur un roman policier largement inspiré de l'œuvre de Rodenbach : en 1954, Pierre Boileau et Thomas Narcejac [Pierre Ayraud] publient *D'entre les morts*, dont les rééditions, à partir de la sortie en 1958 du film d'Alfred Hitchcock qui s'en inspire, porteront le titre de *Sueurs froides* en français et *Vertigo* en anglais. Treliński affirme s'être lui-même inspiré du film culte éponyme

⁴ Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice de l'article.

d'Alfred Hitchcock, tout comme du film *Psychose*. C'est ce qui l'a incité à doter sa mise en scène d'un style rappelant le cinéma noir (Trelński 2017, *Męska wyobraźnia*).

La pratique artistique du metteur en scène polonais s'inscrit ainsi fortement dans l'image comme moyen de communication. Trelński s'efforce d'être le « traducteur » qui essaye de comprendre le livret d'opéra et dont la tâche n'est toutefois « pas seulement de comprendre, mais de traduire cette thématique dans la langue de notre temps afin que la réalité d'aujourd'hui puisse résonner de quelque manière que ce soit, qu'elle puisse coexister en elle » (Trelński 2018 : 18). La caractérisation des personnages de Hugues/Paul et Jane/Marietta sur scène est significative de ce point de vue : dans le roman, le simple fait de la savoir comédienne rendait Jane peu fréquentable, selon les mœurs de l'époque ; le texte la définissait principalement par le prisme romanesque de l'opposition pure/impure qui culmine dans le sacrilège de la profanation de la chevelure de la morte. Dans la mise en scène de Trelński, la construction du personnage s'appuie notamment sur des références à la culture pop : Marietta entre en scène en mâchant du *chewing gum* dont elle se débarrasse aussitôt en le crachant vers le public, elle est vêtue d'une robe courte à strass aux manches asymétriques et de boots en cuir noir. Trelński la compare à la chanteuse Madonna dans le clip *Who's that girl*. Paul, quant à lui, est représenté, dans le passage où il est associé à la figure du Pierrot, sous les traits d'un clown triste et effrayant qui rappelle le maquillage de Joaquin Phoenix dans le film *Joker* de Todd Phillips, et que Trelński rapproche également d'un personnage de clip du groupe britannique de *heavy metal* Iron Maiden.

DU ROMAN SYMBOLISTE À LA SCÈNE

Si pour le metteur en scène polonais l'aspect cinématographique offre au récit une qualité visuelle attrayante, on peut dire qu'il permet également de servir le symbolisme de l'œuvre de Rodenbach dans cette adaptation d'une adaptation du roman. Une partie de la critique belge s'est attachée à souligner, lors de la représentation à Bruxelles de la mise en scène de Trelński, l'absence de l'héroïne principale du roman : la ville de Bruges⁵. L'originalité du roman symboliste consistait en effet à personnifier la ville et lui associer les états d'âme des personnages, comme l'indique Rodenbach dans son Avertissement. C'est également la raison pour laquelle la publication intégrale du roman propose un « dispositif photo-littéraire » (Henninger 2015) par l'insertion de photographies de Bruges qui n'ont pas été prises spécialement pour l'édition, mais dont « les quais, rues désertes, vieilles demeures » permettent au lecteur de subir « la présence et l'influence de la ville » et sentir « l'ombre des hautes toits allongées sur le texte » (Rodenbach 2016 : 7). Comme le mentionne Véronique Henninger, les photographies intégrées ne viennent pas illustrer le texte ni ne dispensent le roman de descriptions. La visée du dispositif est ailleurs. L'insertion d'images a lieu dans un texte qui, par ses « fréquentes références aux tableaux des Primitifs flamands, prisés par le héros » est « propice à l'insertion d'autres images »

⁵ Voir par exemple : « Dans cette interprétation, on a perdu Bruges-la-morte au passage, qui en se substituant à Marie, dans le roman de Rodenbach, instille dans chaque recoin des personnages son atmosphère lugubre et sa neurasthénie fatale » (Flament 2020).

