

Marie-Gabrielle Nancey-de Gromard

« QUE LE CORPS SENTE ET NON
QUE LA TÊTE PENSE » : AINSI DANSAIT
JEAN-LOUIS BARRAULT DANS LE
ZARATHOUSTRA DE NIETZSCHE

Toute sa vie, Jean-Louis Barrault a placé le corps de l'acteur au centre de sa dramaturgie, rêvant d'incarner l'« athlète affectif » qu'Antonin Artaud réclame des ses vœux dans *Le Théâtre et son double*. L'art du geste correspond pour Barrault à un « art poétique »¹ (Artrand, 1996 : 166) à part entière. Dans cette recherche plastique, l'instinct prédomine toujours et précède la réflexion intellectuelle. Ainsi, lors de sa féconde collaboration avec Béjart pour *La Tentation de Saint-Antoine*, Barrault précise sa méthode : « pour le rythme il faut que le corps sente et non que la tête pense »² (Christout, 1996 : 201). C'est par le ventre que « le corps entier devient visage »³, car le ventre contracte les émotions. « Pour pouvoir continuer de ressentir fortement les situations sans que cela me fasse grimacer le visage, je fais tout passer par le ventre »⁴, confie-t-il.

On peut ainsi s'interroger sur le lien primordial et originel entre le mouvement de l'acteur et l'émotion comme e-motion qui en résulte. Cette émotion que Barrault a constamment recherchée dans ses mises en scène et interprétations est la joie et la célébration de la vie. C'est par son corps que Barrault appartient au « grand corps commun de l'humanité »⁵ : « je suis un corps, et rien de plus, mais un corps total, astral, irradiant, aux ressources incalculables »⁶. Influencé

¹ J.-L. Barrault : « L'art du geste est lui aussi un art poétique », cit. d'après M. Autrand.

² J.-L. Barrault, cit. d'après M.-F. Christout.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ J.-L. Barrault, *Ibid.*, p. 56.

⁶ J.-L. Barrault, *Ibid.*, p. 54.

par Nietzsche, Barrault considère en effet que les comédiens, comme tous les grands artistes, sont des « porteurs de joie ». Cette conception du théâtre trouve ainsi son aboutissement en 1974 avec son adaptation pour la scène de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dans une mise en scène de théâtre total. Barrault révèle des affinités profondes avec son personnage de Zarathoustra : ce dernier vient proclamer aux hommes le « oui » à la vie ainsi que la Joie dionysiaque du danseur capable de voltiger comme une étoile au-dessus de l'abîme.

1. A L'ÉCOLE DE NIETZSCHE ET DE DULLIN : L'ÉVEIL DE LA SENSIBILITÉ SENSORIELLE

Si l'on s'en tient à l'étymologie *movere*, l'émotion théâtrale est indissociable du mouvement de l'acteur : l'art du geste correspond à la spécificité du genre théâtral dans lequel le corps de l'interprète fait partie d'un réseau de signes propres à susciter l'émotion contenue dans le texte écrit pour la scène. Au théâtre, c'est par le mouvement, *motio*, que l'acteur crée l'émotion, le « transport » et pas seulement par la profération du texte. En promouvant cette conception du théâtre, Jean-Louis Barrault qui fut l'élève de Charles Dullin et d'Étienne Decroux avec Antonin Artaud à l'École du Théâtre de l'Atelier, a contribué aux renouvellements des formes et des dramaturgies du XX^e siècle.

Selon la nouvelle définition de l'acteur de Dullin que partage Barrault, il s'agit de mettre l'accent « sur l'éveil de la sensibilité sensorielle et non plus seulement sur la diction des textes » (Lorelle, 2007 : 127). Dullin, le maître de Barrault et d'Artaud à l'Atelier, souhaite fonder le jeu de l'acteur sur l'émotion afin que l'acteur travaille avec sa sensibilité profonde et ne soit plus dans un rapport d'imitation. Avec Jacques Copeau dans les années vingt, il souhaite substituer une vérité théâtrale à une vérité naturaliste. Jeu et émotion vont si bien de pair que « le jeu met en jeu l'émotion » selon la belle formule d'Yves Lorelle (2007 : 15). Dans son étude sur Dullin et Barrault, il qualifie cette nouvelle conception du jeu dramatique fondée sur l'expressivité du corps et l'usage par l'acteur de toutes ses ressources, de « jeu ontique » (Lorelle, 2007 : 224) au sens de « ce qui rend compte de l'être concret dans l'expérience » et non de « l'être en soi » (Lorelle, 2007 : 224). Artaud, élève enthousiaste des méthodes de Dullin enseignées au Théâtre de l'Atelier écrit à Max Jacob en 1921 : « On joue avec le tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres » (Artaud, 1961 : 118). Dullin recourt en effet à l'improvisation dans ses exercices afin que les comédiens développent la souplesse, la spontanéité, l'originalité. Ils prennent ainsi l'habitude de construire leur jeu à partir d'émotions, de sensations, et non à partir de mots. Le jeu spontané permet de

