

MARIE-GABRIELLE NANCEY-DE GROMARD
Université Paris 11-Sud

L'adaptation du *Zarathoustra* de Nietzsche par Jean-Louis Barrault, un hymne à la création

Nietzsche's *Zarathoustra* adaptation for stage by Jean-Louis Barrault:
an ode to creation

ABSTRACT: Jean-Louis Barrault's adaptation for stage about Nietzsche's *Zarathoustra* speaks for the actor-director's desire to reveal his own affinities with the philosopher, like the celebration of earth, body and a free and courageous creation. Barrault's adaptation is almost like a re-creation thanks for stage innovations like parallel scenes, the use of movies, dance, Pierre Boulez's original music and overall Barrault's didascalies.

KEYWORDS: Barrault, Nietzsche, *Zarathoustra*, adaptation, creation, body, didascalies

Forme de recyclage, l'adaptation est une écriture théâtrale que l'on retrouve dès l'origine de l'histoire du théâtre, puisque la tragédie grecque s'est inspirée des épopées d'Homère. Au XX^e siècle, de grands metteurs en scène pratiquent l'adaptation comme Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty et surtout Jean-Louis Barrault qui a adapté pour la scène des romans, des nouvelles et même une somme philosophique comme *Ainsi parlait Zarathoustra* en 1974, à 64 ans. Élève de Charles Dullin et d'Étienne Decroux avec Antonin Artaud à l'École du Théâtre de l'Atelier, Barrault a contribué aux renouvellements des

formes et des dramaturgies du XX^e siècle. On retrouve dans toutes ses adaptations, depuis *Autour d'une mère* d'après Faulkner, jusqu'à *Ainsi parlait Zarathoustra*, une nouvelle conception du jeu dramatique fondée sur l'expressivité du corps et l'usage par l'acteur de toutes ses ressources physiques. L'acteur développe ainsi sa créativité et s'apparente davantage à un artiste à part entière qu'à un simple interprète, ce qui est l'enjeu même de l'enseignement de *Zarathoustra*. Barrault a souvent souligné son affinité avec cette œuvre de Friedrich Nietzsche et son personnage éponyme qui célèbre le corps, la danse et la création par-delà une réalité sous le signe de la souffrance et de la contradiction. À ses yeux, l'œuvre de Nietzsche est propice à une mise en intrigue car il y décèle un « argument théâtral » qui peut « nous aider à vivre »¹ : la victoire surhumaine du héros sur le pessimisme, la pulsion de mort, la haine de soi, et de la vie.

Recourant aux « coupures, au montage, au collage, ou encore à la réécriture, l'adaptation peut aller du plus grand désir de fidélité à la réinvention affirmée »². Elle suppose la modification d'un texte original, comme la transposition dans un autre genre ou dans un autre art, ce que Gérard Genette appelle la « transmodalisation »³ dans *Palimpsestes*. Adapter une œuvre c'est peut-être avant tout « se » traduire. Si Barrault soumet son adaptation de *Zarathoustra* aux contraintes de la théâtralité, il la soumet également à son univers de pensée et à ses thèmes de prédilection comme la création, la danse, le double et la conception d'un théâtre total. On retrouve également une continuité esthétique entre cette adaptation de Nietzsche et les spectacles que Barrault a mis en scène, interprété ou co-écrit précédemment. C'est particulièrement le cas de *L'État de siège* d'Albert Camus et du *Personnage combattant* de Jean Vauthier dont on retrouve certains procédés innovants dans le travail de re-création proposé par Barrault. L'adaptation de *Zarathoustra* permet ainsi à Barrault d'expérimenter de nouveaux dispositifs scéniques et de nouvelles techniques théâtrales.

Adapter pour « se » traduire : convergences entre Barrault et *Zarathoustra*

Adapter *Zarathoustra* correspond à la possibilité pour Barrault de « se » traduire : d'une œuvre à l'autre, on observe une « circulation entre deux mondes

¹ J.-L. Barrault, « Notes », *Cahiers Renaud-Barrault* 1974, n° 87, Nietzsche, *À propos de "Ainsi parlait Zarathoustra"*, p. 14.

² A.-F. Benhamou, article « Adaptation », [in:] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de M. Corvin, Paris : Larousse, 1998, p. 25.

³ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 396.

