

# 救済としてのカタストロフ

メーテルランクとアルトーの決定論的演劇をめぐって<sup>1</sup>

堀切 克洋

0

## はじめに

1923年5月、モーリス・メーテルランクの『十二の歌』(*Douze chansons*)がパリのストック社から「現代作家シリーズ」の一冊として刊行されるが、この小冊子に序文を寄せたアントナン・アルトーは、詩集そのものに詳細な解説を与えるというよりは、劇作家としてのメーテルランクの作品に対して大きな称賛を送っている。メーテルランクという劇作家は、1920年にパリに上京したばかりのアルトーにとって重要な存在のひとりであったのである。両者の演劇論の関連性は、メーテルランク研究の側から見ても重要なトピックのひとつとなっており、ベルギー版『メーテルランク全集』の編者であるポール・ゴルセイが、同書のなかで両者の関係に触れている<sup>2</sup>。

では、アルトー研究の側から見たときに、彼は具体的にどのような遺産をメーテルランクから継承していると言えるのだろうか。おそらく両者の関係は、狭義の演劇史(たとえば、象徴主義と歴史的アヴァンギャルドの接続)において考えるだけでは不十分であるように思われる。なぜなら、アルトーはメーテルランクから、神秘主義を中心に据えた「運命」に関する哲学を継承しているからであり、言わば、彼らは演劇が存在するための「世界観」を深く共有しているからだ。この世界観を前提とした演劇は、「決定論的演劇」とも呼ぶような、現代人の「運命」に関与するものである。

周知のように、決定論(fatalisme)は今日もおお、主としてキリスト教文化圏の哲学思想において、主要テーマのひとつでありつづけている。それは17世紀以降の哲学者たちによる、人間主体の「自由」をめぐる法的、科学的、倫理的議論であったと要約することができる。しかしながら、メーテルランクおよびアルトーの言説に読まれる決定論は、こうした純粋に形而上学的な議論にとどまてはいない。両者の運命論はむしろ、近代において生まれた「芸術」が人々に対して与える「啓示」の体験と切り離すことができない。したがって、本稿において問わなければならないのは、メーテルランクやアルトーがみず

からの演劇理論を構築するにあたって、いかなる理由から「運命」について論じなければならなかったのか、ということである。つまり、「運命」に関する哲学的考察が「演劇」という芸術形式の内部において、いかなる理論化の契機を与えることになるのか、という問いである。

この問いに答えるためにまずは、「日常の悲劇(tragique quotidien)」や「静かな劇(drame statique)」といったメーテルランクの演劇美学において「運命」という主題がどのように展開されてきたかを概観したうえで、これを『演劇とその分身』(1938年)に読まれるアルトーの運命論と比較してゆく。そのうえで、両者をつなぐ二つの要素に関して、さらなる比較考量を行ってみたい。すなわち、エリザベス朝演劇の旗手ジョン・フォードの戯曲『アナベラ』(*Annabella*)と、16-17世紀の写実的・宗教的な色彩のフランドル絵画についてである。メーテルランクの翻訳によって、19世紀末にフランスで初めて紹介されたフォードの戯曲『アナベラ』は、アルトーが「演劇とペスト」のなかでその美点を高らかに語っており、また一方で、メーテルランクが「ベルギー性」の拠り所として称揚していたフランドル絵画については、アルトーがやはり『演劇とその分身』において一度ならずその演劇性について論じているためである。

現在通用している演劇観からすると、メーテルランクの「静かな劇」は、観客に思考の隙を与えないようなスペクタクルを志向するアルトーの「残酷の演劇(Théâtre de la Cruauté)」とは、対極をなすものであるように見えるかもしれない。しかしながら、「運命」という視点から両者の演劇論を検討していくと、両者の関連性は、その演劇形式を超えて、いまなぜ演劇かという点において、手を取り合っていることが理解できるはずである。そして、両者がなぜフランドル絵画のなかに一種の「演劇性」を見出そうとするのか——もっと正確に言えば、どうしてフランドル絵画が未来の演劇のメタファーとして取りあげられるのか——が理解されることだろう。

両者の運命論の考察において重要な鍵を握る要素は、〈悪〉である。ただし、そこでは〈悪〉はもはや、単純な仕方で〈善〉と対立しているのではない。ある面から見れば、両者は渾然一体となっており、またある面から見れば、〈悪〉はわたしたちの世界そのものの基本原理となっている。このような世界観をベースに据えることによって、19世紀末から20世紀初頭にかけての「演劇」が、その内実の変貌を迫られることになったのではないかと、というのが本稿における最大の仮説

\* 本論文におけるアルトーの著作の引用に関しては、すべてAntonin Artaud, *Ceuvres complètes*, tome I-XXVI (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。邦訳が存在する場合は適宜参照させていただいたが、煩雑さを避けるために注における指示は原典のみにとどめた。

<sup>1</sup> 本稿は、2011年度日本フランス語フランス文学会秋季大会における口頭発表「神秘主義と操り人形:アルトーにおけるモーリス・メーテルランク読解」(於小樽商科大学、2011年10月8日)の原稿を大幅に加筆・修正したものである。

<sup>2</sup> Maurice Maeterlinck, *Ceuvres I: Le Réveil de l'Âme*, Waterloo, André Versaille éditeur, 2010, p. 409.

