

純粹イメージから感覚の交歓へ

アントナン・アルトーの映画における視覚性と聴覚性

堀切 克洋

はじめに

20世紀は演劇史の記述に際して「演出の世紀」と呼称され、映画史の記述に際しては「映画の世紀」と形容される。「演出」と「映画」はどちらも19世紀後半のパリにおいて誕生したものであり、20世紀を通じて世界各地で展開されてきたというのが、冒頭の二つの表現が含意するところである。しかしながら、歴史的に見れば、演劇と映画はともに劇形式と切り離せないとはいえ、技術的にはまったく異なる芸術形式であるために、その歴史的関連に関する言及は少なくとも舞台芸術研究においては近年までそれほど多くはなかったのが実情である。互いに異なるとはいえ、隣接もしている領野の同時代における根本的な変容がそれほど重要視されてこなかったことは、現在から見れば奇妙なことにさえ思われるが、なるほど学問領域においても「映画史」や「演劇史」のごとき区分はいまだ堅牢であり、それは言うまでもなく、一刻ずつ変化していく生の時間と空間を相手にしなければならない演劇と、生の時間と空間を素材としながらもそれを機械によって切り取り、編集することが可能にして不可欠な映画との決定的なまでの技術的断絶に由来するものなのだろう。このような困難を前提としつつ、両者の歴史的交錯をめぐる研究が蓄積されはじめたのは、少なくともフランスを例としてみるならば、1990年代以降のことにすぎない¹。

本論文では、主として1920年代のアントナン・アルトーが映画について執筆したテキストを資料として、映画をめぐる思考がどのようなかたちで1930年代の「残酷の演劇」という構想を準備したかを考えてみたい。『演劇とその分身』を繙けば明らかなように、アルトーにおける

演劇論は、同時代の映画との関わりのなかで構想されているからである²。情報学者のボルター＝グルシンが『再メディア化』(2000年)のなかで指摘するように、メディアは技術決定論的に形態がかたちづくられるものではなく、先行するメディアの表現形態を模倣しつつ差異化を図りながら、みずからの独自性を次第に築いていく³。本書で最大の論点となっているのが、この過程においては、新鋭のメディアが表現を媒介する過程でみずからがメディアであることを覆い隠そうとする一方で(「直接性(immediacy)」)、既存のメディアに対する優位性を示すためにみずからがメディアであることをむしろ誇示しようとする(「超過メディア性(hypermediacy)」)という二重の論理が介在している点である。この理論はデジタル時代のメディアを主な対象としているものではあるが、序論でも付記されているように、絵画、写真、映画などの視覚芸術全般を射程に含めているものであり、アルトーにおける映画と演劇の相互的・相補的な関係を明らかにする際にも有益な視点を提供してくれるように思われる。

このような視点から、本論文では主に1920年代のアルトーの映画論が、演劇とどのような関係を結んでいたのかをメディア論的に考察してゆく。そのためにまず第一節では、全体と前提となる議論としてアルトーの言語観について振り返っておきたい。アルトーは『ジャック・リヴィエールの往復書簡』(1923年)によって定式化される「精神の恐るべき病(une effroyable maladie de l'esprit)」によって独特な身体的＝肉体的苦痛を抱えていたが、この苦痛が彼を映画的思考へと向かわせることになる。つづく第二節と第三節では、この映画に対する希望が、主として同時代における演劇との関わりのなかで生まれてくることを確認するために、俳優の演技、舞台装置、そしてドラマトゥルギーの三点から、アルトーの議論を辿り直してみたい。これらの要素においてはいずれも「無媒介性」がキーワードとなる。最後の第四節では、このような1920年代の映画的思考が1930年代の「残酷の演劇」へと接続していく過程で、ひとつの大きな転換点を迎えることを指摘してみたい。この転回には、アルトーにおける「イメージ」という概念自体の変質が見られるという点でも興味深い主題である。

¹ フランス国立科学研究所(CNRS)の研究チームによる二冊の論集『20年代の演劇と映画』(1990年)を嚆矢として、ベアトリス・ピコン＝ヴァラン監修『舞台上の映像』(1998年)、同監修『舞台と映像』(2001年)、近年ではクリスチャン・ビエ、クリストフ・トリオー共編『演劇学の教科書』(2006年、邦訳2009年)、マルグリット・シャブロール、ティファニー・カルサンティ監修『演劇と映画 想像的なものの交錯』(2013年)、シモン・アジュマン『演劇におけるメディアを考える 歴史的アヴァンギャルドから現代演劇へ』(2013年)、ミレイユ・ブランジュ『シネマの誘惑 アルトー、ピランデルロ、ブレヒトにおける映画、文学、演劇』(2014年)などが代表的著作として挙げられる。加えて『テアトル／パブリック』誌が近年になって上記のようなメディア論的な演劇研究・批評に関する特集を多く組んでいるが、とりわけ2012年に公開された号は「演劇と映画の間 探求・創造・実験」という特集を組んでいることも付け加えておく必要がある。

² にもかかわらず、日本語圏におけるアルトー研究では映画論に焦点を当てた研究は、演劇研究においてさえまだまだ少ない。ミレイユ・ブランジュは『シネマの誘惑』のなかで、アルトーの演劇がピランデルロの場合と同様に、「ドラマの危機」(ペーター・ションディ)というような範疇には収まらず、むしろ無声映画との関わりのなかで涵養されてきた点を強調している(Mireille Brangé, *La séduction du cinéma. Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre*, Paris, Édition Honoré Champion, 2014, p. 381–388)。なお、日本語で読めるアルトーのフィルモグラフィについては、『夜想』における特集記事が最も詳細である(『夜想』第6号、1982年、25–69ページ)。

³ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

哲学においては、前提とされるものが厳密な公理系にしたがって言語化することが可能である科学とは異なって、最終的に排除しきれない主観的な前提が存在する。古代ギリシャ哲学の興りからして、哲学とはあらゆる前提としての臆見(ドクサ)を排除することを目標としていたわけだが、しかしこのドクサを完全に排除することはそう容易いことではない。たとえば、「私は思考する、ゆえに、私は存在する」という卓見に至った哲学者デカルトが維持している前提とは、「自我」や「思考」や「存在」という概念である。このような前提はしばしば、「周知のように」「もちろん」「言うまでもなく」といった内実は空疎な言葉によって糊塗され、そして覆い隠されてしまうものである。

かの哲学者[デカルト]が〈私は思考する、ゆえに、私は存在する〉と語るとき、みずからが前提とする普遍的な内容、すなわち存在や思考の意味をすでに理解されたものとして、暗黙のうちに前提とすることができ……、そして、疑うことは思考することであり、思考することは存在することであるということを誰も否定できない……、誰もが知っている、誰も否定できない。以上こそが表象＝再現前化の形式であり、表象＝再現前化する者の言説である⁴。