imaginaires et deux rituels verbaux»⁴. Certes, Barrault soumet son adaptation de *Zarathoustra* aux contraintes de la théâtralité, mais il la soumet également à son univers de pensée et à ses thèmes de prédilection. La création, la danse, le double et la conception d'un théâtre total trouvent un traitement privilégié dans l'adaptation de Barrault car ils entrent fortement en résonance avec sa sensibilité et ses goûts personnels. Dans la continuité de ses adaptations antérieures, et selon l'enseignement dispensé chez Copeau et Dullin, Barrault propose avec son *Zarathoustra* un spectacle total, à la jonction des arts plastiques, du chant, de la danse, du mime et même du cinéma⁵. Véritable « action symphonique »⁶, l'adaptation de *Zarathoustra* par Barrault se présente comme un théâtre total qui fait appel à toutes les ressources du corps. Dans cette optique, le masque efface la tentation du jeu par le visage car il incite l'acteur à se servir de tout son corps. L'usage du masque, enseigné notamment par Suzanne Bing à Decroux au Théâtre du Vieux Colombier de Copeau de 1925 à 1929, est omniprésent dans le spectacle car il permet de donner corps aux abstractions qui accompagnent *Zarathoustra* comme le Soleil et la Lune, ou aux animaux du héros comme l'Aigle, le Serpent et le Lion. Non seulement, le recours au masque se prête bien à la dimension allégorique de l'œuvre de Nietzsche, mais surtout, en occultant le visage réel, il éveille le double de la personne et incarne à ce titre l'essence même du théâtre pour Artaud et Barrault, amis et compagnons à l'École de Dullin.

La plus grande affinité de Barrault avec *Zarathoustra* réside sans doute dans leur passion commune pour la danse. Pour Nietzsche dans *Ecce homo*, *Zarathoustra* est un danseur. Or selon Yves Lorelle « la danse intervient chez Barrault au moment où le sentiment d'ivresse est au paroxysme. Un principe qui est plus nietzschéen que decrousien »⁷. Tout comme son personnage, Barrault pourrait s'écrier : « J'ai appris à marcher [...]. J'ai appris à voler [...]. Maintenant un dieu danse en moi » (A, p. 50)⁸. La victoire de *Zarathoustra* sur son ennemi

⁴ R. Abirached, *Jean Vauthier*, Paris: Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, p. 56.

⁵ Dans le deuxième numéro de la revue surréaliste *La Bête Noire*, Jean-Louis s'interviewe lui-même sous le titre « Un mimodrame: Autour d'une mère »: « Il y a donc des chants, du texte, des cris, du mime et parfois de la danse. Ce mime [...] est purement animal, concentration exclusivement respiratoire. Le visage par décontraction devient un masque, un regard, moi, j'évite la grimace ». Ces propos au sujet du premier spectacle de Barrault pourraient convenir mot pour mot à son adaptation de *Zarathoustra*: on voit la continuité à l'œuvre dans les choix artistiques et esthétiques de Barrault qui président à ses adaptations.

⁶ J.-L. Barrault, « Notes », *op. cit.*, p. 30.

⁷ Y. Lorelle, *Dullin-Barrault l'éducation dramatique en mouvement*, Paris: Éditions de l'Amandier, 2007, p. 124.

⁸ A = F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Adaptation pour la scène de Jean-Louis Barrault*, Paris: Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1975.

de toujours, l'Esprit de Pesanteur – incarné sur scène par un acteur masqué – est celle de la danse, de l'amour du corps et du sens de la terre. Pour Barrault, comme pour le Zarathoustra de Nietzsche, la danse est autant l'expression de la pensée que du corps, elle manifeste la réunion du corps et de l'esprit dans la Joie et la victoire sur le nihilisme. Si Barrault a été obligé de faire de nombreuses coupes dans le texte original pour que sa version scénique n'excède pas deux heures de représentation, on peut cependant noter qu'il a conservé tous les passages du *Zarathoustra* qui faisaient référence à la danse et les a transposés scéniquement. Ainsi dans le « Prologue », une didascalie précise : « *Zarathoustra descend d'une démarche dansante* » (A, p. 11) en une transposition scénique fidèle au texte source de Nietzsche qui fait dire au Vieux Saint : « Ne marche-t-il pas comme un danseur ? » (A, p. 11).

Enfin, en choisissant d'adapter *Zarathoustra*, Barrault semble renouer avec les maîtres de la Nouvelle Tradition qui ont orienté leurs recherches autour d'un théâtre essentiel, celui de la Création du Monde ou d'une Genèse d'avant la faute. Ce théâtre tente de renouer avec la prime enfance et de refaire le parcours de l'enfance et de sa spontanéité par le biais des improvisations transmises d'une école à l'autre où l'on joue l'arbre, la terre, l'eau, le soleil, l'oiseau, le reptile. Barrault a contribué à l'École de Dullin en conduisant un cours de mime et une part de l'art du mime Marceau est en gestation dans certains exercices décrits par Barrault comme la marche dans la forêt et le toucher de l'arbre : « [...] il y a une transmission de cet enseignement en vue de l'“acteur complet” lors de l'après-1945 »⁹ :

N'est-ce pas quelque chose de la Création du Monde ou de son idée qui travaille sous ces « premiers contacts » avec l'Arbre de Decroux-Barrault-Antonetti [...] ? Comme si existait un besoin impérieux de « revivre » la naissance dans un univers vierge, de « réécrire » avec son corps [...] la genèse de l'humanité¹⁰.

On trouve dans le spectacle de nombreux exemples de pantomimes issues des exercices pratiqués à l'École de Dullin, comme « *Zarathoustra marche avec son fardeau. Pantomime* » (A, p. 26), lorsque ce dernier quitte la ville en emportant le corps du Saltimbanque qui s'est écrasé au sol. Cette pantomime fait penser à « la marche contre le vent » que Barrault affectionnait particulièrement.