である。このとき、舞台上にしか顕現しえない〈悪〉は、わたしたちの世界を支えているがゆえに隠されているような規則として規定される。それを焙り出すことができないのであれば、演劇の存在価値はない——あたかもそう語っているかのように、アルトーの声はわたしたちに届く。「演劇はこの世界そのものになるべきだ、さもなければ演劇などなしで済ますだろう」<sup>3</sup>。

## 1 瞬間的なもの——メーテルランクの「日常の悲劇」

アルトーは先述の『十二の歌』の序文において、メーテルランクの文学的出自について、オクターヴ・ミルボーが「フィガロ」紙上で『マレーヌ姫』(1889年)を絶賛したというエピソードも含めて、かなり丁寧な解説を与えている。そこで言及される作品数は、翻訳まで含めると実に20点以上にもものぼり、主要作品のほとんどに対して言及があると言ってよい。しかし、そこから概説的な部分を取り除いてみると、メーテルランクの思考の現代性を論じるためにアルトーが紙幅を割いているのは、「日常の悲劇」と呼ばれるメーテルランクの演劇論と、非フランス地域における神秘思想についてであり、しかも両者は根底的に切り離すことができない。アルトー曰く、「『貧者の宝』(1896年)を開いてみると、思想家たちに割かれたページのなかに、彼が中心的理論として好んでいる日常の悲劇を見つけることができる」<sup>4</sup>。

メーテルランクは、弁護士を志していた1885年頃から「神秘」に関する問題に取り組み、その哲学的思索を1894年から1896年にかけて「ラ・ヌーヴェル・ルヴュ」誌、「エコー・ドゥ・パリ」誌、「フィガロ」紙などに発表し、これらを『貧者の宝』として刊行した。この間、アルトーが指摘しているように、メーテルランクは14世紀フランドルの神秘思想家ルースブルックの著作(『霊的婚姻』、1891年)や18世紀ドイツロマン主義の詩人ノヴァーリスの著作(『ザイスの弟子たち』、1895年)、あるいはエリザベス朝演劇の旗手ジョン・フォードの『あわれ彼女は娼婦』(1895年)の翻訳を行っており、彼の思索は非フランス語圏の翻訳の経験から得られたものであったと言ってよい。大野英士が的確にまとめているように、1880年代のフランスは政治的混乱の末の「苦悩と絶望の時代」<sup>6</sup>であったが、当時のベルギー(普仏戦争では中立を維持していた)は、むしろ資本主義の勃興によって「文芸ルネサンス」と呼ばれる文化的成熟を迎えていた。フランスでは上演が禁止されていたワグナーの舞台が、ブリュッセルの王立モネ劇場でフランス語による上演を重ねていたことが象徴的な出来事である。

このような政治的・文化的文脈においてメーテルランクは、ステファンヌ・マラルメが、心情や思考を伝達する手段としての貨幣交換的な言語観を批判していたのと同じように、現実の事物を表象するという従来の言語観を痛烈に批判している。ただし彼は、演劇の新しく現代的な手段として、ひとつのコミュニケーションの形態を取りあげる。それは「沈黙」である。アルノー・リクネールが『演劇の裏面——古典

主義時代からメーテルランクにおける沈黙のドラマツルギー』(1996年)のなかで歴史的・哲学的に跡づけているように、アリストテレスの『詩学』解釈に支えられた17世紀のフランス古典主義演劇においては、登場人物による対話が絶対的な力を持っていたために、いくつかの例外的な事象をのぞけば、「沈黙」が言語として扱われることはありえなかった。この点において、「仮にゾラが対話から引き離すことで沈黙を擁護しているとするなら、メーテルランクは堂々と、対話やその土台を壊すことで沈黙を称揚している」<sup>7</sup>のである。

メーテルランクは『貧者の宝』の冒頭——まさしくこの章は「沈黙」と題されている——において、「言葉が人間同士の真実のコミュニケーションに役立つなどとゆめゆめ思ってはならない」<sup>8</sup>と断言しているが、ここで彼は、ラシーヌに代表される古典主義演劇における対話を通じた物語展開と情念描写に「動きのない生」を対置させている。メーテルランクは、ラシーヌが『ペレニス』の序文のなかで、古代ギリシャ人たちが感嘆したソフォクレスの悲劇の筋が——『オイディプス』でさえも——きわめて単純に構成されており、心理描写が最小限に切り詰められていると指摘していることを引き合いに出しながら、次のように述べるのである。