(Henninger 2015). Le caractère expérimental de ce syncrétisme approximatif est soutenu dans le texte par une série de procédés stylistiques visant à personnifier la ville : l'emploi de la majuscule pour le mot « Ville », la personnification ou animation du paysage urbain (pignons, cloches, pluie, canaux, silence, etc.)⁶, les comparaisons entre la psyché du héros et la ville⁷, les répétitions poétiques, etc.

Mais si les éléments textuels mentionnés ci-dessus, qui font l'essence du texte de Rodenbach, sont en effet absents du livret d'opéra, ils le sont tout autant de la pièce de théâtre *Le Mirage*. Comme le souligne Jean-Michel Brèque, « une action dramatique s'accommode mal d'analyses subtiles qu'un prosateur peut développer à son gré » (Brèque 2001 : 89). Dans l'adaptation théâtrale, les pensées de Paul ne peuvent être exprimées autrement que par le dialogue, qui est le propre de l'écriture dramatique. L'ajout du protagoniste de Joris (Franck dans le livret), ami artiste-peintre qui permet à Paul d'exprimer ses sentiments à haute voix, remplit justement une fonction centrale. Cette caractéristique intrinsèque de l'écriture dramatique procure en conséquence une autre « qualité de présence » des personnages dans la pièce (Brèque 2001 : 89).

Dans l'opéra de Korngold, la ville de Bruges est manifeste tout d'abord par l'attitude des personnages envers la cité. En effet, alors que dans le roman, le lecteur suivait les mouvements du héros dans les rues de Bruges, dans le livret, la pièce se joue « dans des lieux confinés » : « Bruges est présente dans la conscience des deux héros, et leur attitude vis-à-vis d'elle est le reflet de leur personnalité respective » (Brèque 2001 : 92). Lorsque dans la scène 5 de l'acte I, Marietta entre « *d'un pas léger et nonchalant* » dans l'appartement de Paul, qui, « *saisi par la ressemblance (...) la regarde fixement comme une apparition* », elle s'exclame : « Vous restez raide, muet ? / Vous êtes tout comme Bruges ! / Ce lieu mort, figé et lugubre ! / Tout y est renfermé comme dans un cachot ! / Ah ! j'étouffe. / (*Elle se lève d'un bond.*) / Mais vous ne m'aurez pas ! / Je suis joyeuse, j'aime le plaisir, / j'aime folâtrer, j'aime le soleil ! » (Korngold 2001 : 30) La nouvelle traduction du livret par Bernard Banoun rend ici l'original *Gruft* – le tombeau – par « cachot », et le nid mort – *tote Nest* – par « lieu mort », tandis que la version polonaise emprunte au registre familier pour déprécier le « patelin mort » de Bruges et ses « relents de cimetière ». Dans la scène 3 de l'acte II, là où dans la version allemande et française, Marietta maudit la ville en s'écriant « Échec à Bruges » (*Schach Brügge!*), la traduction polonaise de Monika Muskała accentue l'imprécation en „*Śmierć Brugii!*” – « Mort à Bruges ! » (Korngold 2017 : 49).

Paul, par opposition, vénère la ville comme il vénère sa défunte épouse : « J'étais resté à Bruges, tu le sais, pour être seul avec ma morte. Une analogie mystérieuse liait la femme morte et la ville morte » (Korngold 2001 : 25). En ces deux phrases chantées dans la phase d'exposition, Paul résume les premiers chapitres de *Bruges-la-morte* (omis dans *Le Mirage* et le livret d'opéra qui, tous deux, commencent *in medias res* lorsque Paul

⁶ « Les cloches persuadaient, d'abord amicales, de bon conseil ; mais bientôt, inapitoyées, le gourmandant – visibles et sensibles pour ainsi dire autour de lui, comme les corneilles autour des tours – le bousculaient, lui entrant dans la tête, le violant et le violentant pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché ! » (Rodenbach 2016 : 96).

⁷ « Pour lui, la séparation avait été terrible : il avait connu l'amour dans le luxe, les loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets » (Rodenbach 2016 : 10).

tombe amoureux de Marietta) dans lesquels se noue la relation entre le héros et la ville. Bruges rappelle au héros sa culpabilité et son péché : « Bruges et ma morte, je vous ai profanées... » (61). Dans l'opéra, Bruges n'est donc pas tant l'image de la tristesse de Paul que de sa mauvaise conscience.