ドゥルーズは『差異と反復』(1968年)第3章のなかで、概念的思考が一般的に抱える構造を問題化し、その思考を支えているものが常識的なイメージであることを明らかにしているが、このときに範例として示しているのが、アルトーにおける「思考の無能力(l'impouvoir de la pensée)」である。この言葉自体は、ブランショが『来るべき書物』(1959年)で最初に指摘したものだが⁵、ドゥルーズはこの『ジャック・リヴィエールの往復書簡』の読解からさらに歩を進め、『シネマ2 時間イメージ』(1985年)の第7章において、この思考のイメージの問題を1920年代の映画的思考との関わりをなかで再提出している。とはいえ、そこで語られる映画と思考の関係の転倒は、ドゥルーズが『差異と反復』のなかで「彼は、思考するということが、生得的ではなく反対に思考のなかで産出されるべきものだ、ということを知っている」⁶と述べている論理とまったく同じものである。

映画を信じているといっても、彼[アルトー]が認めているのは、全体を思考させる力ではなく、逆に「分離の力」であって、それが一種の「無の形象」や「外観における穴」を生み出しうる。映画を信じているといっても、彼[アルトー]が認めているのは、イメージへと立ち返る力でもなければ、内的モノローグの要求と隠喩のリズムに応じて種々のイメージを結合する力でもなく、ひとつの声はまた別の声へとたえず移り変わってゆくような複数の声や内的対話に応じてそれらを「鎖から解き放つ」力なのである。要するに、アルトーは映画と

思考の関係全体を覆すのである⁷。

創作者としてのアルトーにとってみれば、映画の特長は何よりもまず、このような「思考の不可能性(impossibilité de penser)」を提示するという表現可能性にあった。「映画は、思考に属する事柄、意識の内部を表現するのにとくに向いている」⁸と述べるアルトーが、ドゥルーズも指摘しているように、自身のシナリオのなかで実際に、たえず横滑りしていくような内的独白をディスクールとして採用していることが、その証左である⁹。その背後には、たとえば『冥府の臍』(1925年)で、おそらくベルクソンに依拠しながら、「ある与えられた瞬間にみずからの形式を選びとる思考の、かくも鈍く多形の結晶作用。思考のありうべきすべての形式、すべての様態のまっただなかに、自我の直接的で無媒介な結晶作用が生じる」¹⁰と述べている思考の問いが漂っている。

初期アルトーの映画シナリオである『十八秒』(1924–25年頃)は、あるひとりの男優の脳裏を「十八秒間」のあいだに横切っていくさまざまなイメージの連続から構成されている¹¹。この男は、俳優としての名声を得て、交際している女性との幸せをつかもうとしているのだが、「自分の考えに到達できない」という奇病に冒されているがゆえに、自身の意図とは異なる行動を採ってしまい(例として、愛しているのにスパイだと密告してしまい)、十八秒後には自らの顛顛に銃弾を叩き込んでしまう。この粗筋で重要な点は、観客がスクリーンに見ているもの、すなわち主人公の脳裏に次々と浮かぶ主観的なイメージが、主人公の現実の行動を生み出す原因になっているという点である。これらのイメージによって生み出される行為は、動作主自身にとっても予想外のことであり、動作主はいわば、みずからのイメージの操り人形と化してしまう。ケネス・パークの『動機的文法』(1945年)の図式にしたがうならば、これらの動作は「アクション」ではなく「モーション」と呼ぶうるものだ。

⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 170. アルトーの映画と演劇の関わりを視野に入れるならば、ベルクソン＝ドゥルーズのイメージ論は、アルトー読解において無視できない概念装置のひとつである。一方で、ジャック・デリダもまた表象という概念の再現性を問う際、アルトーを範例として引用しており、演劇研究の分野においては、デリダのアルトー論にしたがって「現前／表象」のような二項対立を安易に導入するケースがたびたび見受けられるが、しかし本稿で論じているような個別の作品分析においてこの図式はそれほど有用ではない。以下の論文も参照のこと。堀切克洋「上演不可能性という『伝統』 『アルトー事件』をめぐって」『演劇映像学2009』早稲田大学演劇博物館、2010年、73–86ページ。

⁵ Maurice Blanchot, *Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 55.

⁶ Deleuze, *op. cit.*, p. 191.

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 218. ドゥルーズのアルトー読解については、以下の対談も参照のこと。Évelyne Grossman et Jacob Rogozinski, « Deleuze lecteur d'Artaud - Artaud lecteur de Deleuze », *Rue Descartes*, n°59, Paris, PUF, 2008, p. 78–91. また、以下の博士論文が近年パリ第8大学に提出された。Anne Bouillon, *Gilles Deleuze et Antonin Artaud. L'impossibilité de penser*, thèse soutenue le 19 janvier 2013 à l'Université Paris 8.

⁸ III, 67. 本論文におけるアルトーのテキストの引用は、原則として2007年に刊行されたガリマール・カルト版(Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007)に依拠し、アルファベットの数とページ数を併記して他の文献と区別する。なお、カルト版に収録されていないものについては全集版(Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I–XXVI, éd. Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1956–1994)からの引用とし、通例に倣って、巻数、ページ数をそれぞれローマ数字、アラビア数字で併記する。なお、翻訳がある場合は適宜参考にさせていただいたが、煩雑さを避けるために邦訳のページ数等は明記しない。

⁹ 本稿では十分に触れることができないが、この横滑りはヴァルター・ベンヤミン(1892–1940)の美学における「遊動(Spiegel)」という概念と通底しているように思われる。この点については、以下の書物を参照のこと。中村秀之『瓦礫の天使たち ベンヤミンから映画』の見果てぬ夢へ』せりか書房、2010年、20–55ページ。

¹⁰ O, 107.

¹¹ O, 101–103.

アルトーにおける「思考の不可能性」を別の角度から取り上げるならば、しばしばそのテキストに散見される「事物(les choses)」という概念に触れておいてもよいだろう¹²。アルトーの文章のなかでこの語は、物理学的事実から社会的常識・道徳に至るまで、変化を被ることがないと一般的に考えられているあらゆる関係を指し示す。ドゥルーズの言葉を借りれば、「教条主義的な、あるいは正統性を公認されたイマージュ、道徳的イマージュ」を生み出すもの、すなわち「普遍的本性タル思考(cogitatio natura universalis)」¹³である。しかしアルトーは、このような事物どうしがもつ関係性の固定化こそが、人間の思考を凝固させていると考え、そこから逆算するようにして、思考を活性化するために事物の関係性の自由化を試みる。

物質そのものと戯れることで、映画は物体、形、引力、斥力の単純な対立から生まれる数々の状況をつくりだす。映画は人生と切り離されるのではなく、いわば原初的な事物の配置を再び見出すのだ。この意味で最も成功している映画は、初期のマレクや最も人間味の少ないシャルロのように、ある種のユーモアが力をふるっている映画である。夢を散りばめ、純粋な生命の物理的＝生理的感覚を与える映画は、最も極端なユーモアに勝利を見出す¹⁴。

したがって、映画によって自身の「思考」をそのまま表象することができるというアルトーの期待は、現実世界を構成している事物に対して働きかけ、「原初的な事物の配置」を再発見するためのプロセスとなる。しかし、この作業を考えるうえで、アルトーの理論の基礎となっているのは、当時アルトーが痛烈に批判していた同時代の演劇における問題点の数々であった。逆にいえば、1920年代のアルトーにおいて、演劇をめぐる表象の問いと映画における実験や批評は相補的な関係に置かれている。以下の第二節および第三節では、俳優の演技、舞台装置、そしてドラマツルギーという三つの観点からこの時期の映画論を読み直し、それらの共通の美学となる「無媒介性」の具体的側面について整理してみたい。