わたしたちはもう荒くれ者の世界とは無縁であり、登場人物もまた本能的な情念が唯一の関心事ではなく、そのような次元で行動することはない。[...]重要なものはや人生の激しい例外的瞬間ではなく、生そのものである<sup>9</sup>。

言わば、現代の劇作家がテレビドラマの脚本の粗雑さを論難するように、メーテルランクは情念に満ちた古典主義の劇作品を一刀両断している。劇作品において重要なのは「事件」や「物語」ではなく、人間の「生そのもの」であるのだと。しかも、『貧者の宝』という標題からもわかるように、彼にとっての「生そのもの」は、特異な状況に置かれた英雄だけではなく、あらゆる人々において、日常的に開示されなければならない。

このようなメーテルランクの魂に関する考え方は、ルースブルック、ノヴァーリス、エマソンといった神秘主義思想家たちに依拠しているものと思われるが、興味深いのは、ここで「魂(âme)」と「精神(esprit)」が明確に区別されているという点である。メーテルランクにおいて、「魂」とは人間の「内なる光」に喩えられ、いかなる場合においてさえも、けっして汚れることがない。したがって、言い換えてみるならば、これは人間存在が「根源善」としての魂と「根源悪」としての精神を二重に所有しているということを意味しているのである。しかし、メーテルランクにおいて前者すなわち「根源善」は、一種の神的なユートピアとして定義

<sup>3</sup> II, 16.

<sup>4</sup> I\*, 214.

<sup>5</sup> この戯曲は、メーテルランクによって『アナベラ』という標題で出版された。アルトーの『アナベラ』解釈については、第3節で後述する。

<sup>6</sup> 大野英士『ユイスマンスとオカルティズム』新評論、2010年、27-65ページ。

<sup>7</sup> Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre: Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 332.

<sup>8</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, p. 295.

<sup>9</sup> Maeterlinck, *Le trésor des humbres*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2008, p. 122.

されていることにも注意しておかねばならない。言い換えれば、メーテルランクにおける「魂」とは、いまだ顕現せざる神のような存在として謎に包まれている。曰く、そこに到達するためには「不幸な出来事の本質そのもの」<sup>10</sup>を解き明かさなければならない。つまり、「災いはどこからやって来て、どこに行き、また、なぜこの世にやって来るのか」<sup>11</sup>を解明しなければならないというのである。

メーテルランクの演劇論においては、登場人物の感情や思考ではなく、予感や直観が重要視される。たとえば、唐突ではあるが、「運命の人」との出会いについて考えてみると、彼によれば「運命の人」は予感でそれとわかってしまうのだという。

そのような時に運命の力に逆らって、見なければならぬものを見ないように必死に両目をまぶたで押し当てる者も中にはいるだろう。[...]だが、所詮は無駄な抵抗である。[...]何も起こりほしくないだろう。運命を司る高次の力はやってこないだろう。東の間の愛撫、戯れの時は本当の愛撫や時になることはないだろう……<sup>12</sup>。

直観によって予感される運命が揺るぎえないのに対して、みずからの欲望のままに行動することによって長期的に見れば損失を被ることになる。つまり、人間の意識や精神のはたらきは、それが「魂」と反目しあうと定義されることによって、「根源善」であるところの「魂」への到達を回避してしまう。それゆえ、メーテルランクにおいては「運命が劇行為の存在理由となる」のである。

これによって結果的に、ペーター・ションディがかつて「ドラマの危機」の徴候として論じていたように<sup>13</sup>、メーテルランクの演劇においては劇的瞬间や劇の展開がことごとく放棄され、「何も起こらない」ことが推奨される。形式的に見れば「幕」の演劇から「景」の演劇へと移行することになるし、構造的に見れば「筋立ての演劇」から「状況の演劇」へと移行することになるだろう。また、登場人物は「人形」のように運命に対して絶対的な受動態となるだろう。ただし、このような「ドラマの危機」は、必ずしも象徴主義演劇に限定されるものではなく、むしろ自然主義演劇とも共有される標識でもあった。当時隆盛を極めていたサルドゥーやラピッシュの喜劇においては、登場人物の意志的行動は衰弱しており、むしろそれらはサラ・ベルナルムやムネ・シュリといった「聖なる怪物たち」の演技によって代表されていたのである(この点については、『マレーヌ姫』の初演が、アントワヌの自由劇場においてであったという事実が象徴的である)<sup>14</sup>。

しかし、「運命」という主題の独自性をメーテルランクにもたらしたのは、劇行為を構成する直観や予感が、いずれも「瞬間的なもの」であるからにはかならなかつた。古典主義演劇においては連続的な認

