



L'histoire ruinée, les maîtres trahis. De l'adaptation

Olivier Asselin

Volume 28, numéro 3, 2000

Mélancolie entre les arts

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030604ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030604ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Asselin, O. (2000). L'histoire ruinée, les maîtres trahis. De l'adaptation. *Protée*, 28(3), 53–64. <https://doi.org/10.7202/030604ar>

Résumé de l'article

Dans l'histoire des rapports entre les arts, l'adaptation – la transposition d'une oeuvre d'un genre à un autre, d'un médium à un autre – a toujours joué un rôle central. Le postulat de base de toute adaptation est que les médias sont traduisibles les uns dans les autres ou, au moins, que l'essentiel d'une oeuvre – le « contenu », l'« histoire », le « référent », le « sens », par opposition à la « forme », au « récit », au « signifiant » – peut passer d'un médium à l'autre. Contre ce postulat, certains préfèrent penser que l'adaptation est impossible, qu'une oeuvre est toujours intraduisible et que toute traduction est toujours une nouvelle oeuvre. L'adaptation télévisuelle de l'adaptation théâtrale des *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard fournit ici l'occasion d'examiner certaines de ces questions – en particulier celles de l'adaptation de la voix narrative et des temps, du point de vue et des lieux.

L'HISTOIRE RUINÉE, LES MAÎTRES TRAHIS DE L'ADAPTATION

L'HISTOIRE RUINÉE

OLIVIER ASSELIN

Toute notre vie nous nous reposons sur les grands esprits, sur les soi-disant maîtres anciens, voilà ce qu'a dit Reger, et alors nous sommes mortellement déçus par eux, parce qu'ils ne remplissent pas leur office au moment décisif. Nous thésaurisons les grands esprits et les maîtres anciens et nous croyons qu'ensuite, au moment décisif pour la survie, nous pouvons les utiliser à nos fins, ce qui ne signifie d'ailleurs rien d'autre qu'en abuser à nos fins, ce qui se révèle une funeste erreur. Nous remplissons de ces grands esprits et de ces maîtres anciens le coffre-fort de notre esprit et nous revenons à eux au moment décisif de la vie; mais lorsque nous ouvrons le coffre-fort de l'esprit, il est vide, voilà la vérité, nous sommes là, devant ce coffre-fort de l'esprit, vide, et nous voyons que nous sommes seuls et, en vérité, dans un dénuement complet, voilà ce qu'a dit Reger.

Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*¹

Les rapports entre les arts ont bien varié historiquement, pour toutes sortes de raisons, selon l'évolution de la hiérarchie des arts, la configuration des professions et des publics, les structures de financement. Durant l'âge dit «classique», la littérature est considérée comme l'art par excellence, et les autres arts, comme la peinture et la sculpture, s'en inspirent sans cesse, en imitant ses formes et surtout en adaptant ses contenus, les discours qu'elle tient, les histoires qu'elle raconte. Et parfois, toutes ces pratiques se rencontrent dans le «bel composto», ce montage des arts au cœur de l'architecture. En revanche, dans la modernité, ces imitations et ces adaptations sont souvent proscrites (par certaines pratiques au moins, par certaines théories aussi, comme celles de Lessing et de Greenberg): chaque art doit alors respecter les limites de son médium et s'en tenir aux contenus qui lui siéent. Et la peinture, par exemple, d'exclure ainsi progressivement la narration (le «littéraire»), puis la figuration (le «sculptural»). Mais en même temps, paradoxalement, la modernité rêve à la *Gesamtkunstwerk*, à l'œuvre d'art totale, qu'elle pensera trouver successivement dans l'opéra, le théâtre et le cinéma. Aujourd'hui, que l'hégémonie du littéraire et le discours de la pureté ont sans doute été bien ébranlés, il est facile de penser que l'heure est au libre-échange entre les arts: l'impureté, l'hybridité, le multimédia sont à la mode (comme si, en soi, ils avaient quelque valeur).

Pourtant, sous cette apparente pluralité, se cachent sans doute d'autres hiérarchies artistiques. En particulier, de nouvelles technologies sont apparues, de nouveaux médias, comme la photographie, le cinéma et, plus récemment, la télévision puis Internet, qui ont sans doute obligé à une redéfinition des arts et de leurs relations. Comme bien des nouveaux médias en quête de légitimité, la photographie et le cinéma ont commencé par imiter et adapter l'art. (Il faut dire qu'un bon nombre de leurs premiers artisans venaient des beaux-arts et du théâtre et continuaient à s'adresser, en partie au moins, au public de l'art.) La photographie et le cinéma ont ainsi emprunté aux beaux-arts et au théâtre des sujets des formes et même des effets (comme cette aura, si valorisée, que la photographie et le cinéma ont peut-être tenté à leur manière de reproduire en insistant toujours sur la dimension miraculeuse de leur technologie). Mais de leur côté, comme tous les arts menacés par l'apparition d'une technologie ou d'une industrie concurrente, efficace et rentable, qui tend à s'imposer comme le modèle de toutes les pratiques artistiques, l'art et le théâtre ont peut-être commencé par se définir *contre* la photographie et le cinéma pour rejeter, toujours au nom de l'«art pur», tout ce qu'ils pouvaient sembler partager avec eux. Mais ils n'en ont pas moins fini par imiter la photographie et le cinéma, par certains aspects au moins, souvent sans même le savoir, ou alors au nom d'une critique qui cache parfois beaucoup d'admiration. Mais aujourd'hui, la télévision a probablement supplanté la photographie et le cinéma, elle est devenue l'industrie dominante et ainsi le modèle de toutes les pratiques, tandis que la photographie et le cinéma sont devenus officiellement des arts comme les autres, souvent d'ailleurs *contre* la télévision.

Quoi qu'il en soit, dans l'histoire de ces rapports entre les arts, les technologies et les médias, l'adaptation a toujours joué un rôle central. L'adaptation est généralement définie comme la transposition d'une œuvre d'un genre littéraire à un autre ou, plus généralement, d'un médium à un autre. Le postulat de base (le plus souvent implicite) de toute

adaptation est que les médias sont traduisibles les uns dans les autres ou, au moins, que l'essentiel d'une œuvre peut passer d'un médium à l'autre (et, inversement, que ce qui ne passe pas ne pouvait pas être essentiel). On suppose ainsi que l'essentiel d'une œuvre est son *contenu* et que ce *contenu* est clairement indépendant de la *forme* que l'œuvre peut avoir prise. Et, souvent, ce *contenu* est identifié au *référént* de l'œuvre ou à son *sens*, à l'*histoire* qu'elle raconte ou au *message* qu'elle transmet – par opposition à la *forme*, au *signifiant*, au *récit*, etc. Contre ce postulat, certains préfèrent penser que l'adaptation est impossible, que chaque œuvre est à jamais intraduisible et que toute traduction est toujours une nouvelle œuvre. Mais il est probablement plus juste de supposer que si, sans doute, bien des choses se perdent et bien des choses se créent dans toute adaptation, quelque chose aussi doit bien passer.