La présence de la ville de Bruges s'appuie également sur la partition de Korngold dont l'architecture repose sur des motifs et thèmes renvoyant notamment à la ville. Comme l'explique Alain Perroux dans son commentaire musical de l'œuvre, quand le héros fait allusion à la ville ou au passé, la partition entre en interaction avec le livret, et le thème musical de la ville est associé à divers éléments clé du paysage urbain et sonore de Bruges. Lorsque le héros s'adresse directement à Bruges, c'est à un échange virulent que le spectateur assiste entre orchestre et chanteurs, entre la ville et les personnages, comme le décrit de façon pittoresque Alain Perroux (les termes en lettres capitales désignent les thèmes musicaux) :

Paul s'adresse alors à Bruges, comme la plupart des personnages dans ce tableau. (...) L'orchestre s'anime et se densifie. La machine à vent s'emballa au moment où des glissements chromatiques des cordes et un BRUGES vigoureux paraissent réagir aux mots de Paul. C'est qu'il s'identifiait jadis à la chaste cité (symbolisée par le cortège de béguines défilant derrière lui), mais que Marietta est venue s'interposer entre lui et Bruges-Marie. La ville se cabre, elle paraît protester sur PIÉTÉ devenu arrogant par l'âpreté de son harmonie et son rythme incisif. Le bras de fer culmine sur de violents accords ponctuant les derniers mots de Paul. La voix, à l'instar des accords, tourne autour de la dominante de Fa dièse, tonalité qui reparaît triomphalement sous les atours de sa première occurrence. (Perroux 2001 : 45)

Il est intéressant de noter que le critique use lui aussi de la personnification pour analyser la partition : la ville est engagée dans un « bras de fer » avec les personnages, elle « se cabre » et « paraît protester ».

Des thèmes musicaux identifiables évoquent divers éléments urbains et symboliques comme l'ondoiement de l'eau à la surface des canaux de Bruges ou les cloches, qui jouent un rôle central dans l'architecture narrative et sonore du roman. Celles-ci sont non seulement audibles par l'intermédiaire des cloches présentes dans l'orchestre et dont les didascalies indiquent le tintement répétitif, mais elles correspondent aussi à un motif musical imitant leur sonnerie et reconnaissable par ses intervalles de quarte et de quinte (Perroux 2001 : 19). Cette transposition musicale du symbole romanesque des cloches prouve que « Korngold ne cherche pas à retranscrire l'effet des cloches entendues dans la brume flamande, mais bien plutôt à extérioriser la résonance que ces bruits laissent dans la psyché du personnage principal » (Perroux 2001 : 42).

On le voit, la présence rééquilibrée de la ville de Bruges dans l'opéra ne relève pas tant d'un choix du metteur en scène que de la nature de l'œuvre dont les procédés dramaturgiques et musicaux exploitent un autre système de signes que l'œuvre d'origine. Par ailleurs, le changement opéré par les auteurs du livret sur l'intrigue de la pièce est bien plus remarquable, puisqu'il transforme le dernier acte en *happy end*, en faisant de la deuxième partie de la pièce une vision irréaliste qui adoucit la vision de la strangulation finale : Paul n'étrangle Marietta qu'en rêve, ce qui permet à l'opéra de « gagner une conclusion musicale élégiaque et réconciliée » (Perroux 2001 : 13).