⁹ Y. Lorelle, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰ *Ibidem*, p. 87.

L'improvisation pratiquée par Dullin et ses héritiers a pour but de « créer du vivant »¹¹, de rechercher « l'authenticité de l'être par les voies ludiques »¹² et tenter « l'utopie d'un homme nouveau »¹³. L'improvisation a engendré un nouvel acteur qui découvre d'abord qu'il a un corps puis qu'il est ce corps. Par les nouvelles techniques du jeu dramatique, l'acteur devient un créateur à part entière, dont le matériau de son art est son propre corps qu'il doit maîtriser comme un danseur. « Jusqu'à maintenant, je suis un corps, et rien de plus, mais un corps total, astral, irradiant »¹⁴, déclare Barrault en reprenant presque mot pour mot la célèbre affirmation de Zarathoustra : « Je suis corps de part en part et rien hors de cela » (Z, p. 48)¹⁵. Quand le Vieux Saint et Zarathoustra se séparent dans le « Prologue », Nietzsche note qu'ils se séparent « en riant, tout à fait comme rient deux jeunes garçons » (A, p. 20). Barrault introduit une pantomime grotesque dans les didascalies à gauche : « *Le Vieux disparaît demi-chantant, demi-grommelant avec des sauts grotesques* » (A, p. 13). Il conserve ainsi l'esprit du texte source qui met en scène un saint qui chante, rit, pleure et grogne pour louer son Dieu. Une didascalie le montre en train de tourner « *autour de Zarathoustra, en une espèce de ronde joyeuse* » (A, p. 13).

Équivalences scéniques

L'adaptation opère un redécoupage du récit de Nietzsche selon les spécificités du théâtre pour donner à voir, et mettre en images les différents épisodes de l'œuvre. Il s'agit pour Barrault de trouver des procédés d'équivalences et des moyens scéniques permettant le passage d'un genre à un autre, dans un souci à la fois didactique et poétique. Après avoir quitté le Vieux Saint dans le « Prologue », Zarathoustra s'écrie : « Est-ce possible ! Ce vieux saint dans sa forêt n'a pas encore entendu dire que Dieu est mort ! » (A, p. 13). Pour appuyer ce constat fondamental de Zarathoustra, une didascalie dans la colonne de gauche prévoit une « *explosion musicale, bruitage, échos de partout. Bruit infernal* » (A, p. 13). Ce bruit assourdissant produit un effet de dramatisation de la révélation de Zarathoustra aux hommes et crée un effet de chute pour clore la

¹¹ *Ibidem*, p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J.-L. Barrault, *Comme je le pense*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 54.

¹⁵ Z = F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Prologue », Traduction, Préface et Commentaires de G.-A. Goldschmidt, Paris : « Le Livre de poche », Librairie Générale Française, 1983.

troisième partie du «Prologue». Un problème se pose dans l'adaptation d'un récit en spectacle : que devient la voix narrative ? Au début de la pièce, la voix du narrateur du texte source est restituée sous forme d'un enregistrement – «*différents murmures qui enveloppent la salle*» (A, p. 9) – qui résume les dix années que Zarathoustra a passées dans la montagne : «[...] quitta son pays natal... et le lac de son pays natal et s'en fut dans la montagne se nourrissant de sa sagesse... et de sa solitude... dix ans passèrent» (A, p. 9). Sur la place du marché, pendant que le Saltimbanque exécute son numéro d'équilibriste, on entend le discours de Zarathoustra en «*play-back*» (A, p. 18), par un «*texte enregistré*» (A, p. 18), tandis que sur les murs du théâtre s'affichent les «*plans rapides du visage du saltimbanque ou des visages de foule qui suivent son évolution*» (A, p. 18). L'enregistrement évoque la célèbre métaphore de Nietzsche : «L'homme est comme cette corde tendue... entre la bête et le surhumain – corde au-dessus de l'abîme» (A, p. 18). La scène de théâtre permet au spectateur d'associer visuellement le danseur de corde qui exécute son numéro suspendu dans le vide et la métaphore de la corde qui fait de l'homme un pont suspendu au-dessus de l'abîme, entre la bête et le surhumain. Barrault adapte la célèbre métaphore de Nietzsche en utilisant le déictique «cette» pour désigner la corde du Saltimbanque présente sur scène : «l'homme est comme *cette* corde tendue» (A, p. 18)¹⁶. Ainsi, alors que Zarathoustra évoque les grands hommes qui «ne vivent qu'à la condition de périr, en périssant ils se dépassent» (A, p. 18), de manière simultanée, comme en un parallélisme, «*pendant son trajet, le danseur de corde, par ses déséquilibres, fait palpiter la foule, qui s'énerve, crie, rit, frappe de plus en plus fort des cymbales*» (A, p. 19). Pour donner une figuration visuelle au discours iconoclaste de Zarathoustra contre l'âme, le bonheur, la raison Barrault imagine des «Projections – comme des cassures de cristaux» (A, p. 17) qui donnent à voir le «premier éclatement mental par projections sur les murs» (A, p. 17). Il semble que Barrault ait aussi cherché un équivalent cinématographique à l'«éclair», la «foudre» et la «folie» (Z, p. 23) que Zarathoustra veut offrir aux hommes en leur apprenant le surhumain.