De toutes ces questions, j'ai pu éprouver la difficulté pratiquement. En 1997, les productions Pixcom me demandaient de réaliser une adaptation de *Maîtres anciens*, une création théâtrale de Denis Marleau d'après le roman de Thomas Bernhard. Je dois sans doute à Denis Marleau d'avoir été pressenti pour cette tâche². Je suppose que l'intérêt que je porte au Théâtre Ubu depuis ses débuts (dont témoigne un article que j'écrivais à son sujet³), comme mon goût du cinéma (dont témoignent les quelques films que j'ai pu m'obstiner à faire) ont joué en ma faveur. Quoi qu'il en soit, je me suis, bien sûr, empressé d'accepter. *Maîtres anciens* me semblait alors et encore aujourd'hui l'une des plus remarquables réalisations du Théâtre Ubu. Mais, paradoxalement, l'admiration que j'éprouvais pour cette réalisation allait rendre ma tâche plus délicate encore. Il me fallait adapter une création à laquelle j'aurais préféré ne rien changer. Heureusement, l'œuvre de Marleau était déjà elle-même une adaptation et assez libre de surcroît, ce qui m'autorisait sans doute à prendre quelques libertés. Mais il ne s'agissait pas tant pour moi de trahir pour faire œuvre à mon tour, que de justifier les trahisons que toute adaptation fidèle impose et surtout celles que mon inexpérience n'allait pas manquer de

produire. J'espère tout de même ne pas avoir trop terni le joyau qu'on m'a confié. Voici donc le récit d'une adaptation, ponctué de quelques réflexions.

L'ORIGINE (LE TEXTE)

Dans *Maîtres anciens*, comme souvent chez Bernhard, l'histoire se résume finalement à peu de choses. Tout se passe à Vienne, aujourd'hui. Reger est un critique musical célèbre, qui écrit pour le *Times*. Tous les deux jours, depuis des décennies, le vieil homme se rend au Musée d'art ancien, pour aller s'asseoir sur le même banc de la salle Bordone, devant le même tableau, *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret, et méditer de longues heures. Mais ce jour-là, Reger a donné rendez-vous à son ami, le jeune écrivain Atzbacher. Atzbacher arrive en avance, pour observer un moment Reger, sans être vu de lui. Reger reste immobile à contempler *L'Homme à la barbe blanche*. Parfois, le vieux gardien Irrsigler, qui veille sur la salle Bordone, comme sur son ami Reger, vient chuchoter quelques mots à l'oreille du critique. Tout à coup, Reger se lève, sort un moment, puis revient s'asseoir sur son banc, à l'heure précise du rendez-vous. Atzbacher sort alors de sa cachette pour aller s'asseoir auprès de Reger. Une longue conversation s'engage – un monologue plutôt, puisque Reger parle toujours plus qu'il n'écoute – qui dure des heures. Puis Reger révèle enfin à son ami la raison de leur rendez-vous ici aujourd'hui. À l'occasion de son quatre-vingt deuxième anniversaire, Reger a acheté deux places pour *La Cruche cassée*, une comédie présentée au *Burgtheater*, et il invite Atzbacher à l'y accompagner le soir même. Ils y vont. Et la représentation est exécration, nous dit-on.

Évidemment, l'intérêt du texte réside moins dans l'action – minimale – que dans les nombreuses réflexions dont elle est le prétexte. Comme la plupart des œuvres de Bernhard, *Maîtres anciens* est essentiellement un long monologue, quasiment ininterrompu et bien répétitif, obsessionnel même, une véritable logorrhée, paranoïaque de surcroît. Reger se lance en effet dans une diatribe impitoyable contre le monde entier, contre l'Autriche, son passé politique et

religieux, national-socialiste, catholique et antisémite, contre l'État et ses bureaucrates, l'École et les professeurs, contre l'art et la culture, la culture classique comme la culture moderne, la grande culture comme la culture de masse et le kitsch, contre les artistes, les écrivains et les savants, les bourgeois et les prolétaires, etc. Mais la charge n'est pas sans ambivalence. Cette misanthropie témoigne en fait d'une profonde haine de soi et souvent on sent poindre, sous cette virulente critique, une sensibilité extrême, et aussi une souffrance désespérée qui est d'autant plus touchante qu'elle est constamment combattue et niée. Elle éclate d'ailleurs dans le récit émouvant que fait Reger de la mort de sa femme.

Soudain j'ai donné libre cours à mes larmes, je n'avais plus pleuré depuis des années et tout d'un coup j'ai donné libre cours à mes larmes, voilà ce qu'a dit Reger. J'étais assis là et je donnais libre cours à mes larmes et j'ai pleuré, pleuré, pleuré, pleuré [...], j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps. (231-232)

De même, l'iconoclasme de Reger témoigne en fait d'un désir excessif d'amour, de beauté et de perfection. Cet art détesté reste aussi le seul moyen de salut.

C'est tout de même la musique qui me sauve toujours, le fait que la musique vit toujours en moi [...]. Les tableaux de ces soi-disant maîtres anciens [...], rien d'autre ne sauve les gens comme nous que justement cet art maudit et satané et souvent répugnant à vomir et fatal, voilà ce qu'a dit Reger. (197-198)

Quand on sait l'itinéraire de Thomas Bernhard lui-même – qu'il a raconté dans son quintette d'œuvres autobiographiques: *L'Origine*, *La Cave*, *Le Souffle*, *Le Froid* et *Un Enfant* –, il est difficile de ne pas voir en Reger un autoportrait à peine déguisé. On le sait, Bernhard est un enfant naturel, que son père ne reconnaîtra pas, ni ne verra jamais. Après avoir vécu quelque temps auprès de son grand-père maternel, Johannes Freumbichler, un écrivain célèbre qu'il aimait «plus que tout», l'enfant est placé à Salzbourg dans un internat aux allégeances variables – nazies puis catholiques –, et ensuite au Lycée. Il vit là les horreurs de la guerre, les bombardements, les abris, puis les

ruines. À quinze ans, il interrompt volontairement ses études pour travailler dans un magasin d'alimentation de la banlieue ouvrière de Salzbourg, où il contracte une pleurésie (en déchargeant un camion de pommes de terre durant une tempête de neige, écrira-t-il). La maladie dégénère en une tuberculose qui le contraint à passer des années à l'hôpital, puis au sanatorium, et dont il ne se remettra jamais tout à fait. Et puis, comme pour ajouter au tragique, son grand-père meurt, puis sa mère peu de temps après. Bernhard retourne aux études pour entrer finalement au Mozarteum, le Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Salzbourg, où il étudie le chant et la mise en scène. Diplômé, avec un mémoire sur Brecht et Artaud, il s'installe finalement à Vienne. Il y fait un temps du journalisme, puis commence enfin sa carrière littéraire.