DE VARSOVIE À BRUXELLES

Mariusz Treliński, néanmoins, choisit dans sa mise en scène de faire mourir Marietta à la fin de la représentation. Pis encore, l'équipe dramaturgique polonaise suppose, dans son interprétation de l'œuvre, « que le secret le plus profondément refoulé dans *Die tote Stadt* est le fait que Paul a tué non seulement Marietta, comme nous l'apprend le livret, mais aussi Marie qu'il vénère tant » (Treliński 2017, *Une masculinité toxique* : 24). Interprété à l'aune des changements des dynamiques actuelles dans les relations hommes/femmes à l'échelle globale et particulièrement en Pologne, l'opéra de Korngold se fait le miroir non seulement de l'entrelacs d'Éros et de Thanatos, mais aussi du concept psychologique de la masculinité toxique : le metteur en scène décèle dans le portrait de Paul « de nettes caractéristiques psychopathes, et [dans] son comportement, qui combine misogynie, prédisposition à la violence, besoin de dominer et de s'appropriier l'objet de son amour » (Treliński 2017, *Une masculinité toxique* : 24). Treliński cite le psychologue Wojciech Eichelberger et sa lecture du personnage de Paul : « Un homme qui ne reconnaît pas sa part d'ombre ni la personne qui peut en sortir et montrer les crocs est un homme qui ne sait pas faire face à la féminité, c'est pourquoi il attaque, étouffe, assassine. Il devient démon et clown. Il paye chaque crime inavoué d'une fission schizoïde de sa personnalité » (Treliński 2017, *Une masculinité toxique* : 25). C'est ainsi à travers les prismes psychologique et cinématographique que l'opéra est présenté dans la presse polonaise, en tant qu'« opéra à frissons » mené presque comme « un thriller dans lequel le spectateur se demande ce qui est arrivé à la défunte », un récit qui se passe exclusivement dans la psyché du héros et dont le vertige de la scénographie est conçu « avec préméditation⁸ ».

Il convient de noter, pour l'analyse des contacts qui ont nourri la création de *La Ville morte* par Treliński, que cette plongée dans la psyché du personnage-meurtrier s'accompagne du *topos* de la femme perçue tantôt comme sainte, tantôt comme putain, motif qui s'articule dans la pièce autour du fétiche de la chevelure et du pied. Ce dernier, mis en valeur dans la mise en scène de Treliński au même titre que les cheveux (Paul applique du vernis à ongles rouge sur les orteils de la morte et l'affiche du spectacle au Théâtre de la Monnaie représente la photographie floue d'un pied féminin dans une lumière bleue ; sur scène, la chevelure blonde est démultipliée, portée par les danseuses qui évoluent sur scène), se voit en outre nourri par l'imaginaire des dessins de Bruno Schulz⁹, dans lequel « des hommes déformés se penchent vers les pieds de femmes magnifiques et leur lèchent la chaussure. (...) Leur tête est baissée, mais leur œil, maléfique » (Treliński 2017, *Męska wyobraźnia*).

Les axes de lecture psychologiques trouvent leur expression scénique dans le décor et la scénographie de la création varsoivienne, signée du Slovaque Boris Kudlička. Fidèle

⁸ Voir les critiques : Kacper Sulowski, 2016, Opera z najwyższej półki w Lublinie. Mariusz Treliński pokaże „Umarłe miasto”, *Gazeta Wyborcza – Lublin*, 2 décembre ; Olga Łozińska, 2020, Warszawa. „Umarłe miasto” Korngolda na platformie internetowej TW-ON, *Encyklopedia teatru polskiego* [En ligne], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/299204/warszawa-umarle-miasto-korngolda-na-platformie-internetowej-tw-on> ; Dorota Szwarzman, Do bólu głowy, *Co z duszy gra. Blog muzyczny Doroty Szwarzman* [En ligne], <https://szwarzman.blog.polityka.pl/2017/06/11/do-bolu-glowy/>.

⁹ Voir : Bruno Schulz, 2004, *Le Livre Idolâtre*, présentation de Serge Fauchereau, Paris : Denoël.

collaborateur de Treliński, auteur du célèbre décor de l'opéra *Madame Butterfly* qui a propulsé le metteur en scène polonais sur la scène internationale, Kudlička a représenté un appartement cosu monté sur une scène tournante qui permet, par son mouvement circulaire, de faire se déplacer les personnages d'un endroit à l'autre au fil des scènes, tout en permettant la possibilité de ménager des coupes, à la manière du montage cinématographique. Lorsque débute la partie onirique de la pièce, la scène se remet à tourner et ne s'arrêtera pas jusqu'au meurtre de Marietta, telle une matérialisation du vertige dans lequel est pris le héros. Le décor représente le labyrinthe de son esprit : comme l'explique Treliński, la scénographie ne résulte pas des didascalies, mais de la psychologie du personnage.