Barrault utilise les projections cinématographiques pour styliser la scène et accentuer la tension dramatique, notamment lorsqu'il donne à voir la scène du Paillasse bariolé qui saute par-dessus le Saltimbanque pour le doubler. Une didascalie précise : «*Sur les murs gros plans du visage de Paillasse et du Saltimbanque. Effet musical : cri diabolique*» (A, p. 17). Afin de rendre scéniquement la métaphore nietzschéenne de la chute du Saltimbanque «dans un tourbillon de bras et de

¹⁶ C'est nous qui soulignons le déictique.

jambes» (A, p. 23), Barrault utilise là encore le son et la projection cinématographique : « [...] *tourbillon sonore et visuel, en projection sur les murs* » (A, p. 23). Il est intéressant de constater que le dramaturge conserve dans la didascalie le terme même utilisé par Nietzsche – le « tourbillon » – pour évoquer la chute spectaculaire d'un corps désarticulé, tout en trouvant un équivalent scénique par le biais de la technique sonore et cinématographique.

Source de joie pour celui qui possède la force du lion et la légèreté de l'enfant, la révélation de l'Éternel Retour est l'élément central d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et Barrault en fait la structure de sa pièce. Or cette révélation de l'Éternel Retour pose le problème de la transposition scénique d'une expérience « à la jonction exacte du poétique et du philosophique »¹⁷. Comme le déclare Zarathoustra, « Tout se brise, tout est redisposé ; éternellement se construit la même maison de l'être. Tout se sépare, tout se retrouve ; éternellement reste fidèle à lui-même l'anneau de l'être » (Z, p. 262). L'Aigle de Zarathoustra, incarné par un acteur masqué, nous apprend : « Toutes les choses dansent d'elles-mêmes : tout vient et se tend la main et rit et s'enfuit et revient. Tout s'en va, tout revient, éternellement roule la roue de l'Être »¹⁸. Dans *Le Livre du philosophe*, Nietzsche met en parallèle le jeu de l'artiste et celui de l'enfant car eux seuls savent créer et détruire avec innocence : « C'est ainsi, comme l'artiste et l'enfant, que se joue le feu éternellement actif qui construit et détruit avec innocence »¹⁹. Nietzsche fait ici allusion au fragment 52 d'Héraclite²⁰ : « Le temps de la vie est un grand enfant qui joue, posant çà et là les pions : gouvernement de l'enfance ! ». Comment Barrault a-t-il représenté cette conception philosophique essentielle qui structure tout le livre ? Afin de mimer l'anneau de l'Éternel Retour, le spectacle se clôt sur un effet de boucle puisque le lever du Soleil initial est repris à la fin, symbole du recommencement cosmique avec l'accompagnement d'un leitmotiv musical qui mime le retour cyclique du Soleil du tout au long de la pièce²¹. Barrault convoque en outre de nombreuses figures du cercle pour donner un équivalent scénique à l'Éternel Retour et le rendre visible sur scène.

¹⁷ G.-A. Goldschmidt, « Nietzsche pour tous et pour personne », *Cahiers Renaud-Barrault* 1974, n° 87, Nietzsche, À propos de "Ainsi parlait Zarathoustra", p. 87.

¹⁸ *Ibidem*, p. 86.

¹⁹ F. Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, cité par J.-N. Vuarnet dans *Le philosophe-artiste*, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1977, p. 103.

²⁰ Die Fragmente der Vorsokratiker, Edition Hermann Diels et Walter Kranz.

²¹ « Musique : Thème du Soleil qui reviendra d'une façon cyclique, tandis que la lumière monte et découvre le groupe de Zarathoustra, son aigle et son serpent. Passage du Soleil (personnage masqué) », [in.] F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Adaptation pour la scène de Jean-Louis Barrault, op. cit.*, p. 9.

On assiste à une ronde dans le « Prologue », et surtout à la « projection » cinématographique d'« un enfant [qui] passe roulant sur lui-même »²². Durant la « courte pantomime »²³ des « Trois métamorphoses de l'esprit », où le Coryphée révèle la métamorphose de l'esprit en chameau, en lion et enfin en enfant, le Lion qui symbolise le « Je veux », dialogue avec le « Grand Dragon » qui représente le « tu dois ». Enfin l'esprit se métamorphose en enfant qui est, selon le Coryphée, « innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d'elle-même, le « oui » sacré »²⁴. Simultanément, « un enfant passe roulant sur lui-même »²⁵ avec une projection sur les murs de « ces mouvements au ralenti »²⁶ pour produire un « effet poétique »²⁷, tandis que l'on entend en « écho sonore : une roue – roulant d'elle-même... »²⁸.