識の結果として逆転や認知がもたらされなければならないということを経験すれば、アリストテレス的な逆転や認知とは異なって、運命の直観とはある種の「認識の中断」を意味している。それゆえに、メーテルランクがみずからの目標を達成するには、瑣末な筋立ては不必要なものであったのだ。彼にとっての演劇は、誤解を恐れずに言えば、カント的な崇高体験を提供するものでなければならなかつたのである。

今では不幸な災いに襲われなければ気づきもしないことを、もしその時、魂の目が開いていたなら、たった一度の口づけによっても知ることができたのではあるまいか。このように苦しみの槍に突かれなければ、魂の内に眠っている聖なる記憶を揺り起こすことはできないのか。賢者にはこうしたショッキングな出来事は必要ない<sup>15</sup>。

このように問うメーテルランクの身振りは、きわめて教化的・啓蒙的に思われる。しかし逆説的なことに、「日常生活の中のわたしたちはただ待っているだけなのだ。ちょうど神の言葉を聞くために遠路はるばるやって来た伝説の目に見える者たちのように」<sup>16</sup>。ここから『群盲』や『忍び入る者』における登場人物の「待つ」というドラマトルギー——サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』の先駆となる——が導き出されることになる。わたしたちは、「根源善」であるところの「魂」への到達するために「悪」と闘いながら、ひたすら待たなければならないのである。

## 2 善のなかの悪——アルトーの「残酷の演劇」

このようなメーテルランクの作品における登場人物の受動性は、アルトーもまた『十二の歌』の序文において指摘するところであった。

『ペレアスとメリサンド』、『タンタジールの死』のような何編かは、イタリア劇団が造形的な世界において使っていた操り人形に対応するものを精神の世界に与えて、未知の調べをもたらす。メーテルランクは神秘的操り人形の見物客を拡大している。[...]古代劇の無意識的運命は、メーテルランクにおいては劇行為の存在理由となる。登場人物は運命に操られる人形なのである<sup>17</sup>。

ここで興味深いのは、人形のように受動的な存在として造形された登場人物の行動が、「古代劇の無意識的運命」によって基礎づけられていると論じている点である。アルトーは別のところで『オイディプス』について以下のように語っている。「自然が道徳を翻弄するという考え方があり、さまよえる力がどこかにあるから、それには十分に気をつけなければいけないという。それらの力を運命などと呼ぶのである」<sup>18</sup>。「大衆は今も昔も神秘に飢えている。運命が姿を現わすときの諸法則を意識し、その出現の秘密を見抜けたら願ってもないことだと思っ

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>13</sup> ペーター・ションディ『現代戯曲の理論』市村仁・丸山匠訳、法政大学出版局、1979年。

<sup>14</sup> 小田中章浩「演劇と絵画性——メーテルランクの『盲人たち』について——」、『演劇学』第34号、1993年、1-3ページ。

<sup>15</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, p. 160.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> I\*, 213-214.

<sup>18</sup> IV, 72-73.

ている」<sup>19</sup>。つまり、演劇という形式が「一回性」を武器とするのは、まさしく「道徳を翻弄する自然」としての「運命」を相手にしなければならないためなのである。

ただし、アルトーの演劇活動における「瞬間的なもの」への希求は、1920年代前半の制作座との関わり合いよりもむしろ、1920年代後半のアルフレッド・ジャリ劇場での活動において前景化している。なぜなら、ジャリ劇場における最大のマニフェストは、演劇が約束事から成立する虚構にすぎないという考え方を是正することにあつたからである。「わたしたちに必要なのは、[...]スペクタクルが予測不可能で繰り返しのできないものだ」という印象を与えることである<sup>20</sup>。このような主張は、演劇の固有性(演劇を演劇たらしめているもの)の渴望であるとも見えるが、しかしアルトーはこのようにも論じている。「演劇において本質的に厄介に思えること[...]は、劇芸術を絵画芸術や文学と区別する事柄、つまり言葉とイメージと抽象の範囲に留まっていないで、戯曲を見せ物にしてしまうあの憎むべき厄介な用具一式なのだ」<sup>21</sup>。つまり、演劇に熱狂を取り戻すためには、演劇自体が絵画や文学にみずから接近することが必要になるという。とりわけ、演劇と絵画の接近については、第4節で再び触れることになるだろう。

メーテルランクにおける「運命」とは、前節に見たように、「災いはどこからやって来て、どこに行き、また、なぜこの世にやって来るのか」という素朴な問いに対する応答であつたが、アルトーにおいても同様に「道徳を翻弄する自然の出現の秘密」を見抜くことが、最大の関心事であつたと言ふことができる。そして、メーテルランクにおける人間観が「根源善」としての魂と「根源悪」としての精神の二重の所有者であるとするならば、やはりアルトーにおける人間観もまた、両者は不可分なものとして捉えられている。

善は意図されるものです。それはある行為の結果です。ところが悪は永続的です。隠れた神も創造するとき、創造の残酷な必然に従っています。[...]したがって、善の意図的な渦巻の中心に悪の核を受け容れないわけにはいきません<sup>22</sup>。