La représentation bruxelloise, quant à elle, présente une toute autre scénographie imposée par les restrictions sanitaires dues à la pandémie de Covid-19. Prévu pour un orchestre « gigantesque », l'opéra est réduit à une version semi-scénique à 57 musiciens seulement. La partition est retravaillée par Leonard Eröd, de façon à obtenir une version de moins de deux heures qui permette une représentation sans entracte. Ainsi, les chœurs vont pratiquement disparaître, à l'exception de la scène du défilé de la Saint-sang. Le dispositif scénique est également totalement revu, à commencer par la localisation de l'orchestre, qui ne peut demeurer dans la fosse et s'installe à l'arrière-scène, derrière un voile qui ne laisse deviner que les contours des instruments¹⁰. L'espace scénique en est réduit d'autant. La totalité du décor de l'appartement de Paul est abandonné au profit de trois blocs rectangulaires transparents, aux arêtes rehaussées de néons blancs, à l'ascétisme frappant en comparaison avec l'imposant décor original. Le but de ces trois « cercueils » transparents était d'isoler les trois chanteurs principaux les uns des autres, isolement qui faisait écho non seulement au quotidien reclus du héros, mais aussi aux semaines de confinement dont les spectateurs comme les artistes venaient de sortir et auquel ils étaient encore sur le point de revenir.

Ces contraintes ont entraîné des modifications dans la dramaturgie de l'opéra. Dans la version varsoivienne, celle-ci est assurée par Małgorzata Sikorska-Miszczuk, autrice dramatique la plus souvent montée en Pologne et dont on peut dire que les textes s'inscrivent dans les conventions de l'écriture dramatique contemporaine. Marcin Cecko, qui travaille à la version « pandémie », est, lui, poète, auteur dramatique, plasticien et performeur. Présenté comme un grand défenseur de l'interdisciplinarité, il a publié en 2002 avec d'autres jeunes poètes un *Manifeste néolinguistique* « qui plaide pour un changement de perspective sur le texte à l'ère numérique », comme le précise la brochure biographique présentant les créateurs de l'opéra à La Monnaie. Le choix du dramaturge n'est pas anodin, dans la mesure où face à la sobriété imposée sur la scène bruxelloise, les vidéos projetées sur le fond supérieur jouent un rôle central dans la scénographie : les images mêlant le morbide au sublime viennent nourrir l'intrigue se déroulant sur scène.

Ajoutons pour finir que le phénomène de métissage et d'adaptation qui nous intéresse s'est poursuivi depuis 2020 en Pologne, notamment sous l'influence du contexte

¹⁰ Dans la mise en scène de Varsovie, une passerelle est ajoutée à droite et devant la fosse d'orchestre, figurant ainsi un quai à l'avant de la fosse. Cette disposition, qui rappelle celle du théâtre kabuki, n'est pas sans évoquer l'un des paysages du roman : l'orchestre figure l'un des « solitaires canaux » de Bruges longés par des quais.

pandémique mondial : l'opéra de Korngold a donné naissance à une œuvre hybride mêlant la narration cinématographique et l'opéra dans une œuvre de réalité virtuelle (VR) interactive empruntant à « des formes graphiques populaires sur Internet telles que la *vaporwave*, les *gifs* et l'esthétique des jeux vidéo indépendants¹¹ ». Mise en scène par Krzysztof Grudziński, *Umarle miasto* transpose la solitude du héros brugeois au temps de la pandémie de Covid-19 dans une Varsovie totalement déserte. La plongée dans les pensées du héros romanesque est rendue par l'expérience immersive de la technologie VR, tandis que le lugubre de la ville de Bruges trouve son écho dans une Varsovie morte – *umarła Warszawa*.

En somme, l'analyse des phénomènes de transfert auxquels le roman *Bruges-la-morte* a été soumis au cours des 128 ans qui séparent la représentation bruxelloise de la publication du roman aura mis en évidence de multiples médiateurs qui ont contribué au métissage de l'œuvre originelle. Celui-ci s'est réalisé par l'intermédiaire d'adaptations ou traductions successives, entre langues et entre disciplines artistiques. Les contacts avec diverses aires linguistiques et différents contextes de réception ont fait de l'œuvre un objet de transfert multilatéral porté par des créateurs à la renommée internationale.