Dès cette époque je m'étais réfugié dans l'écriture, j'écrivais et écrivais, je ne sais plus, des centaines et des centaines de poèmes, je n'existais que lorsque j'écrivais, mon grand-père, le poète était mort, maintenant moi j'avais le droit d'écrire. J'utilisais abusivement le monde entier en le transformant en poèmes.⁴

Bernhard est lui aussi un critique acerbe de la société autrichienne. Régulièrement, à l'occasion de la publication de ses livres, de la mise en scène de ses pièces, de remises de prix, il s'en est pris violemment et publiquement – souvent dans des lettres ouvertes publiées dans les journaux – aux personnes et aux institutions les plus respectées : ministres, maires, directeurs de théâtre, auteurs, académies, congrès d'écrivains, etc. Par exemple, en 1985, la publication de *Maîtres anciens* et la mise en scène du *Faiseur de théâtre* déclenchent une polémique. Le ministre des Finances de l'époque, qui n'apprécie guère le genre de l'œuvre de Bernhard, s'offusque de ce qu'on puisse « faire passer dans l'écriture ses propres problèmes et [...] se défouler aux frais du contribuable »⁵. Bernhard répond, plutôt crûment, dans la presse :

Ce Monsieur Vranitzky ne comprend, semble-t-il, strictement rien à l'art et à la littérature [...]. Comme ses collègues, ce Monsieur Vranitzky n'est pas très intelligent et il est très exactement un de ces socialistes de salon en costume trois pièces; qui ont conduit

notre État autrichien, la seconde République, à la situation dans laquelle il se trouve actuellement : dans la fosse d'aisance du ridicule (Maîtres anciens), à son terme. (Ibid.)

Mais, bientôt, le ministre de l'Éducation et de la Culture s'en mêle en publiant un communiqué :

Bernhard projette apparemment ses problèmes personnels de plus en plus importants dans ses textes littéraires. Cependant, cette situation psychologique n'empêche pas l'écrivain de faire de l'invective son métier et d'en tirer un profit commercial. (Ibid.)

Et Bernhard de répondre à cet autre ministre, dans une autre lettre ouverte :

*Les énormités que Monsieur Moritz a dites à mon sujet et sur mon travail ne font que confirmer la déchéance et la perfidie de l'actuel État autrichien et de ses représentants. [...] La primitivité et l'arrogance primaire avec laquelle les charlatans pseudo socialistes qui exercent aujourd'hui en Autriche sans entraves le pouvoir, avec laquelle les fossoyeurs pseudo socialistes de l'État, dépourvus de scrupules, osent argumenter, tout cela est tout simplement terrifiant. [...] Qu'un ministre de la Culture en fonctions, responsable, qui plus est, de l'éducation de générations futures, déshonore quelqu'un et le recommande, devant des centaines de milliers de téléspectateurs, à l'institution psychiatrique, cela, dirait l'austro-agitateur et moraliste Reger dans mon livre *Maîtres anciens* ne constitue pas seulement un acte délictueux, que je n'ai naturellement aucune envie de poursuivre en justice, mais c'est une honte nationale. (Ibid.)*

Mais quels qu'aient été les rapports entre la vie et l'œuvre de Bernhard, entre les opinions de l'auteur et celles de ses principaux personnages, le texte de *Maîtres anciens* n'est pas pour autant strictement monologique. Le propos de Reger ne nous est pas présenté ici directement, par Reger lui-même, il est toujours rapporté par un autre personnage, Atzbacher ou Irssigler. La voix de Reger est constamment reprise par d'autres voix et plusieurs fois répétée, comme dans une chambre d'échos. Le texte prend ainsi une forme musicale, apparentée à la fugue ou plus généralement au canon, en lequel la mélodie donnée par une première voix est répétée par une seconde après un laps de temps, puis par une troisième, etc. Le

monologue devient ainsi polyphonique, les voix sont multipliées – même si elles ne sont pas simplement additionnées, mais enchassées les unes dans les autres. Nous y reviendrons⁶.

LA DOUBLE SCÈNE (LA REPRÉSENTATION)

Le travail théâtral de Denis Marleau ne relève pas simplement de la mise en scène. Généralement, il implique tout un travail préalable d'adaptation. En effet, Marleau porte souvent à la scène des textes qui n'y étaient pas destinés: des manifestes, des discours, des poèmes, des romans, etc. Une telle *trahison* des œuvres originales se justifie aisément lorsqu'elle porte, comme souvent au Théâtre Ubu, sur des textes de l'avant-garde, puisque l'avant-garde elle-même a fait de la trahison, la trahison de la tradition, du passé et de ses monuments, son principal impératif⁷. Mais dans le cas de *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, l'adaptation est plus délicate.

Ni le texte, ni l'auteur en effet n'appelaient l'adaptation théâtrale. Même si Thomas Bernhard a beaucoup écrit pour le théâtre, rien n'indique qu'il eût apprécié l'adaptation théâtrale de cette œuvre-ci. Même si le texte est d'un genre indéfini, qui semble hésiter entre le roman et l'autobiographie ou l'autoportrait, il reste un texte en prose qui est destiné à la lecture. Cependant, si rien ici n'appelle l'adaptation, quelques aspects du texte au moins l'autorisent. D'abord, l'action principale de *Maîtres anciens* se passe, comme souvent au théâtre, dans un seul et même lieu: le Musée d'art ancien. Ensuite, même s'il présente un narrateur qui écrit, le texte donne à la parole et à la voix une place primordiale, puisqu'il rapporte toujours des conversations et des monologues. Enfin, l'histoire s'achève sur une invitation au théâtre – Reger convie son interlocuteur à cette représentation de *La Cruche cassée* qui, bien qu'elle soit «exécration», permet peut-être enfin de faire le deuil du passé. De toute façon, *Maîtres anciens* n'exige pas le respect du passé, de ses œuvres et de ses autorités. Même s'il apprécie l'art plus que tout, Reger ne cesse de le déprécier: «nous pouvons utiliser [les grands esprits et les maîtres anciens] à nos fins, ce qui

ne signifie d'ailleurs rien d'autre qu'en abuser à nos fins» (234), dit Reger, autorisant peut-être ainsi bien des trahisons.