Barrault utilise également la musique composée par Pierre Boulez pour donner un équivalent sonore à l'Éternel Retour. Il cherche à créer une « action symphonique »²⁹ car comme Nietzsche lui-même l'indique dans *Ecce homo*, « peut-être faut-il ranger mon *Zarathoustra* sous la rubrique "Musique" »³⁰. Pour Barrault, « ces trois mouvement symphoniques ont été composés sans cesser de penser au cycle de l'Éternel Retour [...] qui me paraît être la clef de sa conception profonde »³¹. Le leitmotiv musical du Soleil mime l'Éternel Retour, comme un équivalent sonore : « *Musique : Thème du Soleil qui reviendra d'une façon cyclique, tandis que la lumière monte et découvre le groupe de Zarathoustra, son aigle et son serpent. Passage du Soleil (personnage masqué)* » (A, p. 9). La pièce se clôt sur elle-même avec le lever du Soleil final, annoncé par le « thème du Soleil ». La musique joue ici un rôle aussi important que celui des personnages, elle a le même statut que les personnages allégoriques masqués comme la Lune, l'Aigle le Serpent et le Lion. Barrault dramatise l'initiation de Zarathoustra avant la révélation de l'Éternel Retour par le crescendo musical, le chant et les trances qui traduisent sa communion avec les forces originelles. Il note dans une didas-

²² J.-L. Barrault, « Notes », *Cahiers Renaud-Barrault*, Nietzsche, *A propos de "Ainsi parlait Zarathoustra"*, op. cit., p. 31.

²³ *Ibidem*, p. 32.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 32.

²⁹ *Ibidem*, p. 30.

³⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », « Ainsi parlait Zarathoustra », § 1, trad. H. Albert, révisée par J. Lacoste, Œuvres, t. 2, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1170.

³¹ J.-L. Barrault, « Notes », op. cit., p. 30.

calie: « Ici commence une séquence lyrique d'initiation, de prophétie, d'inspiration qui va finir dans des transes, Zarathoustra tombant comme foudroyé. Long crescendo [...] le chant nocturne. Duo de la solitude » (A, p. 75).

Pierre Boulez confie qu'il aurait été tentant d'effectuer un collage de « musiques » associées à Nietzsche comme celles de Wagner, Bizet, Strauss, Mahler. Mais cela aurait été « confondre la biographie de Nietzsche et l'existence mythique de Zarathoustra »³². L'intérêt n'aurait été qu'« anecdotique »³³. Boulez a ainsi composé un « support [...] flexible », une musique « conçue en éléments mobiles », en « mobiles sonores »³⁴, capable de restituer la dimension mythique du personnage.

Modifications de l'œuvre

Toute adaptation implique une nécessaire recréation car elle « est toujours transformation et restructuration. [...] Adapter, c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur »³⁵ et donc se permettre des ajouts, des omissions, des coupures, des développements, des changements de répliques. Obligé d'établir une sélection des chapitres pour que la durée du spectacle n'excède pas deux heures de représentation, Barrault opère une condensation de la première et deuxième partie de *Zarathoustra* dans son premier mouvement intitulé « Les trois métamorphoses de l'esprit ».

Afin de réduire les longs monologues et d'équilibrer les échanges, Barrault opère parfois des déplacements de répliques d'un locuteur à l'autre. On trouve par exemple dans l'adaptation un déplacement de la remarque du Vieux Saint dans la bouche de Zarathoustra qui déclare en parlant de lui à la troisième personne: « Zarathoustra s'est transformé. Zarathoustra est devenu enfant » (A, p. 11). Barrault a mis en exergue le motif de l'enfance. Selon Jean-Noël Vuarnet, Nietzsche a rêvé le devenir dionysiaque comme un « devenir artiste et devenir enfant »³⁶. Si le surhomme est « le sens de la terre »³⁷, « c'est dans la mesure même où il supporte l'épreuve de l'Éternel Retour comme épreuve du

³² P. Boulez, « Mobiles-musique », *Cahiers Renaud-Barrault, Nietzsche, A propos de "Ainsi parlait Zarathoustra"*, op. cit., p. 37.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ J.-M. Deprats, article « Traduction », [in:] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de M. Corvin, Larousse, 1998, pp. 1643-1645.

³⁶ J.-N. Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, Paris: Union générale d'édition, coll. 10/18, 1977, p. 136.

³⁷ *Ibidem*.

non-sens : en trouvant son salut dans l'affirmation joyeuse de [...] l'existence comme jeu »³⁸. L'enfant et l'artiste sont en effet pour Nietzsche une royauté ou une création « sans responsabilité, sans lourdeur ni faute, sans norme et [...] sans garant, dont la mort de Dieu, entendue comme joyeuse nouvelle, est le seul fondement »³⁹. Quand Nietzsche souhaite rendre son innocence au devenir, cela signifie que personne ne donne à l'homme ses qualités, ni Dieu, ni la société, ni ses parents, ni ses ancêtres ; personne n'est plus coupable. Jean-Louis Barrault a insufflé dans son adaptation un esprit d'enfance et une légèreté essentiels dans l'œuvre de Nietzsche. Une didascalie prévoit ainsi que l'Aigle et le Serpent de Zarathoustra, interprétés par des acteurs masqués « *se regardent avec familiarité, dans une courte pantomime qui ne manque ni d'humour, ni d'expectative* » (A, p. 11) alors que le texte de Nietzsche indique seulement de façon laconique : « Zarathoustra descendit seul de la montagne et il ne rencontra personne » (Z, p. 18).