2 変容のプロセスとしての演技

アルトーの映画論は、少なくとも三つの「無媒介性」によって支えられている。すなわち、第一に俳優の演技の直接性、第二に視覚的イメージの直接性、そして第三に劇行動の直接性である。まずは俳優の問題から順番に見ていこう。

俳優の演技は、演劇においては従来から根本的な主題でありつづけてきたが、しかし黎明期の映画においては必ずしもそうではな

い。1907年に設立されたフィルム・ダール社は、『ギーズ公の暗殺』(1908年)や『ユリシーズの帰還』(1909年)など、重厚な文学や歴史を主題とした映画作品にサラ・ベルナールのような有名俳優を起用していたものの、そこではスタジオに組まれた舞台を固定カメラが淡々と撮影しているだけであり、映画と演劇の質的な差異はまだ十分に思考されているとはいえない。逆に初期映画において、俳優が重要な役割を担っている数少ないケースは、マックス・ランデルやチャールズ・チャップリンのような喜劇役者である。「表現主義演劇の俳優は、メーキャップ、物真似、身ぶり、リズムによる豊富な表現を基礎に据えた演技を行うが、彼らは映画でも同様の手法を用いることができる。そればかりか、フレーミングや照明技術によって、それらは最高潮に達しうる。ともかくも、この種の俳優こそが映画と演劇の唯一の橋渡しとなりえたのである」¹⁵。

アルトーが映画について関心を寄せていたのは、まさしくこのような俳優の演技が、同時代の演劇における俳優の演技を刷新する可能性を秘めていたからにほかならなかった。

映画における俳優は、生きた記号である。俳優だけで、まるごと一つの舞台であり、作者の思想であり、一連の出来事になる。だから私たちは俳優のことを考えない。シャルロがシャルロを演じ、ピックフォードがピックフォードを演じ、フェアバンクスがフェアバンクスを演じる。彼らが映画なのである¹⁶。

ここでは、まさしく俳優の演技の「無媒介性」が、映画という新しいメディアが演劇という先行メディアとの比較を通じて、メディア間の差異化(「超過メディア性」)を図りながら、何よりも重要な要素として言及されている。俳優が何らかの役柄を代行するという演技の図式は、チャップリンに代表されるような道化役者の演技によって再考を促され、内側からの変容を迫られているように思われる。

映画学者の中村秀之は、都市における大衆の視線に自らを曝け出し、自己の肉体を損傷しかねないほどの危険に身をさらすことで笑いを爆発させようとする道化たちに見られる暴力的な受動性を「自写のマゾヒズム」として、これを複製芸術時代における「自己のテクノロジー」であったという仮説を提示している¹⁷。このタイプの演技が興味深いのは単に映画と演劇という異なるメディアの繋ぎ目であるだけではなく、モダニティの規律化に抵抗するような身体性を保有しているためでもある。その証拠として、チャップリンは自叙伝のなかで、自らが演じる労働者の役を多様なイメージが重なりあうような場として規定している。「浮浪者かと思えば紳士でもある。詩人、夢想家、そして淋しい孤独な男、それでいて、いつもロマンスと冒険ばかりもとめている」¹⁸。中村の議論に沿うならば、このようなチャップリンの演技は、ボードレールの表現でいうところの「飽きることなく非我を求める自我」であり、都市の遊歩者と模範としてのちにヴァルター・ベンヤミンが『パ

¹² 堀切克洋「アルトーとヴィトラック 演劇におけるユーモア概念をめぐって」『関東支部論集』第19号、日本フランス語フランス文学会関東支部、2010年、85-98ページ。

¹³ Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 172.

¹⁴ O, 248-249.

¹⁵ Claudine Amiard-Chevrel, « Frères ennemis ou faux frères ? (Théâtre et cinéma avant le parlant) », *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, tome 1, Paris, L'Age d'Homme, 1990, p. 30.

¹⁶ O, 42.

¹⁷ 中村、前掲書、85-119ページ。

¹⁸ チャールズ・チャップリン『チャップリン自伝』中野好夫訳、新潮社、1981年、253ページ。

サージュ論』に断片的に書きつけるものと結びついている¹⁹。

同様に、アルトーが執筆したシナリオのなかで唯一映画化された『貝殻と牧師』でも、俳優は一個の人格を演じるのではなく、まさしく「非我を求める自我」として、めくるめく変容のプロセスとして考えられている。エヴリーヌ・グロスマンの言葉を借りるなら、このプロセスは「かたちを変えつづけること(défiguration)」であり、自己の「解釈の情熱(passion de l'interprétation)」と言い換えてみてもよいだろう²⁰。

登場人物は、脳や心臓にほかならない。女は動物的な欲望を曝け出し、その欲望のかたちを、本能の幽霊めいた輝きをもち、それによって、繰り返し変身しつつ、ひとりでありながら絶えず異なるあり方に駆り立てられる²¹。

実際にデュラックによって映像化された『貝殻と牧師』を見てみると、チャップリンに代表される道化役者たちと共通しているのは、登場人物たち(司祭、仕官、美しい女)の半ば誇張された身ぶりや表情を用いた表現主義的な演技である。これは無声映画の無声性が要求する劇化作用の一種であるといえるだろう²²。それならば逆に、両者の相違点はどこにあるだろうか。それは、アルトー＝デュラックの映画において映し出されるのが、必ずしも外側から客観的に見られた世界ではなく、登場人物たちの「主観的なイメージ」だという点である。チャップリンが演じる映画作品においては、カメラは〈自写のマジズム〉を覗いている窃視症的な都市の住人の視線を代行しているのに対し、アルトーの映画では主要登場人物がそれぞれが幻覚を見ているような関係性にあり、カメラの位置が第三者による客観的なまなざしを代行しているとはいえない。

たとえば、『貝殻と牧師』の序盤における教会の告解室の場面で、牧師によって首を絞められた仕官の顔に亀裂が入るというシーンを見るとき、物理的には牧師の視線の位置にありながら、仕官自身がカメラに向かって呼びかけているかのような印象を受けることだろう。別の言い方をすれば、この場面においてカメラは仕官の顔の罅を外側から映しとっているというよりは、むしろカメラの存在によって罅割れを生じさせているというようにも見受けられるのである。しかも、これにつづく場面では一連のクローズアップによって、女のほうを向くときには優しくな顔として映り、牧師のほうを向くときには辛辣な顔として映っている。このとき、カメラは牧師と女におけるそれぞれの主観的なイメージをあらわにしている。このようなイメージによってまなざされた人間は、自由意志をもった一個の人格として立ち現れるのではなく、欲望によって変転しつづける事物として立ち現れる。

『貝殻と牧師』において望ましいとされる演技形式は、自由意志によって行動するのではなく、むしろ何かに囚われ、操られるままに行動しているように振舞うというものである。当然のことながら、この種の演技は日常的な自然な振舞いであってはならないし、いわゆる型芝居