Dans son travail d'adaptation, Denis Marleau a évidemment pris bien des libertés avec l'œuvre originale, qui se trouve ici plutôt transformée. Déjà, l'œuvre nous arrive bien sûr en *traduction*, dans la traduction française de Gilberte Lambrichs, et non plus dans sa langue originale allemande – et l'on sait combien il se perd et se crée du sens dans toute traduction. Ensuite, le texte a été considérablement abrégé pour satisfaire aux exigences de la scène: Marleau a coupé abondamment dans le texte pour n'en retenir que quelques fragments. Et ces fragments ont été soigneusement ajustés, sans toutefois en changer l'ordre, ni y ajouter un seul mot, et si bien que le travail de l'adaptation – le découpage et le collage – ne paraît pas.

Puis, Marleau a mis le tout en scène, figurant ces lieux et incarnant ces personnages de papier et parfois fort librement. Certains personnages sont même deux fois incarnés, puisque Marleau a choisi de les faire jouer par deux acteurs différents, pour rendre compte des multiples temps du récit et aussi, sans doute, pour rendre le texte plus dialogique: Irrsigler est toujours interprété par Alexis Martin, mais Reger est interprété par Pierre Collin et Gabriel Gascon, Atzbacher par Henri Chassé et Pierre Lebeau. D'autres personnages sont au contraire condensés en un seul, probablement pour souligner, entre autres choses, la logique répétitive du récit: Reger rencontre celle qui deviendra sa femme sur la banquette du Musée d'art ancien exactement de la même manière qu'il y rencontra jadis un Anglais, et ainsi les deux personnages deviennent ici une seule et même personne – cette Anglaise incarnée par Marie Michaud⁸. Mais cette modification, qui peut sembler mineure, constitue sans doute aussi un commentaire sur la vie affective de Reger, qui est non seulement misanthrope, mais aussi misogyne: son rapport aux femmes est pour le moins ambivalent (Reger a aimé sa femme plus que tout, mais considère, par exemple, que «la tête féminine est des plus récalcitrantes»

[211]). Par ailleurs, le ton des personnages, le jeu des comédiens, est aussi ambigu que le texte même de Bernhard, qui est à la fois tragique et comique (le sous-titre de *Maîtres anciens* est d'ailleurs *Comédie*): Alexis Martin et Marie Michaud sont franchement burlesques, Pierre Lebeau et Henri Chassé plus sérieux, Pierre Collin construit un Reger plutôt entier, celui de Gabriel Gascon est plus sensible et grave.

Mais si le texte de Bernhard peut bien autoriser certaines libertés dans l'adaptation des personnages, il est plus contraignant dans l'adaptation des lieux: les personnages sont largement fictifs, mais les lieux, eux, sont pour la plupart bien réels – en particulier le *Kunsthistorisches Museum*, qui a vraiment sa salle Bordone, où trône effectivement *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret. Évidemment, pour Denis Marleau, il n'était pas question de tenter de reconstituer sur scène le Musée réel, cette salle, ce banc, de reproduire les œuvres exposées là, dont le célèbre Tintoret. À moins bien sûr d'être parfaite aux yeux exigeants des amateurs éclairés, une reconstitution est toujours mauvaise – et surtout les reproductions de tableaux de maîtres, qui n'ont pas souvent la finesse de l'original (elles témoignent alors moins de la beauté de l'art du passé que du mauvais goût de certains contemporains). Bien des pièces et des films ont ainsi été gâchés par de piètres reproductions. À la reconstitution littérale, Marleau a donc préféré la transposition métaphorique. Sur cette voie, le scénographe Claude Goyette a conçu un magnifique musée imaginaire, structuré comme un amphithéâtre ou un cirque romain (un demi-cirque en fait), du genre du Colisée, percé de trois vomitoires, par où se font les entrées et les sorties de scène. Et sur les murs de ce musée imaginaire, point de tableaux, mais seulement des noms propres, les noms propres de tous les maîtres anciens invoqués par Reger: peintres, musiciens, écrivains, philosophes, etc. Mais le principal objet du regard (et du discours), le tableau *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret, brille par son absence. Marleau l'a imaginé accroché sur ce quatrième mur – invisible – qui sépare la scène du parterre. Reger est ainsi assis face au public, il a les

yeux rivés sur un point imaginaire, situé on ne sait trop où, quelque part entre lui-même et l'infini. Il nous regarde sans nous voir:

*Il était évident que déjà depuis très longtemps il ne regardait pas
L'homme à la barbe blanche mais toute autre chose, derrière
L'homme à la barbe blanche, non pas le Tintoret mais
quelque chose au loin, hors du musée. (39)*

Dans l'adaptation de Marleau, tout se passe ainsi dans ce seul musée imaginaire. Les divers lieux et temps du récit sont figurés, non pas par des changements de décor, mais par des changements de comédiens et d'éclairage. Probablement pour clarifier encore le passage du temps, Marleau a d'ailleurs pris la liberté de doubler le banc de la salle Bordone: souvent, par un jeu de lumière, nous passons d'un banc à l'autre, d'un couple de comédiens à l'autre, c'est-à-dire d'un temps et/ou d'un lieu à un autre.

LA VOIX ET LA VUE (LE TEMPS)

Pour traduire au cinéma cette adaptation théâtrale de *Maîtres anciens*, il eût sans doute été plus facile d'en faire une simple *captation*, mais ce n'aurait pas rendu justice, ni service, à cette magnifique mise en scène. Les captations sont généralement peu intéressantes: ce qui plaît au théâtre peut bien ennuyer au cinéma et *a fortiori* à la télévision. Le théâtre, le cinéma et la télévision n'ont pas les mêmes conventions, les mêmes contraintes formelles, historiques, économiques et sociales: leurs matériaux, leurs structures narratives, leurs publics, leur financement aussi, sont très différents. Ce qui oblige à faire, ici aussi, tout un travail d'adaptation, non pas pour le simple plaisir de trahir mais au contraire pour rester fidèle à l'esprit de l'œuvre et de son adaptation scénique, en tenant compte des diverses contraintes du médium télévisuel.

Le premier problème de l'adaptation de *Maîtres anciens* a été celui du dispositif narratif. Comme nous l'avons vu, le texte de Thomas Bernhard présente bien, comme le roman classique, un narrateur anonyme et omniscient. Mais ce narrateur ne rapporte pas directement l'histoire, mais plutôt d'autres récits – comme dans les romans à tiroirs du XVIII^e siècle.

Dès la première page en effet, un narrateur paraît, dont nous ne connaissons jamais l'identité, qui nous rapporte ce qu'écrit Atzbacher, qui, lui-même, nous rapporte ce que dit Reger ou Irrsigler, qui, lui aussi, à l'occasion, nous rapporte les propos de Reger. Et puis, le dispositif se complique encore, puisque Atzbacher ne décrit pas une seule histoire, une seule action, un seul temps, mais plusieurs: ce rendez-vous inusité avec Reger un samedi et puis d'autres rencontres antérieures.