Si on observe une grande fidélité à la traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, comme lors de l'invocation au Soleil dans le « Prologue », on trouve cependant quelques réductions visant à l'efficacité dramatique ainsi que des procédés d'« oralisation ». Au théâtre, l'adaptation ne peut se contenter de donner à comprendre, elle doit recréer un matériau dramatique vivant car « le texte de théâtre appelle un *dire* »⁴⁰. Ainsi, alors que Zarathoustra s'adresse au Soleil dans le texte source, « Dix ans durant tu es monté à hauteur de ma caverne » (Z, p. 17), dans l'adaptation de Barrault, il s'écrie : « Voici dix ans que tu montes jusqu'à ma caverne » (A, p. 10). Le déictique « voici » est certes plus proche de l'oral, mais il s'agit aussi peut-être d'un emprunt de Barrault à un stylème claudélien très caractéristique.

Alors que Nietzsche indique seulement dans le « Prologue » que Zarathoustra se rend sur la « place du marché », Barrault imagine une place publique entourée de « gradins » (A, p. 14) et un chapiteau de « cirque » pour la scène du discours de Zarathoustra, suivi de la performance du danseur de corde ou Saltimbanque. « *Zarathoustra se trouve entouré par la foule. Pantomime grotesque. Musique de foire. Hurllements des bateleurs. Coups de cymbales. Musique assourdissante* » (A, p. 14). Il crée une atmosphère de cirque, de fête foraine carnavalesque propice à l'inversion des valeurs que représente Zarathoustra et ajoute un personnage, le « Coryphée-Bateleur » pour annoncer le numéro du danseur de corde. Mais il s'agit d'un carnaval sombre, à l'opposé de la régénération

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁰ J.-M. Desprats, article « Traduction », [in:] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 1644.

souhaitée par Zarathoustra car les hommes ne sont pas prêts à entendre la leçon du surhumain : « [...] regarde-les rire » dit Zarathoustra à son cœur, « ils ne me comprennent pas » (Z, p. 25). Ils refusent l'amour de la terre, le surhumain, et la grandeur de l'homme, « corde par-dessus l'abîme » (Z, p. 23), « pont » (Z, p. 24) et « transition » (Z, p. 24) sans but, au profit du « dernier homme » (Z, p. 26) soucieux seulement de son petit « bonheur » (Z, p. 27) et de son « petit plaisir pour le jour et son petit plaisir pour la nuit » (Z, p. 27). Ce dernier refuse tout conflit car « ça abîme l'estomac » (Z, p. 27). Dans le « premier mouvement », afin de dramatiser la diatribe de Zarathoustra contre le « dernier homme », Barrault invente une action scénique où Zarathoustra « saisit deux ou trois personnages dans la foule, les fait monter sur les tréteaux » (A, p. 20) et les exhibe comme dans une « parade », là où le texte source indiquait brièvement : « Voyez, je vous montre le dernier homme » (Z, p. 26). Les « derniers hommes » (A, p. 22) mis en scène par Barrault exécutent une « chorale-ballet » qui « gagne la salle » (A, p. 22). Une didascalie indique : « [...] danse générale hystérique. Bastringue. Désordre assourdissant par-dessus lequel on distingue, enregistré : "Donne-nous ce dernier homme, ô Zarathoustra ; fais de nous ces derniers hommes ! Garde pour toi ton surhumain !" » (A, p. 22).

Comme dans *L'État de siège* qu'il a co-écrit avec Albert Camus, Barrault recourt aux superpositions des bruits et des voix, de façon à les rendre inaudibles. Il s'agit dans ce cas de montrer le divorce entre la foule et le héros : « *La musique foraine a repris. Ces bruits couvrent les réflexions de Zarathoustra* » (A, p. 20) que l'on entend en play-back. Il constate : « Et les voilà qui rient. Ils ne comprennent rien » (A, p. 20). Barrault reprend également le principe des scènes alternées qu'il avait mises en œuvre dans *L'État de siège*. Le texte se répartit sur deux colonnes qui figurent la simultanéité des actions et discours de Zarathoustra I et Zarathoustra II dans le dernier mouvement « Le convalescent et l'éternel retour ». De façon mimétique la page reproduit la scène de théâtre où se jouent les actions de Zarathoustra II dans sa caverne sur la montagne côté jardin avec Le Consciencieux de l'Esprit et retranscrites à gauche sur la page, tandis que Zarathoustra I se trouve côté cour avec le Vieux Pape et les Rois et ses répliques sont retranscrites à droite sur la page.