であってもならない。アルトーはしたがって、当時の映画界で通用していた演技形式について、少なくとも以下の二点には反対意見を表明することになる。

第一は、素人俳優の起用である。フランスの映画界では、1920年代になっても映画俳優の供給を演劇界に頼っていたため、型にはまった演劇的慣習から脱却するために、素人俳優の起用が積極的に行われていた。しかし、前衛映画のただなかに身を置いているアルトーにとって、映画とは「生活の断片」などではなかったし、俳優はすぐれて人工的な作業を担う職業であると考えていた以上、そうした傾向には断固反対を表明するほかなかった。

素人俳優は生活のなかでしていることをスクリーン上でも演じるのです。少し我慢すれば、そういう演技をすることはできます。しかし、映画俳優、本物の俳優は、人為的な領域、すなわち芸術や詩の領域に身を置いて、演じることなく、直接的に、自発的に感じて考えるのです²³。

第二は、演劇的慣習による型芝居である。1931年にアルトーがオランピアで見た『ポーランドのユダヤ人』におけるアリ・ボールに対する評価にそれがもっとも端的に表れている。ボールは、1907年にアントワヌ座で、のちに国立民衆劇場を設立するフィルマン・ジェミエの演出で初舞台を踏んだ役者であり、演劇活動と並行して映画にも多数出演しているが、この恰幅のいい役者の演技が、まるで殿様ガエルのような動きの少なさを特徴としていることは、後年の『レ・ミゼラブル』(1934年)などを見ても理解できる。

腹を突き出し、腕から手までだらりと伸ばし、上体をこわばらせ、首を横に向け、そして首を横に向けたまま片目は滑稽でたまらないほどじっと前を見つめている——そういうアリ・ボールの演技を見たことがあれば、型にはまった姿勢の執拗なまでの反復を不器用に行うといかなる喜劇の高みに到達できるかを理解することができる²⁴。

アルトーはこのように、どの映画を見てもつねに同じ演技形式に依存している有名役者をこのように辛辣な筆致によって非難する。なぜなら、この有名俳優はアマチュアの俳優たちと同様に、「直接に自発的に感じ、考える」ことを最初から放棄しているからだ。アルトーの考えによれば、俳優とは直接的かつ自発的に感じ、考える存在でなければならなかったわけだが、俳優という仕事が「自然」であってはなら

¹⁹ 中村、前掲書、101ページ。

²⁰ Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 7-9.

²¹ III, 69.

²² 1936年のメキシコにおける講演のなかでのジェニカ・アタナジウに対する評価は、『貝殻と牧師』におけるアタナジウの演技(「繰り返し変身しつつ、ひとりでありながら絶えず異なるあり方に駆り立てられる」)と同型のものであると見なすことができる。「ジェニカ・アタナジウはレアの役で、女優として二回目の成功を取めた。この作品『愛の神秘』では、ジェニカは残忍な女から調教師に、あるいはプレイガールやバーン・ジョーンズ風の熱烈な耽美主義者へと多様な変化を見せなければならなかった」(VIII, 182)。

²³ III, 307.

²⁴ III, 79.

ず、絶対的に「技術」でなければならないという点で、アルトーの俳優論は『俳優の逆説』を執筆したディドロと軌を一にしている²⁵。

3

イメージの無媒介性

1923年に発表した「舞台装置の進化」においてすでに表明されているように、アルトーの演劇に対する違和感は、アンドレ・アントワヌの自由劇場にはじまる自然主義的傾向、すなわち演劇的「錯覚」を志向する舞台に対して向けられている。もっとも、アンリ・グイエやアラン・ヴィルモーが1970年代にすでに指摘していた通り²⁶、演劇の「約束事」に対する批判は必ずしもアルトーの独創的見解ではない。ドゥニ・バブレによる『20世紀の舞台の進化』(1975年)に明示されているように、世紀初頭には演劇を文学的戯曲や心理劇の支配から解放させるために反「錯覚」的傾向が強まっていく²⁷。アルトーが当時どのようなかたちで最新の演劇理論に触れていたかは十分に判明していないが、かつて稽古場に身を置いていたデュランの演劇活動に対して、「ゴードン・クレイグやアッピアといった演劇の解放者たちの勢力は、フランスで姿を現す場所をようやく見つけることになるだろう」²⁸と書き付けていることから、クレイグやアッピアの演劇観をある程度共有していた可能性は高い²⁹。

だが、アルトーにおける演劇論が従来の演劇的な軌に対する反発という以上に、同時代の映画をめぐる思考によって素地を獲得したという点はここで強調しておいてよいだろう。こうした見地を可能にするのは、映画をテキスト論の地平からだけではなく、映画を見るという行為自体が内包している身体性の次元から考察する手法でもある。後者は、スティーヴン・シャヴィロの『映画の身体』(1993年)に代表されるように、1990年代以降に映画研究の分野において重視されるようになってきた方法論だが³⁰、アルトーの映画論においては事実として、ドラマツルギー上の真新しさを目指すのではなく、観客の情動をいかに動員するかという身体性の側面がきわめて前景化されている。なぜならば、それはアルトー自身が通常の意味における心理ではなく、その奥底にある無意識へと働きかけることが観客の思考を刺戟するには

必要だと考えていたからだ。

『貝殻と僧侶』の製作プロセスにおいては、人間の行為を言語によって説明可能な心理へと還元するのではなく、そのような通常の意味における心理とは結びつかないような「原初の深い野蛮さ (originelle et profonde barbarie)」へ求めることが提案されている。「このシナリオは、精神の暗い真実を、それ自体のみを起源とするイメージにおいて現出させようとしている」³¹。人間精神の根本的な悪への傾向は、ここで「精神の暗い真実 (la vérité sombre de l'esprit)」と換言されているが、アルトーはこのような根元悪の存在を仮定したうえで、それが「それ自体のみを起源とするイメージ」によってしか表現できないものであると述べる³²。

では、ここで想定されているイメージとは何なのか。それらはまずもって視覚的なイメージであり、以下では、抽象的な形の組み合わせから構成される光学的イメージと、モンタージュによって断片化された劇行動としてのイメージの双方が取り挙げられている。

純粹に線で描いた(それに影と光の戯れは線の戯れのようなものだ)視覚による抽象と、劇的か否かはともかく、ひとつのストーリーの展開を物語る心理的基盤を持つ映画とのあいだに、これまで上映された映画には素材や意味を予想させるものがまるでない真の映画に向けて努力してみる余地がある³³。

したがって、『貝殻と牧師』における争点は、光学的な視覚イメージが、一定のストーリーをもつ物語の解釈とどのような関係を切り結ぶのかという問いにあったといえるだろう。言い換えれば、これは映画の視覚言語がいかにして分節言語に回収されない新しい言語＝論理を創出することができるのかという問いである。同種の問いは前衛映画の担い手によって共有されていたものであり、有名な例をひとつ挙げるなら、無声映画が意味に陥るという危険性を察知していたバラージュ・ペーラの理論にも見出されうる。『映画の精神』(1930年)において、このハンガリーの理論家は、モンタージュ理論に対する注意喚起を以下に行っている。

映像は思考を意味してはならない。思考を形成し、思考を生じせしめなければならない。その思考は、それゆえ、われわれの中に推論として生ずるものであり、象徴や表意記号としてすでに映像として表されているものではない。そうでないと、モンタージュは、もはや創造的ではなくなってしまう³⁴。

アルトーにおいてもバラージュの理論と同様に「推論として生じるもの」は映像の仮想敵であったが、その理由については第一節にも触れた通りである。ただし、『貝殻と牧師』をめぐるテキストを検討するとき、そこには単純な劇行動が維持されているにせよ、最終的に劇行動そ

²⁵ 堀切克洋「感性、感覚、感受性 『演劇とその分身』における俳優の生理学をめぐって」『演劇研究』第34号、早稲田大学演劇博物館、2011年、77-89ページ。

²⁶ Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 216-223 ; Odette Aslan, « Cirque et théâtre en France », *Du cirque au théâtre*, Paris, L'Âge d'Homme, 1983, p. 171-187 ; Monique Surel-Tupin, « Dullin, le cirque et le music-hall », *ibid.*, p. 189-203.