Pour adapter un tel dispositif narratif (comme d'ailleurs tout récit) à la scène, le moyen le plus simple est évidemment de faire dire le texte par un seul acteur. Pour des raisons évidentes, ce parti n'est pas souvent retenu et l'on préfère en général transformer la monodie du texte littéraire en une polyphonie scénique, même si c'est au prix de quelques trahisons. Pour ce faire, on efface souvent allégrement le narrateur au profit des personnages, comme si la question de la voix narrative était négligeable.

Dans *Maîtres anciens* pourtant, la question est essentielle, le *récit* (l'acte de raconter) est aussi sinon plus important que l'*histoire* (les événements racontés). On l'a dit, le texte se construit autour des propos bien répétitifs de Reger, que tous les personnages répètent sans cesse à leur tour, puis le narrateur extradiégétique. Et c'est là le principal problème de l'adaptation scénique de *Maîtres anciens*: comment présenter le narrateur (comme le fait le roman) sans sacrifier les personnages dont il parle et présenter les personnages (comme le fait le théâtre) sans effacer le narrateur qui les raconte.

Pour résoudre cette quadrature du cercle, Marleau a donc eu cette brillante idée de dédoubler les personnages, les faisant jouer, comme nous l'avons vu, par deux comédiens. Atzbacher 1 (Lebeau) et Reger 1 (Gascon) représentent ces deux personnages dans le présent de l'action principale; Atzbacher 2 (Chassé) et Reger 2 (Collin) représentent ces deux mêmes personnages dans le passé. Ce dédoublement trahit sans doute un aspect essentiel du dispositif narratif du texte de Bernhard: ce narrateur anonyme, qui nous rapportait là ce qu'écrivait Atzbacher qui, lui-même,

nous rapportait ce que disait Reger ou Irrsigler, etc., est ici supprimé. Comme pour signaler au moins ce problème, la mise en scène commence par Irrsigler nous lisant les premières lignes du livre de Bernhard à voix haute, mais évidemment les autres personnages prennent vite le relais de ce narrateur intradiégétique. Quoi qu'il en soit, ce dédoublement a bien sûr l'avantage de rendre sur scène le texte plus vivant, c'est-à-dire dialogique. Et surtout, il rend compte, sinon de l'enchâssement des narrateurs, du moins de leur multiplication et des différents temps du récit. Évidemment, sur scène, il n'est pas toujours aisé de distinguer le présent du passé, les deux narrateurs des deux personnages qu'ils sont censés raconter: tous les quatre semblent souvent habiter le même lieu et le même temps, la même réalité – ils vont d'un banc à l'autre. Et la lecture se complique d'autant plus que cette logique temporelle n'est pas toujours appliquée strictement: souvent, en effet, il arrive qu'un Reger dise des répliques de l'autre Reger, qu'un Atzbacher dise des répliques de l'autre Atzbacher, que les temps et les lieux se confondent – probablement pour des raisons esthétiques, pour rythmer autrement et varier la mise en scène (le découpage technique auquel je me suis livré, pour retrouver la logique temporelle du récit, a été particulièrement difficile, comme d'ailleurs au tournage le travail de la scripte sur la continuité – la logique temporelle était *presque* parfaite. Ainsi, pour m'en tenir aux nouvelles règles, plus strictes, que m'imposait l'adaptation, j'ai dû, au tournage, réattribuer certaines répliques d'un Reger à l'autre, d'un Atzbacher à l'autre).

Aussi, pour fascinante qu'elle soit sur scène, cette idée n'en est pas moins difficile à transposer au cinéma et, *a fortiori*, à la télévision. Le dédoublement d'un personnage (que ce soit pour signifier deux temps différents comme ici, ou deux aspects d'une psyché comme dans *Cet obscur objet du désir* de Buñuel) est probablement plus difficile à suivre dans un film qu'au théâtre, et plus encore lorsque les deux doubles paraissent en même temps sur la scène, dans la même image. Et l'affaire se complique si le dédoublement, qui n'est pas une convention, n'est pas clairement

expliqué ou au moins thématized dans le récit lui-même. Le film, et surtout le film télévisuel, est sans doute plus conventionnel que le théâtre et le réalisme y est plus difficile à transgresser – pour toutes les raisons, surtout historiques, économiques et sociales, que nous évoquions plus haut. Par contre, le film a une structure narrative plus protéiforme que celles du roman et du théâtre. Là où le roman était strictement monophonique et le théâtre strictement polyphonique, le cinéma est un art composite, qui tient à la fois de l'un et de l'autre. Le narrateur – celui qui nous raconte l'histoire – y est multiple, au moins triple: une instance nous montre la scène d'un point de vue, une autre nous la fait entendre d'un point d'écoute et une troisième – à qui, en dernière instance, on attribuera la responsabilité du film – agence toutes ces images et ces sons. Mais cette complexité est riche, puisqu'elle permet de présenter à la fois un narrateur, qui raconte des temps différents clairement distingués (comme dans le roman), et des personnages en chair et en os (comme au théâtre). Dans le cas de *Maîtres anciens*, elle allait permettre d'adapter la structure narrative du roman de Bernhard, tout en maintenant la structure narrative de l'adaptation scénique qu'en a fait Marleau.

Mais l'adaptation filmique de ces structures narratives requiert sans doute aussi l'adaptation des fictions narratives qui les justifient. On l'a vu, la mise en scène de Marleau se présente comme deux récits oraux quasiment parallèles. Mais le texte de Bernhard se présente comme le récit d'un narrateur anonyme qui nous rapporte ce qu'écrit Atzbacher qui, lui-même, nous rapporte ce que disait Reger ou Irrsigler, etc. Le livre imprimé se présente ici comme le récit écrit d'un autre récit écrit qui rapporte plusieurs récits oraux. La plupart des adaptations de textes littéraires au cinéma se contentent de faire du narrateur un personnage du film (un personnage qui souvent écrit et parfois même dit son texte à voix haute en écrivant) et/ou de transposer la narration écrite sur la voix *off*, pour l'illustrer à l'image. La voix *off* peut bien sembler être l'équivalent filmique du narrateur littéraire, mais, comme l'a bien montré André Gaudreault⁹, ce n'est

pas tout à fait le cas: le narrateur d'un film est en fait un monrateur, un méga-monrateur, qui présente à la fois le son et l'image. Ainsi, la fiction *textuelle* de *Maîtres anciens* ne peut pas se transposer telle quelle dans le médium *audiovisuel* sans manquer l'essentiel. Pour l'adapter, il fallait donc inventer une autre fiction, qui ne se trouve ni dans le roman ni dans son adaptation scénique, mais qui reste fidèle autant que possible à l'esprit de l'œuvre adaptée tout en respectant la lettre du médium d'adaptation – une fiction qui fictionnalise non seulement le son ou l'image, mais à la fois l'un et l'autre, l'ensemble du médium.