libérer les forces créatrices et de faire s'exprimer les capacités émotionnelles. En mettant en jeu ses émotions et ses ressources physiques, l'acteur développe sa créativité et s'apparente davantage à un artiste à part entière qu'à un simple interprète.

En 1974, à 64 ans, Jean-Louis Barrault propose une adaptation d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche pour la scène. Souhaitant mettre en scène un théâtre essentiel, l'acteur-créateur renoue avec l'origine rituelle du théâtre et sa dimension cosmique. Il rappelle qu'à dix-huit ans, il a été « enthousiasmé par *L'Origine de la Tragédie* » qu'il avait « déjà annotée » (Barrault, 1974 : 15). Cette œuvre de jeunesse de Nietzsche souligne l'origine dionysiaque du théâtre antique, notamment la tragédie d'Eschyle. On retrouve cette origine du théâtre dans l'adaptation de *Zarathoustra* quand Barrault fait dialoguer le protagoniste avec le Coryphée et introduit des parties chorales, absentes du texte source. À la suite de Nietzsche, Barrault considère que le paganisme de la Grèce antique est le chemin de la réconciliation de l'homme avec son corps et le monde.

L'adaptation scénique de l'œuvre de Nietzsche offre à Barrault l'occasion de retrouver les grands principes du jeu dramatique établis dans sa jeunesse chez Dullin, à savoir « jouer l'arbre, la terre, l'eau, le soleil, mimer l'oiseau, le reptile, les mammifères » (Lorelle, 2007 : 217-218). Ces exercices d'improvisation et de mime corporel que Barrault reprend en partie dans son adaptation⁷, permettaient aux apprentis acteurs de Dullin de retrouver le lien avec le vivant, et surtout « quelques chose de la Création du Monde » afin de « revivre la naissance dans un univers vierge » et « réécrire avec son corps [...] la genèse de l'humanité » (Lorelle, 2007 : 217-218). Il s'agit d'une Genèse sans faute, d'avant la séparation de l'âme et du corps. On peut noter que les créations pour la scène de Barrault à partir d'œuvres non théâtrales, de *Tandis que j'agonise - Autour d'une mère* - de Faulkner, à *Zarathoustra*, en passant par son *Rabelais* affirment toutes « le drame de la condition humaine par l'utilisation complète du corps humain » (Barrault, 1974 : 44). Au point que Barrault représenterait « à lui seul [...] le paragon de l'acteur-créateur, au détriment parfois même du comédien » (Lorelle, 2007 : 83).

Son adaptation de *Zarathoustra* est un spectacle total, à la jonction des arts plastiques, du chant, de la danse, du mime et même du cinéma. Le masque est omniprésent afin de donner corps au Soleil, à la Lune, et aux animaux de *Zarathoustra* - l'Aigle, le Serpent et le Lion. Le recours au masque efface

⁷ Les personnages du *Zarathoustra* de Barrault sont par ordre d'apparition Zarathoustra, l'Aigle, le Serpent, le Soleil, Vache multicolore - personnage collectif - et apparaissent également Une Porte, l'Ombre de Zarathoustra, le Songe de Zarathoustra, l'Esprit de Pesanteur et le Consciencieux de l'esprit. On trouve un exercice de mime corporel typique de l'école de l'Atelier dans une didascalie lorsque Zarathoustra quitte la ville en emportant le cadavre du Saltimbanque : « *Chemin. Vent fort. Hurlement de loups. Zarathoustra marche avec son fardeau. Pantomime* », in : Nietzsche, 1975, p. 26.

la tentation du jeu par le visage et incite l'acteur à se servir de tout son corps. Selon Dullin, il entraîne une « dépersonnalisation forcée de l'acteur » puisque celui-ci doit « composer en partie de l'extérieur, comme le danseur [...] ; ses mouvements n'étant plus commandés par ses propres sensations, mais exigés par ce masque qui substitue sa personnalité à la sienne » (Dullin, 1946 : 125). Ceci explique sans doute la survivance de la sacralité du masque : lié à des cultes et des rites, il conserve des traces du caractère sacré qu'il peut encore inspirer.