Didascalies innovantes

Adapter le récit poétique de Nietzsche en spectacle destiné à la scène consiste – comme l'étymologie même de *théâtre* et de *spectacle* y invite – à donner

à voir et à entendre ce qui n'était destiné qu'à la lecture. Les didascalies de l'adaptation sont entièrement l'œuvre de Barrault et témoignent de ses choix de mise en scène et de son esthétique théâtrale particulièrement novatrice. Le lecteur est d'emblée frappé par la disposition spectaculaire des didascalies de Barrault. Elles indiquent pourtant de façon traditionnelle les danses et pantomimes, les éclairages, les sonorités, les bruitages et enregistrements, les thèmes musicaux de Pierre Boulez, le registre des scènes représentées et les projections cinématographiques qui structurent la pièce. Elles sont pourtant proliférantes et occupent parfois autant, si ce n'est plus, de place sur la page que les répliques. La mise en page complexe semble offrir comme une mise en scène de papier en vue d'une réalisation scénique extrêmement précise. Les didascalies sont placées dans une colonne à gauche de la page, parallèlement au texte; ce dispositif textuel très particulier se présente ainsi :

*Décidément ! il est rem-
monté ! il parle ! il parle !
Va-t-il prophétiser ?*

Gardez-vous de la pitié. Tous ceux
qui créent sont durs. Le créa-
teur détruit toujours (A, p. 53).

Le « didascale »⁴¹ s'apparente ici à un narrateur qui commente les actions de son personnage Zarathoustra et n'hésite pas à le tourner en dérision. On pense à l'influence de Jean Vauthier, dont Barrault fut l'interprète en créant *Le Personnage combattant*. Il a alors beaucoup travaillé sur l'écriture didascalique très innovante de Vauthier et son adaptation de *Zarathoustra* semble lui emprunter de nombreux traits, comme la polyphonie énonciative. Celle-ci rend certaines didascalies irreprésentables et semble les destiner à la lecture seule de la pièce. Ainsi lorsque Zarathoustra redescend de sa montagne et retrouve les hommes à la fin du premier mouvement, une didascale indique : « *Ils vont vers lui... cela l'encourage. Mais leur zèle, cette fois ne cache-t-il pas une moquerie pleine d'astuce ? [...] On l'entoure... peut-être un peu trop* » (A, p. 52). En principe

⁴¹ Pour reprendre l'expression de Monique Martinez-Thomas, qui désigne une « entité énonciative chargée de donner des instructions pour la mise en scène », [in.] *La Didascale dans le théâtre du XX^e siècle, Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fixet Frédérique Tou-doire-Surlapierre, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2007, p. 36. Le didascale apparaît comme une fonction destinée à se substituer au metteur en scène pour proposer une mise en scène imaginaire, une « dramaturgie textuelle », une action scénique créée par le texte selon le rapport entre les didascalies et le dialogue. Le terme de « didascale » permet d'éviter l'amalgame entre l'énonciateur des didascalies – être de papier, comme les personnages de la pièce – et l'auteur dramatique. Le didascale ne peut pas non plus être confondu avec le narrateur, même s'il lui emprunte des techniques de focalisation, car le didascale se réfère à la scène, il « vise une action réelle sur la scène ».

injonctive, la didascalie est ici interrogative et les points de suspension qui suggèrent l'ambiguïté de l'attitude de la foule envers Zarathoustra accentuent la modalisation de l'énoncé du didascale. On observe une rupture du « pacte didascalique »⁴². Tout se passe comme si le didascale abandonnait sa fonction prescriptive et omnisciente au profit d'un point de vue externe qui rend les personnages opaques et autonomes.

Lors de la scène du Saltimbanque dans le « Prologue », le didascale programme la simultanéité entre le numéro d'équilibriste et le discours de Zarathoustra et souligne le parallélisme des deux personnages ; il n'hésite pas à commenter la scène : « *Zarathoustra va parler. Par un hasard dérisoire, on peut croire qu'il parle du danseur de corde. Celui-ci l'écouterait tout en s'impatientant du bout de son pied. Le danseur de corde est illuminé là-haut, au bout de la corde. Zarathoustra, dans un halo demi-Christ, demi-M. Loyale de cirque, commence sa prédication. Ce sera un fiasco* » (A, p. 15). Le commentaire du didascale « *Ce sera un fiasco* » est la traduction du « ils me haïssent » (Z, p. 28) de Zarathoustra dans le texte source.