J'ai donc choisi de supposer que le Musée d'art ancien, le lieu principal du film, est protégé par un système de surveillance audiovisuel. Partout, des micros et des caméras sont discrètement installés qui captent en permanence et enregistrent, jour et nuit et depuis longtemps, tout ce qui se passe là. Le film que nous voyons se présente ainsi comme un montage de ces images et de ces sons de temps différents, une sélection en fait dans l'ensemble infini des images et des sons que fournit sans cesse ce système de surveillance et dont le destin est généralement d'être effacé après quelque temps.

L'auteur de ce montage serait ainsi l'équivalent du narrateur principal. Mais qui donc pourrait-il être? Dans le texte de Bernhard, ce narrateur est anonyme. Dans la création de Marleau, il est tout simplement effacé. Mais l'adaptation théâtrale présente tout de même un substitut de ce narrateur, un délégué intradiégétique, en la personne d'Irrsigler, le gardien de la salle Bordone. La pièce s'ouvre en effet sur Irrsigler qui découvre, sur le banc du musée, un livre, le livre même de Thomas Bernhard, et il en commence la lecture à voix haute. Très vite cependant, après la première phrase en fait, il s'arrête et s'éclipse, pour laisser la scène se raconter d'elle-même – comme, dans un film, la voix *off* inaugurale se tait pour laisser l'image parler d'elle-même, les personnages en particulier. Et la pièce se termine de la même manière: Irrsigler nous lit la dernière phrase du texte de Bernhard, puis ferme le livre, pour le déposer sur

le banc avant de disparaître. Évidemment, Irrsigler n'est probablement pas l'écrivain anonyme du texte de Bernhard (le gardien de la salle Bordone ne semble pas particulièrement intéressé par l'écriture), mais il était légitime d'en faire le premier lecteur dans l'adaptation théâtrale. Et il m'a semblé aussi acceptable d'en faire le gardien du système de surveillance audiovisuel, le responsable de l'enregistrement et du montage, l'auteur même du film. Après tout, dans le texte même de Bernhard, Irrsigler était déjà le gardien jaloux de la salle Bordone et des maîtres anciens, le maître de l'espace et du temps, de la mémoire – celle de la grande histoire, comme celle de Reger.

Ainsi, depuis ce centre de surveillance équipé de plusieurs moniteurs et de magnétoscopes, Irrsigler nous raconte en voix *off* et nous fait voir et entendre toute l'histoire, à l'aide d'images et de sons, captés et enregistrés au musée, nous faisant circuler d'un moment à un autre, dans le présent et le passé, au gré du récit et de sa fantaisie. Les caméras sont fixes pour la plupart (comme le sont généralement les caméras de surveillance), mais elles nous présentent plusieurs points de vue sur la scène et plusieurs valeurs de plans. La qualité même de l'image, bleue, orangée, pastel ou noir et blanc, nous indique le moment de son enregistrement, le temps du récit: une nuit (dans le musée désert), la veille (au même endroit), l'avant-veille et un passé plus lointain (au musée ou ailleurs). Et ainsi, se superposent ici, comme dans le roman, la voix *off* du narrateur omniscient (incarné par Irrsigler), la voix *off* d'Atzbacher, des images et des sons de Reger, d'Atzbacher et d'Irrsigler au musée le jour du rendez-vous, des images et des sons de Reger, d'Atzbacher, d'Irrsigler (et de quelques autres visiteurs) au musée le jour d'avant, etc. Mais évidemment, puisque la règle est souvent l'ennemie de l'art, je me suis permis de rompre parfois avec la logique de ce système de surveillance, pour introduire dans le film des images d'une autre nature, qui puissent figurer ce dont aucune caméra n'aurait pu témoigner, en particulier quelques souvenirs lointains de Reger.

LE FOR INTÉRIEUR (LES LIEUX)

Un autre important problème de l'adaptation du théâtre au film est évidemment celui des lieux. Pour des raisons historiques et techniques, le théâtre a généralement une plus grande unité de lieu que le film. L'action de *Maîtres anciens* se passe la plupart du temps au Musée d'art ancien. À l'occasion cependant, les personnages visitent quelques autres lieux: l'hôtel Ambassador, où Reger se rend tous les après-midi, l'appartement de Reger, etc. Dans son adaptation théâtrale, Marleau a choisi, bien naturellement, de privilégier le Musée. Tous les autres lieux évoqués sont représentés par le Musée, toutes les scènes qui ont lieu ailleurs y sont jouées. Les producteurs de l'adaptation télévisuelle auraient bien aimé que notre version de l'histoire se passe dans un vrai musée, comme le Musée des beaux-arts de Montréal ou le Musée des beaux-arts d'Ottawa, pour éviter évidemment tout le théâtral du théâtre. Mais comment donc aurions-nous pu nous passer du décor de Claude Goyette, si intimement lié au propos de Marleau, à l'ensemble de l'œuvre, à sa qualité même? J'ai donc insisté.

Mais il fallait tout de même adapter ce décor. Même si j'allais privilégier aussi ce point de vue frontal, imposé au théâtre mais rare au cinéma, je ne voulais pas y être contraint, mais au contraire pouvoir, à l'occasion, filmer la scène de partout, de face et de côté bien sûr, mais aussi de haut, de l'arrière et de loin. Il fallait donc fermer le quatrième mur et compléter l'amphithéâtre. Mais les coûts de construction de l'autre moitié du décor ont semblé excessifs aux producteurs. J'ai donc opté pour une solution moins onéreuse, mais peut-être plus conforme à l'esprit – illusionniste – du cinéma. Pour filmer les personnages de dos, nous avons tout simplement inversé le banc sur lequel ils étaient assis et filmé ainsi l'arrière du décor comme s'il s'agissait du devant (après tout, rien ne ressemble plus à une partie du Colisée qu'une autre partie du Colisée). Pour les plans généraux, nous avons fini le décor en postproduction, par un travail de reconstruction et d'animation numérique, ajusté aux mouvements de caméra.