²⁷ Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société internationale d'art XX^e siècle, 1975, p. 23.

²⁸ O, 38.

²⁹ Isabelle Krzywkowski, « “Le côté révélateur de la matière”, Masques, mannequins, et machines dans le théâtre d'Antonin Artaud (1920-1935) », *Antonin Artaud 2. Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris, Minard, 2005, p. 25-51. 特に註19、20、69を参照のこと。

³⁰ 北野圭介『映像論序説 〈デジタル〉〈アナログ〉を超えて』人文書院、2009年、128-132ページ。

³¹ O, 248.

³² 堀切克洋「救済としてのカストロフ メーテルランクとアルトーの決定論的演劇をめぐって」『Résonances』第8号、2013年、64-73ページ。自己の統御できない厄災に関しては、メーテルランクの「精神」と「魂」の解釈と重なるところがある。アルトーによればこの根源悪は「隠された生」であり、その潜在性を顕在化させることがのちの「残酷の演劇」のテーマのひとつとなる。

³³ O, 248-249.

³⁴ ペーラ・バラージュ『映画の精神』佐々木甚一・高村宏訳、創樹社、1984年、76ページ。

のものの意味が転じられていることは指摘しておいてよい。劇行動とは「登場人物の行為によって舞台上で生み出される一連の事象」を指し示す演劇用語であるが、本節の冒頭で見たように、アルトーは人間の行動が当人の思考を大きく逸脱する可能性を考慮に入れているがゆえに、「原初の深い野蛮さ」に基づく登場人物の行為もまた一般的な意味におけるドラマトゥルギーとは掛け離れた論理を与えられることになる。

問題は[……]言語の本質そのものを忘れさせ、劇行動をどんな翻訳も無用になるような面に移し替えること、劇行動がほとんど直感的に頭脳に働きかけるような面に移し替えることである³⁵。

アルトーはここで、言語の表象機能を批判しながら、映像の物理的側面のみならず、劇行動についてもその無媒介性を争点としている。つまり、アルトーにおける劇行動とはテキスト論的ないしは物語論的な地平において構造化されうる論理とは対照的に、見ているものの期待や予想をつねに裏切る展開でなければならない。

アルトーが構想する作品の主題が「普遍的本性タル思考」に抗うことを目的としていることは前述の通りであるが、この目的を達成するために好んで選ばれるのは、「エロティシズム、残酷、血の嗜好、荒々しさの追求、つきまといつづける恐怖、道徳的価値の崩壊、社会的偽善、虚偽、偽証、サディズム、背徳など」³⁶といった「悪」に関わる主題である。ここで指摘しておきたいのは、これらの選択が古典的ハリウッド映画のなかで代表的になった三つのジャンル、すなわち「暴力的興奮をかきたてるホラー、性的反応を喚起するポルノグラフィ、さらに情緒的な共鳴を惹き起こすメロドラマ」³⁷と大きく重なりあっているという事実である。映画史家のリンダ・ウィリアムズによれば、これらの三つのジャンルは映画の映像が観客に身体に情動的反応をわかりやすく惹起するという点で共通している。このうち、メロドラマについてはアルトーの映画論において明示されてはいないが、彼が手がけた映画シナリオの多くが男女の恋愛模様を描いていることは明らかであり、1930年代に提唱される「残酷の演劇」では、「崇高という意味での価値ある演劇が、かつての偉大なるロマン主義的メロドラマ以来、すなわちここ百年来、どこにあるだろうか」³⁸と問いかけ、「第一宣言」のプログラムのなかでは「ロマン派のメロドラマ。そこでは荒唐無稽が詩の行動的で具体的な要素となる」³⁹と言及されていることを思い出してほしい。

したがって、これらの主題の選択はテキスト論的のみならず、映画における観客の身体性という観点からも欠かすことのできない要素だったのではないだろうか。少なくとも、1928年から1932年までの映画論を辿っていくと、アルトーが当時瞬く間に広がっていったトーキー映画に対して、当初は「視覚イメージ」に還元されるものであると考えられていた映画が、ある時期を境にして、方向性を転換してい

くのが理解できる。それは言い換えれば、イメージ自体の定義が変容を迫られたということでもある。以下の第四節では、アルトーのトーキー映画に対する評価を追いながら、最終的にマルクス・ブラザーズに対する評価とバリ島舞踊の関連性を観客の身体性という観点から考えてみよう。

4

トーキー映画における視聴覚の統合

トーキー映画への移行期は、1927年の『ジャズ・シンガー』の公開によって幕を開けるといわれるが、パリではこの作品が1929年1月26日に封切られ、同年末まで長期にわたって興行的な成功を収めることになった。この映画史的な転換に対して、アルトーは1929年3月の時点でアランディ夫人に宛てた手紙で、トーキー映画が「映画の否定そのもの」であると辛辣な批判を行っている。

音声はオーケストラではなく、スピーカーやレコードから流されているが、それでは新しい意義をもたない。というのも、シンクロされた音声は、スクリーンという眼前に広がる空想的で絶対的な空間から生まれるのではないからだ。いくら努力しても、目はスクリーンに映し出されるものに映画館以外のどこかを見ているのに、耳はあいかわらず映画館のなかの音を聞いている⁴⁰。

サイレント映画においては、俳優の台詞を録音する必要がないため、1秒間あたりの回転数も厳密ではなく、またフィルムを巻き取る音やモーターの振動音などがしていても問題がなかったが、これらの欠落を補う技術がもたらされると、映像と音声と同時に収録するシンクロ撮影が可能となった。この新技術は、フランスの観客たちによって快く迎え入れられたが、アルトーは視覚と聴覚の不調和をめぐって当初から反論を展開していた。

彼の主張によれば、スクリーンという表象装置は日常の現実を超えたパースペクティヴを視覚に与えることを可能にするのに対し、スピーカーやレコードを用いた音声装置は、たとえ映像と同期されていたとしても現実の音と異なる印象を与えることがない。第一節でも触れたように、アルトーは物質に新たな印象を与えることによって、「原初的な事物の配置」に迫ろうとすることを目指していた以上、現実世界の焼き直しにすぎない音声の複製技術はアルトーにとって「映画の否定そのもの」として映ったのである。

アルトーはこれより約1年早い1928年に雑誌のインタビューに答えて、現実空間に依拠せざるをえない音声と、非現実空間に観客を誘う視覚的イメージのあいだの対立をいち早く指摘している。

第一に、音声はいったん複製された見方であり、同一の空間で進

³⁵ O, 248.