アルトーによれば、「生の欲望」には本源的な悪意が備わっており、それらを押しとどめようとする善なる努力は悪の前に敗北を喫することになる。殺人であれ、強姦であれ、近親相姦であれ、極限状態に追いつめられた人間はもはやみずからの行為を制止できない地点に到達する。「残酷」とは、このような状況に置かれたときの意識の苦悩にほかならない。とするならば、このような「意識の苦悩」はメーテルランクが「日常の悲劇」において想定していた問いとほとんど同じではないか。

仮にあなたが[...]わたしを殺そうと思ってやって来たとしよう。その時、振りかざしたあなたの腕を止めることができるのは、わたしの言

葉巧みな命乞いではない。そうではなく、その時、たぶんあなたは[...]予測もつかない力の一つに出合うのである。あるいは、絶えず近くにそのような力が働いていることを知っているわたしの魂が、そこから得たある種の神秘の言葉をあなたに語りかけて殺意を思い止らせるのである<sup>23</sup>。

メーテルランクによれば、「予測もつかない力」とは、自己の魂の態度かもしれないし、過去や未来かもしれないし、秘められた思いかもしれないし、守護している星や宿命かもしれないという。いずれにせよ、ここで相手にしなければならないのは、みずからが能動的に働きかけることのできない「他なるもの」である。このような状況に置かれたとき、人は「運命」に身を任せるほかないのだろうか。先に述べたように、ここには「直観」という「瞬間的なもの」が到来する契機があるとメーテルランクは考えていた。

しかし、それは「ひたすら待つよりほかはない」という一種のメシアニズムであるとも要約することができるのではないか。そのようなメシアニズムにおいては、「運命が姿を現わすときの諸法則」を見出すことなど、到底不可能なのではないか。ここで当然ながら浮上してくるのは、このような疑問なのである。

### 3 〈悪〉の戦慄的な出現——ジョン・フォード『アナベラ』

この問いを解き明かすために、以下では具体的な戯曲について検討してみよう。ここで取りあげるのは、アルトーとメーテルランクの両者をつなぐひとつの戯曲、ジョン・フォードの『アナベラ』(『あわれ彼女は娼婦』)である。

この戯曲についてはアルトーが「演劇とペスト」のなかで具体的に解説を加えているが、その翻訳者はメーテルランクであつた。メーテルランクは1894年頃、エリザベス朝演劇の劇作家の紹介に努めており、その彼が1895年に制作座のリュネ=ポーのためにこの戯曲の翻訳を行っていた(アルトーもまたこの版を手にしてははずである)。メーテルランクの劇作品は、自然主義文学および演劇が急激な衰退に向かった1890年代のパリにおいて競うようにして上演が行われており、1893年5月にはリュネ=ポーの制作座が『ペレアスとメリサンド』を上演していた。リュネ=ポーが1891年に『チェンチー族』を上演していることも考慮に入れれば、アルトーが「演劇とペスト」においてフォードの戯曲を取りあげているのも、メーテルランクからの影響と同時に、リュネ=ポーの仕事からの影響であると言える。言うまでもなく、アルフレッド・ジャリの『ユビュ王』(1896年)が上演されたのも、リュネ=ポーによる制作座であつた。

さて、アルトーは先のテキストにおいて『アナベラ』を「本物の戯曲」<sup>24</sup>と呼んで取りあげている。この戯曲は、1920年代からアルトーが好ん

<sup>19</sup> IV, 73.

<sup>20</sup> II, 18.

<sup>21</sup> II, 20.

<sup>22</sup> IV, 99.

<sup>23</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, p. 125.

<sup>24</sup> IV, 27.

で取りあげる〈近親相姦〉をテーマとする戯曲であり<sup>25</sup>、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を下敷きとした、ジョヴァンニとアナベラという兄妹を中心とする愛憎劇である<sup>26</sup>。

舞台は、ジョヴァンニが修道士の前でみずからの性癖を告白するところからはじまる。当然のことながら、年老いた修道士はこれを神への冒瀆であるとして悔い改めることを要求するが、アナベラの妊娠によって事態は動き出す。彼女は貴族の名誉を守るため、妊娠を隠したまま青年貴族ソランゾと結婚するのである。妹の結婚の理由のわからないジョヴァンニは、ソランゾとアナベラの結婚式の直前に、アナベラの寝室に立ち寄り、そこではじめて彼女の妊娠の事実を知る。そしてアナベラは、それが二人の最後の時間であることを直観して以下のように告げるのである。

ばあやにもだれにも会うことを禁じられていたわたしが、  
こうして突然面会を許されたこととはなにか  
理由があるにちがいないわ、だまされないでね、  
お兄様、今日の宴会はお兄様とわたしに対する  
死の前触れ。わかってちょうだい、そして  
死を迎える覚悟をなさって<sup>27</sup>。