Par contre, pour éviter autant que possible le huis clos théâtral et varier l'expérience du téléspectateur (qui, pour les producteurs de films, semble toujours un enfant insatiable, impatient et tyrannique), j'ai choisi de figurer d'autres lieux évoqués dans le texte de Bernhard – comme l'appartement de Reger avec son importante bibliothèque – ou inventés – comme ce centre de surveillance. Pour éviter les écueils du réalisme et, surtout, souligner la nature allégorique de ces lieux, j'ai pensé leur donner, autant que possible, la forme du cercle parfait que l'amphithéâtre achevé manifestait si clairement. C'est que, pour Reger, tous ces lieux sont intimement liés : le musée est comme la bibliothèque, la bibliothèque comme le musée, le musée et la bibliothèque sont des métaphores de l'esprit et, inversement, l'esprit est comme un musée ou une bibliothèque. Dans un passage exemplaire du texte de Bernhard – malheureusement abandonné dans l'adaptation théâtrale –, Reger file en effet cette métaphore : « Toute notre vie [...], nous remplissons de ces grands esprits et de ces maîtres anciens le coffre-fort de notre esprit » (234-235). Et ailleurs, il affirme inversement : « La salle Bordone est ma chambre de lecture comme de pensée » (34). C'est pour souligner cette métaphore fondatrice – et la mettre ainsi en abyme – que j'ai choisi d'ouvrir le film par un long plan séquence aérien (réalisé avec l'aide d'une grue et complété numériquement) qui, de très loin, nous fait entrer par le haut dans l'amphithéâtre du musée, jusqu'au banc où est assis Reger, puis, à travers son chapeau noir, dans la tête même du personnage, où nous découvrons le centre de surveillance du musée, d'où Irrsigler nous livrera, enfin, les images du film.

Par ailleurs, il m'a semblé intéressant de figurer quelques lieux dans des décors dits « naturels ». L'hôtel Ambassador a été filmé dans une salle de réception de l'hôtel Windsor. Pour abstraire un peu ce lieu réel, nous l'avons rempli de tables blanches identiques inoccupées. De même, Saint-Pierre de Rome, évoquée plusieurs fois dans le texte de Bernhard, a été filmée, évidemment, à la Cathédrale Marie-Reine-du-Monde, qui, comme on sait, en est précisément une réplique

– à un tiers de l'original. L'église contient même une reproduction du baldaquin du Bernin. Comme Saint-Pierre représente pour Reger l'apogée du kitsch catholique, la Cathédrale de Montréal était sans doute, de ce point de vue, mieux adaptée encore au propos bernhardien que son modèle romain.

LES EMPREINTES DIGITALES (L'IMAGE ET LE SON)

Le tournage télévisuel (qui tend à devenir le modèle de toutes les productions) est évidemment toujours trop long du point de vue des investisseurs et toujours trop court du point de vue des artisans. Dans le cas de *Maîtres anciens*, au moins, la diction et le phrasé, le jeu des comédiens et la mise en scène avaient déjà été établis, et brillamment, dans la création théâtrale. Il ne fallait surtout pas tenter de rendre cette interprétation plus « réaliste » ou « psychologique », comme semblent l'exiger souvent le cinéma et la télévision. Il s'agissait au contraire de ne pas en altérer la perfection. De même pour les costumes, auxquels nous n'avons pas touché. Il a seulement fallu adoucir les maquillages (la scène, qui est toujours vue de loin, en plan général pourrions-nous dire, demande des maquillages accentués que le cinéma, avec ses gros plans, n'apprécie guère). L'hypothèse du dispositif de surveillance simplifiait aussi considérablement le tournage, puisque la plupart des plans exigeaient ainsi une caméra fixe. Seuls certains plans généraux du musée ou de la bibliothèque de l'appartement de Reger, les plans de l'Ambassador et certains inserts, comme ceux de la Cathédrale, ont demandé des *travellings*, des panoramiques ou des plans de grue. Nous avons bien sûr partout varié la valeur des plans – du plan d'ensemble du musée au gros plan d'un personnage –, mais le tournage à deux caméras nous a fait gagner du temps (la vidéo coûte moins cher que le film, surtout parce que le support magnétique est moins précieux que la pellicule).

En fait, la principale difficulté du tournage résidait dans l'ajustement des différents temps du récit – au niveau des voix et de l'image. D'abord, il fallait que les comédiens disent leurs répliques de

telle sorte que nous puissions, par la suite au montage, insérer entre elles les autres voix narratives sans couper le plan. Il fallait donc mesurer les silences. Pour ce faire, nous avons chargé un souffleur de lire aux comédiens, pendant le tournage de chaque scène, les autres voix narratives qui allaient s'y insérer par la suite. Ensuite, il fallait que les différents plans de la salle Bordone représentant un temps du récit soient cadrés de telle sorte que nous puissions, au montage, les *fondre* parfaitement à d'autres plans du même lieu représentant d'autres temps du récit. Pour ce faire, nous avons installé sur le plateau une télévision témoin – branchée à la fois sur la caméra et un magnétoscope – qui nous a permis d'ajuster parfaitement sur le même écran, par transparence, l'image à filmer à celles que nous avons déjà filmées.

Toujours pour sortir un peu du huis clos théâtral, j'ai aussi ajouté quelques scènes muettes qui, si elles ne se trouvaient pas dans l'adaptation théâtrale, étaient pour la plupart au moins évoquées dans le texte; par exemple, Reger dans son appartement, pleurant sa femme, rêvant dans son sommeil agité ou regardant le monde extérieur par sa fenêtre; Irrsigler surveillant les visiteurs de la salle Bordone (des écoliers suivant leur professeur, des touristes plongés dans le catalogue, d'autres prenant des photographies à l'unisson); Reger allumant un lampion à l'église avant de se recueillir ou visitant Saint-Pierre de Rome; Irrsigler époussetant au plumeau les noms propres des maîtres anciens, etc. À l'occasion, il m'a aussi semblé utile d'ajouter quelques images *ready-made* tirées d'archives ou d'ouvrages choisis – comme ces tristes images de la Seconde Guerre mondiale (avec ces écoliers portant des masques à gaz, ces jeunes nazis brûlant des livres, les ruines d'une ville bombardée, etc.) ou ces célèbres photographies bucoliques de Heidegger (que Reger commente longuement avec une ironie cinglante)¹⁰. Ces images muettes constituent évidemment une *illustration* du texte de Bernhard et des paroles prononcées sur scène. Mais elles constituent en même temps une sorte de *lecture* de l'œuvre adaptée, qui souligne certaines dimensions du texte.

Au montage, j'ai aussi pris certaines libertés. Bien sûr, nous avons dû couper quelques passages: certaines scènes nous paraissaient longues, dans la deuxième partie surtout, où Reger monologue davantage – et puis nous nous étions engagés à réaliser un film d'une heure trente. J'ai aussi essayé de tirer profit de quelques-unes des ressources infinies du montage vidéo numérique *en ligne* (comme on dit en français): pour compliquer les lieux, nous avons, dans certains plans généraux, multiplié à l'infini les salles du musée; pour clarifier la logique temporelle du récit, nous avons joué sur la couleur de l'image selon une convention simple inspirée de l'adaptation scénique (du bleu à l'orangé, du pastel au noir et blanc); pour adapter les savantes polyphonies de Marleau, nous avons élaboré des images en collage, qui juxtaposent sur un fond indéfini les têtes des personnages qui disent leur texte à l'unisson ou en contrepoint; pour accentuer le burlesque de certaines scènes (comme au temps du cinéma muet), nous avons accéléré certaines images (d'Irrsigler et de Heidegger notamment).