L'utilisation de la musique et des images cinématographiques transforment parfois la scène en un espace mental et émotionnel : des « *Projections – comme des cassures de cristaux* » montrent l'« *éclatement mental par projection sur les murs* » (Nietzsche, 1975 : 17) au moment où Zarathoustra vilipende « bonheur », « raison », « justice » que les hommes mettent au service de la haine de soi et de la vie. Barrault, proche des idées d'Artaud, définit ainsi ce qu'il entend par « théâtre total » : la vie « transmise sur le théâtre grâce à l'utilisation totale de toute la gamme, de toute la palette de l'être humain : chant, diction lyrique, diction prosaïque, cris, respiration, souffles, silences, expression corporelle prosaïque, art du geste, geste symbolique, geste lyrique et danse » (Barrault, 1949 : 93). Il qualifie ainsi son adaptation de *Ainsi parlait Zarathoustra* : une « interprétation audio-visuelle spatiale, théâtrale » par des « spécialistes du corps humain » (Barrault, 1974 : 9).

2. ZARATHOUSTRA, DOUBLE DE NIETZSCHE ET DE BARRAULT

Si Zarathoustra est le double de Nietzsche, il est aussi celui de Barrault. Georges-Arthur Goldschmidt souligne que « dans *Ecce Homo* Nietzsche dit qu'il est lui-même Zarathoustra et cette identification est d'autant plus importante qu'elle fait de toute la philosophie de Nietzsche une philosophie de chair et de sang ; elle est à chaque instant dans sa formulation même à la fois corps et âme » (Goldschmidt, 1983 : 399-400)⁸. Comme Nietzsche qui affirme la vie et le corps à travers son double Zarathoustra, Barrault reconnaît qu'au-delà de la « réflexion rationnelle », c'est une « pulsion de vie » qui le « pousse congénitalement à manger du Nietzsche » (Barrault, 1974 : 6). La philosophie engage Nietzsche tout entier, de même que Barrault s'est toute sa vie voué corps

⁸ La traduction de référence choisie par Barrault est celle de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972 pour la première édition. Lorsque nous faisons référence à la Préface et aux Commentaires du traducteur, il s'agit de l'édition de 1983. Barrault explique son choix ainsi : « De toutes les traductions que nous avons lues, celle qui nous a paru la plus fondamentalement exacte et, pour des acteurs, la mieux "en bouche", est celle de Georges-Arthur Goldschmidt », in : *Cahiers Renaud-Barrault*, 1974, p. 30.

et âme au théâtre: «Philosophe, Nietzsche l'est de tout son être, il l'est corps et âme, il l'est à tout instant de sa vie» (Goldschmidt, 1974: 76), «la philosophie, c'est son existence même, elle l'engage tout entier» (Goldschmidt, 1974: 78). Avec lui, la philosophie cesse «tout à la fois d'être anonyme et systématique pour devenir tout à la fois biographique et personnelle» (Goldschmidt, 1974: 78). Barrault semble prendre à son compte la dimension autobiographique de *Zarathoustra* et opérer une fusion entre lui et son personnage lorsqu'il introduit dans la pièce une rupture de l'illusion théâtrale. La troupe en scène «*cesse de jouer*» (Nietzsche, 1975: 41) subitement au moment où Zarathoustra déclare à ses disciples que «les poètes mentent trop» (Nietzsche, 1975: 41). La voix du didascalie opère alors la superposition des voix de Barrault, à la fois interprète de Zarathoustra, metteur en scène et meneur de jeu: la troupe «*redevient elle-même, s'assied. A ce moment, nous voilà comme lorsque nous discutons pendant les répétitions*» (Nietzsche, 1975: 41), «*les membres de la troupe discutaient avec l'acteur qui tient la partie de Zarathoustra*» (Nietzsche, 1975: 42) précisent les didascalies. De même que Zarathoustra enseigne le Surhumain et le sens de la terre à ses disciples, de même Barrault dirige sa troupe dans son spectacle et lui explique le sens de l'œuvre par une mise en abyme.