³⁶ O, 257.

³⁷ 北野、前掲書、131ページ。

³⁸ O, 550.

³⁹ O, 565.

⁴⁰ O, 304.

行することはもうない。一方[音声]は二次元であり、他方[視覚]は三次元である。一方はわたしたちを現実近づけ、他方は現実から遠ざける。複製された音声は観客席にとどまるのに対し、イメージはわたしたちを他の場所へと誘う⁴¹。

ここでも同様に、視覚と聴覚という二つの世界は一致させることができず、これは解決不能な問題であることが強調されている。このアンケートは「5年後の映画」のあり方を予測する企画であるが、アルトーはこの断絶を映画技術の根源的な問題であると見なし、5年後はおろか、この問題は50年後もなお解消されていないかもしれないと付け加えている。アルトーにとって映画とは「純粋なイメージの芸術」⁴²であり、現実の複製でしかない音声の複製技術は、映画の美点を損なうものでしかなかった。

したがって、アルトーにとっては音声をいかにして視覚イメージに沿わせるかという点が問題となる。1930年に執筆された映画シナリオである『肉屋の反抗』では、スクリーン上の音声もまた視覚によって統合されることが目標に掲げられている。

この映画では、声と音が運動や行為の物理的帰結としてではなく、つまり出来事と一致させずに、それ自体として扱われ、組織される。音、声、イメージ、イメージの中断、これらすべてが同じ客観的世界の一部となり、そこでは何よりも運動が重要になる。そして、目が最終的にあらゆる運動の残滓を掻き集め、そして際立たせるのである⁴³。

この映画はサイレントの形式をとりながらも、そのシナリオにおいては聴覚的要素を繰り返し強調している。最もそれが表れている場面は、カフェのなかでこの作品の主人公たる狂人がジゴロを殴ってしまう直後だろう。ギャルソンが盆をひっくり返すと、「盆が転がる雷のような音」が狂人を驚かせて気絶させてしまい、意識を回復すると同時に「カフェの物音が再び聞こえるようになる」とシナリオでは指示されている⁴⁴。『肉屋の反抗』においてアルトーは、1920年代後半から世界を席卷しはじめたトーキー技術を意識しながら、音声もまた視覚的イメージへと統合すべきだという考えを示しているのである。音声は、現実世界において複製された音声に還元されないことによって非現実的な感覚を与える要素としてとどまることができるというのがその本意であった。

『肉屋の反抗』が執筆された1930年は、ルネ・クレールの『巴里の屋根の下』が公開となった年でもある。この作品はクレール最初のトーキー映画であり、無声映画の支持者たちによって擁護されていたクレールが、この作品で音声や台詞を無声映画における視覚的優

位性に従わせるように細心していたことはよく知られている(物語はとても単純であるため、言葉はほとんど必要なかった)。アルトーもまた1933年に行われた別の雑誌インタビューに答え、この作品を「映画批評的な素晴らしい実践」として高い評価を与えているが、この評価はまさしく音声の扱い方と密接に関わっている。

音声は、イメージの背後から現れて前方へと進み、現実を切り裂く。言葉の論理的意味は消え去り、代わって人間の声が前景化するため、その音声がイメージの力を引き立て、その輪郭を克明に描いて際立たせる。イメージによって引き起こされた視覚的な振動は、音声的な振動のなかへと姿を消してゆく。大きな叫びが聞こえると、奥底まで揺り動かされる精神に直接に入りこむのである⁴⁵。

無声映画の雰囲気を残しつつ、パリの下町風情を描いたこの作品のなかで、音声は「再現」されているのではなく、視覚的イメージを強調するための要素として構成されている。つまり一言でいえば、音声はイメージの「注釈」ないしは「延長」となっている⁴⁶。こうした見方は、当時の無声映画の支持者たちと足並みを揃えるものであったし、またアルトー自身の映画論でいっても従来通りの主張に沿うものであった。

アルトーは同じ1930年末にマルクス・ブラザーズの映画『けだもの組合』を、そして翌1931年には『いんちき商売』を見ている。これら作品に対する言及は周知のように『演劇とその分身』のなかで一度ならず繰り返されているものだが、しかしここに至ってアルトーの映画的主張にはひとつの大きな変化が観察されるように思われる。

これらすべての成功は、すべての出来事が闇のなかから引き出した視覚的であると同時に聴覚的な種類の熱狂のなかに、それらが達した振動の度合いのなかに、それらの集合が精神に投影する強烈な不安の種類のなかにある⁴⁷。

これまでの映画評とは異なって、マルクス・ブラザーズの二本の映画をめぐっては視覚性と聴覚性が同列かつ混淆的に取り扱われている。先に見たように、アルトーにおけるトーキー映画をめぐる評価としては、聴覚性は視覚性に従属することが唯一の調和の道すじであったはずだ。しかしながら、ここでは明らかに聴覚的要素は現実を覆すだけの力があると見なされ、「事物」のひとつであると考えられているのである。これと同じ場面を解説している「演出と形而上学」(1932年)の一節は、そのことをさらに明瞭に示している。

マルクス兄弟の映画のなかで、ある男が、女を両腕で抱きとめたつもりで、牡牛を抱えてしまうところがある。牡牛はモーッと鳴く。そして、ここで話すには長すぎるが、その場の状況から、この鳴き声はいかなる女の叫び声にもひけを取らないほどの知的な品位を持つ

⁴¹ O, 306.

⁴² O, 307.

⁴³ O, 310. ただし、読みやすさを考慮して改行に一部変更を施してある。

⁴⁴ O, 310–311.

⁴⁵ O, 304.

⁴⁶ O, 380.

⁴⁷ O, 590.

のである⁴⁸。

この場面において、牛の鳴き声は、女から牛へと変容した視覚的イメージの従属物とはなっていない。観客は、抱きとめた女のイメージを脳裏に残しているがゆえに、牛の鳴き声は現実世界に属しているにもかかわらず、現実にはありえない新しい関係性を与えられるはずである。このとき、視覚的イメージと聴覚的イメージは等しく扱われ、ともに新しい関係性に無限に開かれた「事物」の一種だと見なされるのである。

この転回、いったい何によってもたらされたのであろうか。マルクス・ブラザーズの映画評が書かれたのが1932年になってからであることを思えば、ここには1931年8月のバリ島舞踊の観劇が反映していると見るのが妥当であろう。「バリ島の演劇では、一つの音が、一つの動作と同価値で、考えの背景や伴奏となるのではなく、むしろ考えを進め、導き、時には壊し、決定的に変化させる」⁴⁹と、アルトーは同じテキストのなかで書き残しているからだ。同様に、「バリ島の演劇について」(1931年)のなかで、その描写を行うアルトーの筆致のなかに、どれだけ多くの音響的要素が含まれているかは、この体験の比重がいかなる点にあったのかを饒舌に物語っている⁵⁰。