Pour ce qui est de la musique, j'ai repris évidemment les très belles et savantes compositions de Denis Gougeon qui, fort justement, reprenait ici certains thèmes classiques pour les déconstruire à la manière moderne. Comme la télévision a, plus que le théâtre, peur du vide et du silence, nous avons doublé et déplacé même à l'occasion certains morceaux. Nous nous sommes permis aussi d'ajouter quelques morceaux – de Bach et de Mozart surtout (dont parle Reger), mais aussi (avec un brin de perversion qui, cependant, ne me semblait pas une trahison) un passage de *muzak* classique (j'espère que Denis Gougeon me pardonnera). Enfin, pour animer ou colorer certaines scènes, nous avons bruité et conçu quelques environnements sonores discrets, mais pas toujours réalistes.

Et enfin, après une longue pré-production, dix jours de tournage et une trentaine de jours et de nuits de montage, nous avons «livré» un film d'une heure et trente minutes¹¹. Dans cette adaptation, j'ai toujours essayé de rester fidèle autant que possible à la *lettre* du

texte de Bernhard et de la création de Marleau. Lorsqu'il fallait faire autrement (pour les diverses raisons évoquées ici et là: narratives, formelles, techniques, économiques, sociales), j'ai essayé de rester fidèle au moins à l'*esprit* de ces créations, en particulier à cet incomparable *ton*, qui caractérise l'une et l'autre – un ton à la fois comique et tragique, burlesque et grave. *Maîtres anciens* (le texte comme la pièce) est une œuvre forte, qui aborde certaines des questions les plus graves de cette fin de siècle, en particulier dans cette réflexion trouble sur le passé nazi et dans cette critique de la culture de masse et du kitsch contemporain. Chez Bernhard, toute esthétique est ainsi politique. Et, de cela, le musée est sans doute exemplaire. Dépositaire de la culture officielle, il protège un certain héritage contre le passage du temps et surtout contre les nouvelles formes de l'oubli qui le menacent aujourd'hui dans la société du spectacle. Mais il est aussi souvent le lieu d'une autre forme de l'oubli, autrement plus redoutable, celle qui consiste à offrir du passé une image ou un récit idéalisé, pour mieux dénier le passé réel – et toute la souffrance qu'il porte. En fait, le musée est, comme l'histoire elle-même, toujours une ruine. Il ne faut certes pas la ruiner davantage, mais non plus la restaurer: il faut la préserver telle quelle – pour ne pas oublier, justement. Et c'est ainsi seulement que l'histoire paraît telle qu'elle est: un spectacle à la fois tragique et comique, qui suscite des sentiments variés: tantôt de la mélancolie, tantôt de l'enthousiasme, mais aussi, parfois, les deux à la fois ou ni l'une ni l'autre. Devant cette ruine infinie, imposante et dérisoire, il arrive en effet qu'on ne sente rien, ou trop de choses, ou qu'on ne sache pas vraiment quoi sentir.

L'art est ce qu'il y a de plus grand et en même temps ce qu'il y a de plus répugnant, a-t-il dit. Mais nous devons nous persuader que le grand art, l'art sublime, existe, a-t-il dit, sans quoi nous désespérons. Même si nous savons que tout art finit dans la maladie et dans le ridicule et dans les poubelles de l'histoire, comme d'ailleurs tout le reste, nous devons, avec une assurance parfaite, croire au grand art et à l'art sublime. (66)

Voilà ce qu'a dit Reger¹².

NOTES

1. Traduction de G. Lambrichs (Paris, Gallimard, 1988, p.234-235). Dans ce qui suit, toutes les références au texte de T. Bernhard renvoient à cette même traduction.
2. Et il faut sans doute remercier C. Chalouh et A. Ergas de Télé-Québec d'avoir pris l'initiative de cette série d'adaptations et surtout d'avoir choisi parmi tant d'autres productions théâtrales cette exigeante création de D. Marleau. Sans cette commande d'un télédiffuseur éclairé, il est probable que peu de producteurs auraient été tentés par une telle entreprise.
3. « Le Théâtre Ubu. L'avant-garde entre la scène et le musée », *Parachute*, n° 66, avril, mai, juin 1992, p. 20-26.
4. T. Bernhard, *Le Froid*, trad. par A. Kohn, dans *L'Origine. La Cave. Le Souffle. Le Froid. Un Enfant*, Paris, Gallimard, 1990, p. 325-326.
5. Sur cette polémique, voir *Arcane 17: L'envers du miroir*, Cahier n° 1 (Thomas Bernhard), mars 1987. Ces repères biographiques ont été repris dans le dossier du film réalisé par J.-P. Limosin, *Thomas Bernhard*, coproduit par France 3 et AMIP, 1998.
6. À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon texte « Le Théâtre Ubu. L'avant-garde entre la scène et le musée ».
7. Pour une présentation générale de la vie et de l'œuvre de Thomas Bernhard, voir C. Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris, Seuil, 1990.
8. C'est probablement là la seule modification au texte que s'est autorisée Marleau: la féminisation de ce passage de l'Anglais.
9. Voir à ce sujet: A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Méridiens Klincksieck, 1988; A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
10. Ces photographies sont de Digne Meller Marcovicz, qui nous a autorisé à les reproduire, moyennant finances, évidemment, et à condition que sa signature apparaisse quelque part sur l'image.
11. On me pardonnera de dire ici que, sur les bons conseils de sa mère sans doute, ma fille Élisabeth a choisi de naître au milieu du tournage, durant la seule journée de congé qu'un horaire complexe et inflexible nous avait laissée. Qu'une naissance soit venue interrompre ce dialogue interminable avec les maîtres anciens me semble un hasard plein d'enseignements – comme un emblème.
12. Pour conclure comme il se doit, voici un extrait du générique du film: « Directeur artistique: Claude Goyette; costumes: Lyse Bédard; musique: Denis Gougeon; assistante à la réalisation: Marie-Julie Dallaire; scripte: Johanne Boisvert; directeur photo: André Turpin; caméraman: Pierre Dussault; chef électricien: David Clarke; directeur technique: Richard Paradis; preneur de son: Marcel Chouinard; monteur: Michel Grou; infographiste: Brigitte Dion; postproduction sonore: Roger Guérin; directrice de production: France Racine; producteur: Daniel Harvey ».