Si Zarathoustra est celui qui vient affranchir l'homme de tout ce qui l'entrave, le grève et le détourne de la joie pour lui proposer le modèle du Surhumain, qui comme l'enfant, est capable de vivre pleinement chaque instant de sa vie, aussi dur soit-il, et même de le recommencer indéfiniment, de son côté, Barrault a lui aussi été tenté par l'utopie d'un «homme nouveau» (Lorelle, 2007: 12), d'un nouvel acteur qui découvre d'abord qu'il a un corps puis qu'il est ce corps. Barrault est en ce sens un précurseur car cette conception n'apparaît explicitement que dans les années quatre-vingt. 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» (Lorelle, 2007: 124). Tout comme son personnage, Barrault pourrait s'écrier: «J'ai appris à marcher [...]. J'ai appris à voler [...]. Maintenant un dieu danse en moi» (Nietzsche, 1975: 50). La victoire de Zarathoustra sur son ennemi 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. Ainsi la révélation de l'Éternel Retour dans la troisième partie de la pièce est associée à la danse. L'Aigle de Zarathoustra, incarné par un acteur masqué, lui 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» (Nietzsche, 1975: 86).

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* » (Nietzsche, 1975 : 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 ? » (Nietzsche, 1975 : 11). Dans ses « Notes d'été 73 », Barrault confie la nature de son affinité profonde avec *Zarathoustra* : « quand il invoque le soleil, quand il se sent lumière, quand son cœur déborde de miel, quand il veut tout donner, quand il est léger, dansant, plein d'une "joyeuse méchanceté", quand donc il atteint la Joie par-delà la plus grande souffrance, je reconnais en lui le vrai défenseur de la vie. Il me convertit à sa religion » (Barrault, 1975 : 29).

3. LA « RÉVÉLATION DU CORPS »

N'est-ce pas chez Nietzsche, Dullin et Artaud que Barrault a eu la révélation que toute émotion procède du corps dans la mesure où corps et esprit ne font qu'un et sont indissociables ? La leçon de *Zarathoustra* est une révélation du corps et de la joie qui en procède. Il enjoint : « Celui qui s'approche de son but, celui-là danse. Haut les cœurs bons danseurs » (Nietzsche, 1975 : 120). Georges-Arthur Goldschmidt établit ainsi que « *Zarathoustra* [...] est le refus quasi corporel de la pensée de se faire abstraction » (Goldschmidt, 1974 : 76), il « exprime justement cette "corporalité" du philosophique » (Goldschmidt, 1974 : 76) et apparaît comme une figure visuelle, spatiale et théâtrale, comme si l'œuvre de Nietzsche appelait intrinsèquement une mise en scène. Or, pour Jean-Louis Barrault, « l'homme est par-dessus tout : *un corps* » (Barrault, 1974 : 20). Il témoigne : « Révélation quasi religieuse *du corps*. *Amour du corps* : le corps est ma vie. La séparation de l'âme et du corps ? Comprends pas ! Le péché originel ? Comprends pas ! [...] Le corps est quelque chose de bien plus vaste et de plus mystérieux que ne le considèrent ces "honnêtes gens", ces "bons et ces justes". Le corps devient ma "Religion" » (Barrault, 1974 : 21). Comment ne pas penser à la fameuse affirmation de *Zarathoustra* : « Je suis corps de part en part, et rien hors de cela » ? « Pourquoi je vis ? » se demande Barrault, « pour donner d'abord à mon corps toute sa plénitude » (Barrault, 1975 : 61) et que la mort « ne trouve plus qu'un paquet d'os recouvert d'une peau desséchée. Que toute cette chair humaine si chaude et si palpitante ait été consommée, calcinée par le feu qui m'avait habité. Qu'elle n'ait plus rien à se mettre sous la dent ! »

(Barrault, 1975 : 61). Cette profession de foi dans le corps de Barrault pourrait tout à fait être attribuée à Zarathoustra.