BIBLIOGRAPHIE

- ARON Paul, 2020, *Georges Rodenbach, le poète de la ville morte*, (in :) *Die Tote Stadt*, Programme de l'opéra, Peter de Caluwe (éd.), Bruxelles : La Monnaie, 83–90.
- BRÈQUE Jean-Michel, 2001, *La Ville morte : un hymne à la vie*, (in :) *La Ville morte. Korngold*, Paris : L'Avant-scène opéra, n° 202, 83–93.
- ESPAGNE Michel, 2013, La notion de transfert culturel, *Revue Sciences/Lettres* : 1, disponible sur : <http://journals.openedition.org.ezproxy.ulb.ac.be/rsl/219> (consulté le 10 novembre 2021).
- FLAMENT Xavier, 2020, Version covidienne de l'opéra « Die Tote Stadt » à La Monnaie, *L'Écho*, 23 octobre, disponible sur : <https://www.lecho.be/culture/musique/version-covidienne-de-l-opera-die-tote-stadt-a-la-monnaie/10260159.html> (consulté le 22 novembre 2021).
- GORCEIX Paul, 2006, *Georges Rodenbach (1855–1898)*, Paris : Honoré Champion.
- HENNINGER Véronique, 2015, Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte, Romantisme* 169 : 111–132, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-3-page-111.htm> (consulté le 10 novembre 2021).
- JONIGK Thomas, 2020, *Entre deux mondes. Réflexions sur Erich Wolfgang Korngold*, trad. Brigitte Brisbois, (in :) *Die Tote Stadt*, Programme de l'opéra, Peter de Caluwe (éd.), Bruxelles : La Monnaie.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, 2003, Les transferts culturels. Un discours de la méthode, *Hypothèses* 6/1 : 149–162.
- KORNGOLD Erich Wolfgang, 2001, *La Ville morte. Livret*, trad. de l'allemand en français par Bernard Banoun, (in :) *La Ville morte. Korngold*, Paris : L'Avant-scène opéra, n° 202, 21–77.
- KORNGOLD Erich Wolfgang, 2017, *Umarle miasto. Libretto*, trad. de l'allemand en polonais par Monika Muskala, (in :) *Umarle miasto. Koenigs / Treliński / Kublička*, Programme de l'opéra, Varsovie : Teatr Wielki – Opera Narodowa.

¹¹ Pour la présentation du projet, voir la page du festival « Digital Cultures 2020 » : <https://digitalcultures.pl/pl/best-of-poland/umarle-miasto> et la présentation du projet au Teatr Studio à Varsovie dans le cadre du festival « Weekend Immersji » : <https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/umarle-miasto/> (pages consultées le 14 juin 2022).

- PERROUX Alain, 2001, *Commentaire littéraire et musical*, (in :) *La Ville morte. Korngold*, Paris : L'Avant-scène opéra, n° 202, 13–20.
- RODENBACH Georges, 1895, Paris et les petites patries, *La Revue*, supplément de *La Revue encyclopédique*, 15 avril : 137–138.
- RODENBACH Georges, 2016, *Bruges-la-morte*, Bruxelles : Espace Nord.
- TRELIŃSKI Mariusz, 2017, „Męska wyobraźnia widzi kobietę anioła, którą należy wielbić i kobietę dziwkę, którą trzeba wykorzystać”. Rozmowa z Anną S. Dębowską, *Wysokie Obcasy*, supplément de *Gazeta Wyborcza*, 10 juin, disponible sur : <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,21931889,mariusz-trelinski-meska-wyobraznia-widzi-kobiete-aniola-ktora.html> (consulté le 16 novembre 2021).
- TRELIŃSKI Mariusz, 2017, *Une masculinité toxique*, trad. du polonais en français par Cécile Bocianowski, (in :) *Die Tote Stadt*, Programme de l'opéra, Peter de Caluwe (éd.), Bruxelles : La Monnaie, 23–27.
- TRELIŃSKI Mariusz, 2018, „Interesuje mnie sztuka, która dotyka”. Rozmowa z Waldemarem Suliszem, *Dziennik Wschodni*, 25 janvier : 18–19.