劇全体のクライマックスでもあるこの場面に対して、メーテルランクは、「文学において[この場面よりも]美しく、甘く、優しく、残酷で、希望のない場面があるとは思えない」<sup>28</sup>と述べている。一見すると、このような姿勢は、古典主義悲劇のドラマトゥルギーを根本的に否定していた姿と矛盾するようにも思えるかもしれない。しかしながら、この作品においては「運命」と呼ばれるものが着実に登場人物に迫り、また逆に登場人物はその「運命」を看取しようと努力している。つまり、世界の原理ははまだ人間の掌中にはないのである。この作品が上演される時に重要となるのは、このような悲劇的なあらすじそのものではない。むしろ、俳優がどのように「運命」を看取しようとするか、その身振りなのである<sup>29</sup>。

制作座におけるこの作品の上演は、ペシニズムが蔓延する世紀末のフランスにおける「海のように荒々しく、狂おしい美を享受する最も異常な時代のひとつ」<sup>30</sup>という時代認識に適合するものであっただろう。ただし、メーテルランクの考え方を敷衍するなら、ジョヴァンニとアナベラの兄妹が〈近親相姦〉という罪を犯しているときでさえ、「魂」は

まったく汚れていないことになる。「男色家といえども、その魂は少しも自分に疑念をいだくことなく、まなざしには幼な子の純真な微笑を湛えて群衆の中を通り過ぎていこう」、「極悪非道の殺人のさ中でも、魂はけっして汚れることはない」<sup>31</sup>。つまり、「魂」は世俗で起こる出来事を俯瞰しているがゆえに、あらゆる罪を赦してしまうのである。したがって、逆説的なことではあるが、このようなメーテルランクにおける超越論的なモラルという審級の設定は、結果的に人間の根源悪の肯定へとすり替わってしまう。あらゆる人間の罪悪が赦されるという前提によって、人間の本源的な悪が措定されているからである。この点において、メーテルランクの道德観は一見すると教化的・啓蒙的に見えながら、アルトーの無道德・無秩序を基本原理とする考え方と共鳴することになる。

このようにして、一般的に「何も起こらない」ことを志向すると考えられているメーテルランクの演劇論は、そのようなミニマリズムから一転して、あらゆる悲劇的展開の連続を——ただしアリストテレスの『詩学』が志向するものとは異なった——ドラマトゥルギーに要求することになる。それは「静かな劇」という理念とはまったく趣を異にしなが、根本的には同一の世界観を土台に据えている。もちろん、メーテルランクは狭義の劇作家という意味では前者のイメージがつかまうことだろう。しかし、同時期における外国演劇の紹介者・翻訳者という観点まで含めてみれば、彼の「静かな劇」が、エリザベス朝演劇のもつ混沌としたドラマトゥルギーと両輪をなしていることがわかる。

このように考えてみれば、アルトーの「残酷の演劇」が一方でミニマリズムを、他方で混沌や無秩序を志向する理由も理解できるのではないだろうか。彼は「フランスの聖なる原理への回帰」(1945年)と題された文章のなかで、以下のような二つの演劇のイメージを隣り合わせで語っている。

わたしには演劇も舞台もなく、ただ無意識の、そして心の演劇のみがある。[...]フォードの『あわれ彼女は娼婦』の存在価値が舞台上の媚びた描写によって犯罪を称揚し、生み出させることにあったとは思われない。それは逆に、ある意思の表明の中で、犯罪に根ざした力を麻痺させ、栓を抜くものであっただろう。その表明は舞台という潜在的で無根拠な場所での行為や出来事の中で、力の本質的な強さやリアリティの要求を獲得したあとに、力それ自体を中和させてしまうのだ<sup>32</sup>。

このテキストは、同年1月末に『演劇とその分身』の再版の見本をジャン・ポーランから受け取ったあとに、おそらくは現在の自身の考えを語るための新作の一部として書かれたものである。ここでアルトーは「演劇」に対して、メーテルランクが肘掛け椅子に坐った老人の臆想に「日常の悲劇」を見出だしていたのと同じように、精神病院生活における「心の演劇」を構想していると同時に、もうひとつの演劇のイメー

<sup>25</sup> 「近親相姦」という主題については、高橋信良「アルトーと『近親相姦』」(『言語文化論叢』第6号、千葉大学外国語センター、1999年、1-22ページ)を参照のこと。

<sup>26</sup> 1603年にパリで同罪により処刑されたラヴァレ家のジュリアンとマルグリット兄妹をモデルにしていると言われている。

<sup>27</sup> ジョン・フォード『あわれ彼女は娼婦・心破れて』小田島雄志訳、白水社、1995年、128-129ページ。

<sup>28</sup> Maeterlinck, *Œuvres I, op. cit.*, p. 451.