Comme Artaud, et Nietzsche avant lui, Barrault cherche à mettre en scène l'unité de l'être – contre la scission judéo-chrétienne de l'âme et du corps – et la réhabilitation de l'amour du corps de chair et d'os. Avant Nietzsche, le corps ne joue dans la philosophie qu'un rôle effacé ou honteux. Retrouver l'unité de l'être c'est, selon Peter Brook, reconnaître que « le corps est un tout, physique, mental, émotionnel » et que le théâtre doit montrer « ces trois corps réunis »⁹. Les travaux récents en neurobiologie du cerveau proposent des observations nouvelles sur la formation de la pensée. Ils valorisent des mécanismes émotionnels venant du corps pour aboutir à une fabrique des sentiments. Ainsi, on ne devrait plus pouvoir parler de corps sans pensée ni de pensée sans corps. Celui-ci est pour Barrault « en secrète relation avec le rythme universel : le corps est astral, il tourne sur lui-même » (Barrault, 1974 : 22). « Acharné à faire le tour de l'homme complet » et à reconquérir son propre corps, Barrault est l'« inventeur obstiné d'un théâtre total » (Lorelle, 2007 : 83) qui trouve une réalisation éclatante dans son adaptation de *Zarathoustra*. Lorsque Barrault propose sa définition du théâtre, on croirait qu'il s'agit point par point d'une description de son *Zarathoustra* : « Ma définition du théâtre est précise. [...] Le théâtre est la création de la vie, saisie au temps présent, dans l'Espace par le moyen du corps humain. Son origine et sa finalité est la Fête. Fête de la vie, défi à la mort » (Barrault, 1975 : 181). « Quelle vie doit créer le théâtre ? la vie présente, celle qui meurt et renaît à chaque instant, [...] la vie de l'amour et de la mort. Le devenir, l'éphémère. Le mouvement, l'échange et le rythme » (Barrault, 1975 : 181). La création de la vie correspond ici aux corps des acteurs, à leurs pantomimes, celle de Zarathoustra avec ses animaux (Nietzsche, 1975 : 11), celle du Saltimbanque qui tombe¹⁰ ou à la danse, celle « disloquée » (Nietzsche, 1975 : 91) du Devin, le représentant de la « grande fatigue » et du nihilisme ou celle de Zarathoustra, légère, lorsqu'il descend de sa montagne pour enseigner sa sagesse aux hommes¹¹. Comme le voulait Artaud, le théâtre n'a pas pour objet de reproduire la vie, mais de la créer. Si l'origine et la finalité du théâtre est « la Fête », comment ne pas penser à la Fête de l'âne et à la révélation du « grand Midi » (Nietzsche, 1975 : 131), du grand oui dionysiaque à la vie qui clôturent la pièce ? La Joie qui se manifeste alors correspond à l'acceptation du devenir de l'éphémère et donc de la vie

⁹ P. Brook, cit. d'après Y. Lorelle, 2007, p. 233.

¹⁰ « *Pantomime de la chute du Saltimbanque* », comme le précise une didascalie, Nietzsche, 1975, p. 24.

¹¹ Une didascalie indique que « *Zarathoustra descend d'une démarche dansante* », oralisée par la remarque du Vieux Sage : « Ne marche-t-il pas comme un danseur ? », in : Nietzsche, 1975, p. 11.

dans sa fragilité et sa force. Si la finalité du théâtre est la fête comme défi à la mort, selon la définition de Barrault, on saisit la pertinence d'une adaptation de *Zarathoustra* pour la scène.

4. UNE LEÇON DE JOIE : L'« ARGUMENT DU CŒUR DÉBORDANT »

L'œuvre de Nietzsche est propice à une mise en intrigue, Barrault y décèle en effet un « argument théâtral » et plus précisément un « argument *du cœur*... du cœur débordant » qui peut « nous aider à vivre » (Barrault, 1974 : 14). Il y aurait donc « souterrainement, un scénario caché dans *Zarathoustra* une trame, un sujet » (Barrault, 1974 : 14) qui correspond à la victoire surhumaine du héros sur le pessimisme, la pulsion de mort, la haine de soi, et de la vie. Barrault a ainsi dramatisé ce « roman allégorique » : « Zarathoustra, à l'aide de son arbre, de son aigle, de son serpent, et du soleil se lance à corps perdu dans la défense lyrique, ivre, dionysiaque de la vie » (Barrault, 1975 : 26). L'émotion du spectacle s'apparente bien à un mouvement vers la joie, une communion bienheureuse de Zarathoustra avec le cosmos, notamment à l'issue du deuxième mouvement – *l'andante* – alors que Zarathoustra se mesure à l'épreuve de la solitude. Barrault va même jusqu'à évoquer dans une didascalie lors de l'initiation solitaire de Zarathoustra : « Une élévation, une érection, de tout l'être, de tout le théâtre ». Pour Barrault :

Zarathoustra entre en communication avec la Terre, la nuit, la lumière, la lune, les nuages, l'océan, de nouveau le soleil. C'est le temps, c'est le chant de la plus grande souffrance. Véritable moment sacré au cours duquel il réussit à se remettre "debout sur son Destin" [...]. Au terme d'un crescendo énorme, il crie le "oui" formidable, le "oui" à la Terre et par ivresse dionysiaque il tombe foudroyé. Ce malade de la vie a atteint, par la plus grande douleur, le degré de la "grande santé" (Barrault, 1974 : 12).