Barrault semble également emprunter à Vauthier son esthétique de la rupture, sonore et rythmique qui structure toutes ses pièces. Pour signifier la haine de la foule envers Zarathoustra, Barrault recourt à une double « rupture », musicale et visuelle par le biais de l'éclairage : « *Accord musical strident. Rupture sonore. Rupture d'éclairage* » (A, p. 23). Comment ne pas penser à Vauthier encore lorsque dans l'« Épilogue », « *un grand fortissimo musical* » (A, p. 131) accompagne l'avènement du « Grand Midi » (A, p. 131) pour signifier la joie de la fin de l'ombre et la dissipation des illusions qui empêchaient l'amour de la vie ? Si *fortissimo* est un terme musical qui va dans la sens de « l'action symphonique » voulue par Barrault, c'est aussi un leitmotiv qui parcourt les didascalies du théâtre de Vauthier et qui apparaît comme sous-titre au *Personnage combattant ou Fortissimo*, la pièce que Barrault a interprétée et mise en scène. Cette pièce de Vauthier sur laquelle Barrault a beaucoup travaillé, repose en outre sur une conception nietzschéenne de la création : celle-ci est un combat terrible, mené avant tout contre soi-même, sans aucune compromission. *Zarathoustra* et *Le Personnage combattant* entretiennent ainsi de nombreux échos. Le Personnage, écrivain à succès, s'écrie comme Zarathoustra dans *De la voie du créateur* : « Tout est faux ! » et décide de « brûler dans [sa] propre flamme » (Z, p. 83). « Comment voudrais-tu redevenir neuf si tu n'es pas d'abord devenu cendre ? » (Z, p. 83) demande Zarathoustra au créateur :

⁴² Pour reprendre l'expression d'Elsa Girardini, [in:] *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle*, Regarder l'impossible, *op. cit.*, p. 200.

Créer – voilà la grande délivrance de la souffrance, voilà ce qui rend la vie légère. Mais pour qu'existe celui qui crée il faut beaucoup de souffrance et de métamorphose. Oui, vous qui créez, il faut qu'il y ait beaucoup de mort amère au sein de votre vie! (*Z*, p. 108).

Comme en écho, le Personnage de Vauthier s'écrie : « Écoutez et retenez bien, retenez que tout ce qui est grand, de par l'homme, a coûté au moins une vie humaine. Pour n'importe quoi! – pour n'importe quelle entreprise »⁴³, tandis qu'une note précise « Au galop. Toutes les forces dont dispose encore l'acteur sont demandées »⁴⁴. La pièce de Vauthier est également centrée sur le corps du protagoniste auquel l'interprète – que fut Barrault – doit donner toute son énergie : les didascalies, souvent plus nombreuses que les répliques, exigent de l'acteur un rythme *fortissimo*, jusqu'à l'épuisement. Une note en bas de page confirme que « le sort de la pièce dépend de l'acteur »⁴⁵.

Admirateur du *Théâtre et son double* d'Artaud, Barrault a introduit dans son adaptation un double du personnage de Zarathoustra, nommé Zarathoustra II, double solaire, lumineux et fort de Zarathoustra I qu'il incarne. Barrault a été d'autant plus sensible au motif du double qui structure l'œuvre de Nietzsche⁴⁶, que lui-même apparente la conscience à un dédoublement douloureux : « Je vis et me vois vivre, je suis à la fois dans le corps et hors du corps »⁴⁷. On sait que Nietzsche a souvent présenté Zarathoustra comme un double de lui-même et a souvent évoqué la dimension autobiographique de l'œuvre. Barrault semble partager cette dimension autobiographique de *Zarathoustra* : il opère une fusion entre lui et son personnage au point d'entraîner une rupture de l'illusion théâtrale. La troupe en scène « cesse de jouer » (A, p. 41) subitement et retire les masques au moment où Zarathoustra déclare à ses disciples que « les poètes mentent trop » (A, p. 41). En introduisant un pronom de première personne, « nous », la voix du didascale opère alors une superposition de la voix de Barrault, à la fois interprète de Zarathoustra, metteur en scène et meneur de jeu et celle de Zarathoustra : la troupe « redevient elle-même, s'assied. A ce moment, nous voilà comme lorsque nous discutons pendant les répétitions » (A, p. 41), « les membres

⁴³ J. Vauthier, *Le Personnage combattant*, Paris : Gallimard, 1955, p. 181.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁶ J.-N. Vuarnet, « Docteur différence », *Cahiers Renaud-Barrault*, *op. cit.*, p. 118 : « Le Vieil Enchanteur, le Pape, les Rois de la Terre, sont par exemple des doubles de Zarathoustra : doubles dégradés, bouffons ».

⁴⁷ J.-L. Barrault, *Comme je le pense*, *op. cit.*, p. 41.

de la troupe discutaient avec l'acteur qui tient la partie de Zarathoustra» (A, p. 42) précisent les didascalies où Barrault est évoqué par une périphrase à la troisième personne. De même que Zarathoustra enseigne le Surhumain et le sens de la terre à ses disciples, de même, par une mise en abyme, Barrault dirige sa troupe dans son spectacle et lui explique le sens de l'œuvre.

L'adaptation de *Zarathoustra* permet à Barrault de recourir à des procédés théâtraux particulièrement originaux et osés, de sorte que, par son audace même, le spectacle semble obéir à l'injonction de Zarathoustra : faire acte de création par-delà les normes admises et ouvrir la voie à des œuvres originales. Comme le Saltimbanque, « du danger [Barrault] a fait son métier » (Z, p. 29). Par ses choix audacieux de mise en scène et sa grande inventivité dans l'adaptation du texte de Nietzsche, le dramaturge met en abyme le message de Zarathoustra : forme et contenu sont imbriqués indissociablement.