<sup>29</sup> アルトーは、アルフレッド・ジャリ劇場において、すでに以下のような構想を述べていた。「生の運命全体や夢の不可思議な出会いを背後に持たないような演劇の仕草は、一つとして存在しない。生において予知や占いの意味を持つもの、予感に匹敵するもの、精神の豊かな過ちに由来するものはすべて、ある瞬間に私たちの舞台で見出されることになるだろう。[...]私たちはまさしく演劇の人間のあるいは非人間的な源に遡り、演劇を全的に魅らせることを目指しているのだ」(II, 23)。

<sup>30</sup> Maeterlinck, *op. cit.*, p. 444.

<sup>31</sup> Maeterlinck, *Le trésor des humbres, op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> XIV, 12.

ジとして、フォードの『アナベラ』、あるいは中世の聖史劇が保持していた喚起力を挙げている。これらを先述の「残酷」の定義と重ね合わせてみるならば、アルトーにとっての「残酷」とは、一方では「一種の集中された意識」によってもたらされる苦悩を表し、他方では眼前に展開する地獄絵図のようなイメージの連続を表している。そして、これらはともに「神なき世界における神的なるものの顕現」という逆説的な要求でもあるのだ。

ただし、アルトーとメーテルランクの演劇論を大きく隔てているものは、両者の立場の違いである。つまり、メーテルランクがあくまで劇作家としての視点から「神的なるもの」の到来について語っているのに対して、アルトーは俳優および観客の視点から語っている。そのため、アルトーにおいては、この「神的なるもの」を到来させるためには、あらゆる感性(刺戟に応答する身体化された記憶の活性)や情動(生理学的な意味における生理現象)を動員させて<sup>33</sup>、観客の思考に隙間をつくらないようにすることが必要だと論じられることになる。

復讐には復讐をもって、犯罪には犯罪をもって応える。彼らは、脅かされ、追いつめられ、絶望的となり、観客が今にも彼らを犠牲者として同情を感じかけたとき、その宿命に対して、脅迫には脅迫、打撃には打撃をもって応える本性を表す<sup>34</sup>。

『アナベラ』のドラマトルギーは、1920年代にアルトーが熱狂したピランデルロの『作者を探す六人の登場人物』における「一対の鏡に無限に映し出される像は、他の鏡を追加することでその規則的連続性が狂わされる」<sup>35</sup>という効果を想起させる。しかし、このようにアルトーがフォードの戯曲について語る時、必ずしも劇構造について言及しているだけではない。この戯曲に暴力に満ちたエロティシズムという退廃的な美を見出だしていたメーテルランクに対して、アルトーはむしろ登場人物たちが観客を挑発するようなパフォーマンス性を見出だしているのである。

近親相姦と尊属殺人という罪を犯したジョヴァンニを誰もが裁こうとしている(観客もまた同じように感じている)なかで、彼は思いがけない行動に出る。すなわち、アナベラの心臓を短剣で抉り出し、アナベラの父親フローリオを中心として宴会に集まった人々の前に高々と掲げて「真実の託宣」を行うのだ。

彼はこう言っているようだ。お前たちは俺の愛の命を狙っている。それなら、俺はその愛で、お前たちの横面をはたいてやる。この愛の血潮を降り注いでやろう。だが、お前たちは誰一人、この愛の高みには登れないのだ<sup>36</sup>。

アルトーの『アナベラ』解釈は、このようなパフォーマンス性に焦点が絞られていると言ってよい。観客は言わば、宴会に集まった登場人

物たちと同じように、ジョヴァンニによって挑発され、嘲弄され、そしてついには「殺害」されることになる。いまや観客は「美しく、甘く、優しく、残酷で、希望のない場面」に感動しているわけにはいられない。なぜならば、近親相姦という「性の自由」がもたらした「(悪)の戦慄的な出現」は、アルトーの考えによれば、人間の性の分離と同時に背負うことになった「生の罪」だからである。つまり、わたしたちは血縁関係のない男女のあいだにおける愛と快楽を獲得した一方で、あくなき「自由」への渴望を運命づけられてしまったのだ。このような「善」に基礎づけられた「悪」の臨界点において、ジョヴァンニの「生」は彼自身を——端から見れば(そして自身から見ても)ほとんど「悪あがき」としか思えないような——異常な行動に駆り立てる。そう、まるでベストが人々を蝕むようにして。

開け放たれた家々へは、欲に憑かれて免疫になったかのようなどん底の人びとがなだれ込み、他人の富に手をかけるが、やがて、それが何の役にも立たないことを思い知る。そしてその時、演劇が生まれ出る。演劇、すなわち現状に対して無益であり無駄である行為に人をかり立てる差しあたりの無償性が<sup>37</sup>。