Il est alors soigné par ses animaux qui lui révèlent son propre secret de l'Éternel Retour.

Et le poème dramatique s'achève par la grande révélation de minuit, par le nouveau lever de soleil, par l'Espoir et la Joie légère de vivre. "Haut les cœurs mes frères, plus haut encore ! Et n'oubliez pas les jambes ! Haut les jambes, bons danseurs [...]. Et n'oubliez pas le Rire. Plus haut encore. Apprenez donc à rire, par-delà vous-mêmes". [...] Gagnés à cette victoire « surhumaine » de l'amour de la vie, tous entonnent le chant final : *Était-cela la vie ? Eh bien encore une fois ! Ne*

voulez-vous pas, tous pareils à nous, dire à la mort : Était-cela la Vie ? Eh bien : encore une fois ! (Nietzsche, 1975 : 13-14).

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 de l'œuvre et Barrault en fait la structure de sa pièce. Elle 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 leitmotif musical¹² qui mime le retour du même tout au long de la pièce¹³. Barrault convoque en outre de nombreuses figures du cercle pour donner un équivalent scénique à l'Éternel Retour et le rendre visible sur scène. On assiste à une ronde dans le Prologue, et surtout à la « projection » cinématographique « sur les murs [...] au ralenti » en vue d'un « effet poétique » d' « un enfant [qui] passe roulant sur lui-même » (Barrault, 1974 : 31).

Véritable « action symphonique » (Barrault, 1974 : 30), l'adaptation de *Zarathoustra* par Barrault se présente comme un théâtre total recourant à la musique, au chant, au cinéma et surtout à toutes les ressources du corps par le biais de la danse, de la pantomime et du masque. L'œuvre de Nietzsche correspond profondément à la quête de Barrault pour retrouver le lien perdu avec le vivant, et réconcilier l'âme et le corps. En incarnant Zarathoustra, le danseur Barrault montre que l'émotion procède du corps et est porteuse de joie.

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Louis Barrault (1996), *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Paris, n° 189-190.
- ARTAUD A. (1961), *Œuvres complètes*, t. III, Paris : Gallimard.
- AUTRAND M. (1996), « Barrault et Claudel », in : *Jean-Louis Barrault, Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Paris, n° 189-190, pp. 159-167.
- BARRAULT J.-L. (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Paris : Vauvrain.
- BARRAULT J.-L. (1974), « Notes », in : *Cahiers Renaud-Barrault, Nietzsche, A propos de « Ainsi parlait Zarathoustra »*, Gallimard, n°91.
- BARRAULT J.-L. (1975), *Comme je le pense*, Paris : Gallimard, coll. « Idées ».
- CHRISTOUT M.-Fr. (1996), « Le langage du corps », in : *Jean-Louis Barrault, Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Paris, n° 189-190, pp. 183-206.
- DULLIN Ch. (1946), *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : éd. O. Lieutier.
- GOLDSCHMIDT G.-A. (1974), « Nietzsche pour tous et pour personne », in : *Cahiers Renaud-Barrault, Nietzsche, A propos de « Ainsi parlait Zarathoustra »*, Gallimard, n°91.
- GOLDSCHMIDT G.-A. (1983), « Commentaires », in : NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Le Livre de Poche, pp. 399-400.

¹² La musique de scène a été composée par Pierre Boulez.

¹³ « *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 : Nietzsche, 1975, p. 9.

- LORELLE Y. (2007), *Dullin-Barrault l'éducation dramatique en mouvement*, Paris: Éditions de l'Amandier.
- NIETZSCHE F. (1975), *Ainsi parlait Zarathoustra, Adaptation pour la scène de Jean-Louis Barrault*, « Le Manteau d'Arlequin », Paris: Gallimard.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction, commentaires et notes de GOLDSCHMIDT G.-A. (1983), Paris: Le Livre de Poche.