つまり、1931年のバリ島舞踊体験は、1920年代から一貫してアルトーがこだわりつづけてきた視覚的優位性という無声映画の特徴を相対化させ、映画の体験の語り方そのものを変容させることになったのである。ここに至って、視覚的イメージの「延長」でしかなかった音声は、独立した「事物」としての地位を与えられ、それぞれの感覚は「交歓(correspondance)」の可能性へと開かれてゆく。

視覚から聴覚へ、知的なものから感性的なものへ、一人物の操作から一植物の動きへの喚起への交歓が、一つの楽器の叫びにつれて連続的に、否応なく噴出する⁵¹。

このような「感覚の交歓」は、『演劇とその分身』に収められるテキストに散りばめるようにして書き込まれているが、これは1920年代の映画論においては見出しえなかった視点である。別の言い方をすれば、1931年のバリ島舞踊体験後は「無声映画／トーキー映画」という対立の枠組み自体を無効化させることになったのだ。アルトーにとって映画とは従来的に、スクリーン上の視覚イメージの無媒介性であり、それゆえに現実世界の引き写しでしかない聴覚的要素は徹底的に従属させられてきたのであった。しかしこれ以後は、聴覚的要素もまた観客の脳内に別種の感覚的イメージを浮上させ、そしておそらくは他の感覚から得られたイメージと混淆し、その「交歓」が観客の奥底にある情動に働きかけるという仮説に基づいて議論が形成されてゆく⁵²。マルクス・ブラザーズの映画評だけが『演劇とその分身』に付録として収録され、本書の至るところで映画についての言及が繰り返

されている背景には、このような映画と演劇の「再メディア化」のプロセスが存在するのである。

結論

本稿では、主に1920年代に執筆されたアルトーの映画論やシナリオをコーパスとして、演劇と映画という二つの芸術ジャンルの差異化のプロセスの一断面を辿ってきた。アルトーは、みずからの「恐るべき精神の病」ないしは「思考の不可能性」という自覚から、マラルメやメーテルランクと同様に貨幣的な言語観を批判して表象機能とは別の言語のあり方を模索していたが、そのなかで映画は視覚的イメージを通じて直接的に観客の思考を刺戟することを可能にしようという点で、「演劇＝表象」の間接性では絶対に得ることのできないものを獲得しよう理想的なメディアであった。

第一に、チャップリンの映画のように、俳優は役を演じるのではなく自作自演でスクリーンを駆け回ることができる。これは原則として戯曲で指定された役柄を演じる演劇とは異なる点である。第二に、スクリーンという装置そのものが、映し出すものを観客に直接イメージさせることができる。対して、舞台では装置や書割は現実の代理物にすぎず、観客の想像力が要求されることもない。第三に、スクリーンは非現実的なイメージを映し出すことができるため、劇行動も観客の直感に訴えかけうる荒唐無稽さを維持できる。登場人物の人間的な心理に基づく演劇において、劇的展開が欠落のないパズルのように綿密に構成され、観客は知的な把握を要求されるのとは異なる点である。

このようにアルトーの映画論ではさまざまなレベルで「直接性」が強調され、スクリーンの映像がそのまま観客の身体に刺戟を生ぜしむることが念頭に置かれていた。しかし、1932年のマルクス・ブラザーズに対する映画評においては、視覚が聴覚と同列に扱われ、さらには両者の「感覚の交歓」さえも論じられており、これはアルトーの1920年代の映画論と比較すると大きな変化であるといわざるをえない。「純粹イメージの芸術」であると考えられていた映画のなかに、聴覚的要素を含めた「感覚の交歓」を求めるようになったという変化の背景として、ひとつにはアルトーが1931年に見たバリ島舞踊が挙げられるだろう。この民族舞踊は、アルトーに音響イメージの豊穡性を痛感させ、これ以後アルトーの議論のなかでは、晩年のラジオ放送『神の裁きと訣別するため』(1948年)におけるように、聴覚的要素が観客に与えるイメージのなかでも重要なものとして扱われてゆく。

残念ながら本稿で詳述する余裕はなかったが、アルトーがルイ・ジュヴェに送稿した演劇作品『賢者の石』(1931年)には、グラン・ギニョルのような趣向のあらすじのなかで、不自然に切断された台詞回しや心理的な裏付けのできない叫びや呻きの指示が書き込まれてい

⁴⁸ O, 528–529.

⁴⁹ O, 526.

⁵⁰ おそらくこのことは、視覚性を構成する「運動イメージ」がそもそも音楽的であることと無関係ではない。以下に掲げる拙論も参照のこと。堀切克洋「象形文字としての身体 マラルメ、ニジンスキー、アルトーにおける運動イメージ概念をめぐる」『表象』第7号、表象文化論学会、2013年、214–223ページ。

⁵¹ O, 537.

る。また、作曲家のエドガー・ヴァレーズの依頼に応じて執筆したオペラ作品『もう大空はない』(1932年)にも、荒唐無稽な対話のなかで、やはり音響的要素がいたるところに散りばめられている。ちょうど両者の作品のあいだに、バリ島舞踊の観劇体験が差し挟まれることを考慮すれば、この時期のアルトーにとって映画と演劇は相互にメディアとしての差異化を図りながら、それぞれの独自性を獲得してきたようにも思われるが、そのことを示すには、アルフレッド・ジャリ劇場における演

劇活動(ストリンドベリ『幽霊ソナタ』やヴィトラック『トラファルガーの戦い』)を視野に入れながら、さらなる比較分析が必要となるだろう。

ところで、最初のドゥルーズの問いに戻るなら、私たちが本論で最後まで捨て切れていない「主観的な前提」とは、「思考」や「イメージ」という考え方である。その臨界点に迫るためのテキストとして、アルトーの「思考」は現在もお、私たちの前に課題として立ちはだかつている。

フランス語要旨 *résumé*

Des images pures aux correspondances des sensations

Sur la relation entre vision et audition
au cinéma selon Antonin Artaud

HORIKIRI Katsuhiko

La réflexion qu'Antonin Artaud (1896–1948) développe à travers les divers essais qui composent *Le théâtre et son Double* (1938) repose autant sur son expérience du théâtre que sur celle du cinématographe des années 1920. Entre 1924 et 1935, Artaud a joué dans vingt-et-un films dont les plus connus sont *Napoléon* d'Abel Gance (1927), *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1928) et *L'Opéra de quat'sous* de Georg Wilhelm Pabst (1931). Pendant toutes ces années, il s'ingénie à concevoir une idée du cinéma, non sans questionner simultanément le théâtre de l'époque. De toute évidence, la théorie du théâtre qu'il élabore dans son célèbre ouvrage a un rapport étroit avec sa réflexion sur le cinéma. Le présent article vise donc à interroger la différenciation de ces deux formes de représentation dans la pensée artaudienne et tente ainsi de prolonger les études qui, à partir de 1990, ont été consacrées à la concurrence esthétique entre théâtre et cinéma. Nous pouvons citer notamment : *Théâtre et Cinéma années vingt* édité par Claudine Amiard-Chevrel (1990), *Les écrans sur la scène* (1998) et *Les scène et les images* (2001) de Béatrice Picon-Vallin, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006) de Christian Biet et Christophe Triau, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires* (2013) sous la direction

de Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines* de Simon Hagemann (2013) et surtout, *La séduction du cinéma. Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre (1914–1941)* de Mireille Brangé (2014).

Avant d'entrer dans le détail de notre analyse, une brève présentation de la singularité de la pensée d'Artaud s'impose. Ce dernier, dès son arrivée à Paris en 1920, souffre d'une douleur à la fois corporelle et mentale, qu'il appelle « une effroyable maladie de l'esprit » dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière* (1923). La souffrance permanente d'Artaud provient d'une « impossibilité de penser », pour reprendre la formule de Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* (1959) développée par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps* (1985). Ce dernier résume ainsi dans son ouvrage : « Il [Artaud] croit au cinéma tant qu'il estime que le cinéma est apte essentiellement à révéler cette impuissance à penser au cœur de la pensée. [...] il crédite [...] de les [images] "désenchaîner", suivant des voix multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix. Bref, c'est l'ensemble des rapports cinéma-pensée qu'Artaud bouleverse » (p. 216–218). Ainsi pour Artaud, le langage cinématographique serait le moyen de soulager la douleur dont il est affligé au début des années 1920.

Afin de pousser plus loin notre analyse sur son attente du cinéma, nous ferons le rapprochement entre cinéma et théâtre à travers trois aspects différents : le jeu de l'acteur, le dispositif de représentation, l'action dramatique, et cela en nous appuyant sur la notion de « rémédiation » formulée par Jay David Bolter et Richard Grusin (*Remediation. Understanding New Media*, 1999).

Premièrement, Artaud affirme ainsi dans une interview qu'il n'est pas nécessaire pour l'acteur cinématographique comme Charlie Chaplin de se cacher derrière son rôle : « au cinéma l'acteur n'est qu'un signe vivant. Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l'auteur et la suite des événements. C'est pourquoi nous n'y pensons pas. Charlot joue Charlot, Pickford joue Pickford, Fairbanks joue Fairbanks. Ils sont le film » (*Œuvres*, 2007, p. 42). Deuxièmement, le spectateur de cinéma peut avoir une image visuelle directement par l'intermédiaire de l'écran. Nous pensons que cette immédiateté de l'image a une importance cruciale dans la pensée du poète parce qu'il critique le spectacle vivant en notant qu'« il faudrait également que le

⁵² ドゥルーズは『シネマ2 時間イメージ』で、エイゼンシュテインを引き合いに出しつつ、アルトーの映画論の特殊性について論じている。ドゥルーズ自身が明示的に触れることはなかったが、エイゼンシュテインとアルトーの比較は、それぞれが非ヨーロッパ的な演劇に邂逅したことが映画への反応が深く結びついているという点で、それ自体において興味深い主題である。アルトーがバリ島舞踊を見たのは1931年のことだが、エイゼンシュテインは1928年の歌舞伎のモスクワ公演に立ち会い、みずからの映画論の軸に据えている(セルゲイ・エイゼンシュテイン「思いがけぬ接触」『映画理論集成』鴻英良訳、フィルムアート社、1982年、50–61ページ)。モスクワ公演の政治的経緯と当時のロシア知識人の反応については以下の文献が詳しい。Yukiko Kitamura, Savelli Dany, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », *Le Japon en Russie. Imaginaire, savoir, conflits et voyages, Slavica Occitania*, 33, éd. Dany Savelli, Toulouse, Association Slavica Occitania, 2011, p. 236. ソ連側の代理大使であったI.M. マイスキーによる「動き、マイム、踊りがたくさんあって、台詞がほとんど含まれていない演目を上演するように」という助言にもかかわらず、公演では『鈴ヶ森』『だんまり』『娘道成寺』『鶯娘』『操三番叟』のような所作事のほか、時代物の『忠臣蔵』における三段目と大詰、『鳴神』に加えて、『修禪寺物語』『鳥辺山心中』『番町皿屋敷』といった新歌舞伎の作品も上演された。

côté strictement spectacle du spectacle fut supprimé » (p. 92). Il ajoute : « c'est ce qui distingue l'art théâtral de l'art pictural et de la littérature, c'est tout cet attirail haïssable et encombrant qui fait d'une pièce écrite un spectacle au lieu de rester dans les limites de la parole, des images et des abstractions » (p. 230). Troisièmement, cette immédiateté cinématographique lui permettra de rechercher une autre logique basée sur l'allusion et l'intensité des images sans avoir recours au langage articulé. C'est-à-dire qu'Artaud questionne la notion d'« action » pour renouveler la dramaturgie, en affirmant que l'importance est de « faire oublier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau » (p. 248).

En résumé, l'étude de ces trois niveaux de représentation montre que la vision du cinéma artaudien repose essentiellement sur la notion d'« immédiateté », étant opposé en cela à la représentation théâtrale étudiée ici. Ce sont les raisons pour lesquelles il portera une critique sévère sur le cinéma parlant quelques années plus tard. Alors que le début de l'ère des « *talkies* » commence par le succès d'un film, *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*) réalisé par Alan Crosland (1927), sa première critique sur le cinéma parlant ne date que de l'année 1928. Artaud énumère les raisons du problème du cinéma parlant dans une interview : « la première [raison] est que le son et la vue *une fois reproduites*, ne se développent plus dans le même espace. L'un est à deux, l'autre à trois dimensions. L'un nous rapproche de la vie, l'autre nous en éloigne. Le son reproduit reste dans la

salle, alors que l'image nous entraîne ailleurs » (p. 306). Ainsi, Artaud pose la question explicitement du désaccord de l'audition de la vision cinématographique. S'il interroge l'incompatibilité entre ces deux éléments, c'est que le son réside toujours dans une représentation référentielle. Si bien que le cinéma parlant, pour lui, est « la négation même du Cinéma » (p. 304) à l'égard de sa revendication d'une « immédiateté ».

Cependant, il ne cesse d'approfondir sa conception d'« immédiateté » avec une comparaison entre cinéma et théâtre. En 1932, lorsqu'il écrit une critique sur les films des Marx Brothers, il commence à s'occuper de la sonorité dans le cinéma au même titre que la visualité en disant que « le triomphe de tout cela est dans la sorte d'exaltation à la fois visuelle et sonore » (p. 591). Le moment charnière serait un spectacle du Théâtre Balinais présenté dans le cadre de l'Exposition coloniale en 1931, alors qu'il considère toujours le cinéma comme « l'art des images pures » (p. 307). Sous l'influence de la danse asiatique, il conçoit l'idée d'énumérer tous les éléments pour échapper à la logique du langage articulé. Au bout du compte, il élabore une nouvelle théorie sur la « correspondance » des sensations après 1931 à travers la réflexion sur la médiatique, telle qu'on peut le voir dans *Le théâtre et son Double*. À partir d'une analyse de la différenciation entre cinéma et théâtre, nous essaierons de tirer une conclusion sur le changement de la notion d'« image » qui passerait de la supériorité de l'image visuelle au mélange de toutes les sensations corporelles.