このような「自由」の果てに到来する「神的なるもの」とは、けっして通常の意味における「救済」ではない。これは、黙示録的なカタストロフである。そこでは、人間がみずからの利益のために行動することはない。だからといって、他人のために自己を犠牲にすることもない。人は演劇において、誰にとっても利益にはならないこと(無償なこと)を行うのである。

#### 4 フランドル絵画のパフォーマティビティ

このような黙示論的な演劇観は、アルトーがその演劇論のなかで度々言及する「フランドル絵画」の解釈とも響き合っている。そして、この点においてアルトーとメーテルランクは、狭義の演劇史の枠組みを超えて、ひとつの世界観において、手を結びあっている。一言で言うならば、「世界が二重化されているという感覚」とでも言えようか。アルトーが演劇論においてフランドル絵画を引用するのは、まさしくこの感覚が、「瞬間的なもの」の経験であるからにほかならない。

メーテルランクの劇作品には、その絵画的性がしばしば指摘されている。初期の創作活動からラテン性のパリ文化に対抗するためのベルギー性(=フランドル性)を意識的に取り込んでいたメーテルランクは<sup>38</sup>、「テキストの視覚化」にこだわって画家との共同作業をしながら舞台づくりを行っていた劇作家のひとりであった。たとえば、ブリューゲル

<sup>33</sup> 堀切克洋「感覚、感性、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35号、早稲田大学演劇博物館、2011年、77-89ページ。

<sup>34</sup> IV, 28.

<sup>35</sup> 高橋信良『「チェンチ」への見取り図』、『ユイカ』1996年12月号、青土社、245ページ。

<sup>36</sup> IV, 29. フォード戯曲の邦訳では44-45ページに相当する。

<sup>37</sup> IV, 23.

<sup>38</sup> 16-17世紀の絵画における緻密な写実性、敬虔な宗教性、豊かな彩色性、光と影のバランスは、1830年にフランスから独立をしたベルギーにとって、文化的アイデンティティとして志向されてきた対象であり、ベルギーの詩、小説、演劇にはしばしばフランドル絵画が援用されている。



図版1 ピーテル・ブリューゲル《幼児虐殺》  
1566年、ベルギー王立美術館



図版2  
ルカス・ヴァン・ライデン  
《ロトの娘たち》  
1520年、ルーブル美術館

における互いに無関係な要素を並列させる描き方と、メーテルランクにおける一連の所作のあいだには、濃密な関連性がすでに指摘されている。すなわち、初期のメーテルランク戯曲における脈絡のないエピソード展開は、聖書の譬えに範を取りながら、山車のうえに一連のタブロー・ヴィヴアンとしてつくられる演技空間の時間的展開であると考えられ、そこでは第1節に述べたように、登場人物はみずからの運命に対して「人形」のような存在として描かれているのである<sup>39</sup>。「メーテルランクは、ユビュ王を作り出したジャリとは別のところでマリオネットとしての俳優を求めたのであり、すでに何人かの批評家が指摘するように、ゴードン・クレイグによる有名な『スーパー・マリオネット』理論を先取りしていた」<sup>40</sup>とも言えよう。

また、ドラマトルギーではなく対話自体を取りあげてみても、そこには一種の「絵画的性」を見出すことができる。メーテルランクの劇作品の多くは、子供にでも理解できる平易な言葉を用いながらも、台詞は暗示に満ち、対話は噛み合わない。こうした作劇法は、舞台照明

や衣装におけるイメージと相俟って、みずからの内面世界の動きを察知させるような、幻想的な舞台をつくりだす。このような舞台の背後には、エドワード・バーン＝ジョーンズ(1833-1898)、ウォルター・クレイン(1845-1915)、ジョルジュ・ミンヌ(1866-1941)といった同時代の画家たちとの共同作業が認められる。つまり、メーテルランクは台詞を含めた舞台イメージの創出において、象徴派の絵画をひとつの源泉としていたのである。そして、このように同時代の象徴派と並んで、メーテルランクの思考にとって重要だったのが、ブリューゲルであったのだ。

そもそも、メーテルランクが最初に発表したテキストは、ブリューゲルの同名の絵画を言語化したものであった(『幼児虐殺』、1886年)[図版1]。この絵画作品の来歴については、岩本和子が美術史における解釈を参照しながら適切な仕方で跡づけている。この作品は「マタイ伝」に主題をとっているにもかかわらず、メーテルランク自身(そして現在でも多くの人々)によれば、フェリペ2世の専制と宗教弾圧下にあるフランドルにおける殺戮事件という「現代的な」主題を扱っているとされる<sup>41</sup>。しかし、それでもなお、この絵画作品の空間・時間的な構成や色彩的効果、さらには物語全体を支配する語り手の存在から考えてみると、絵画から詩的言語を創出するというメーテルランクの解釈には16世紀というブリューゲルの現代に聖書の世界が重ね合わせられていると考えられるようだ。つまり、メーテルランクは『幼児虐殺』において「もっと普遍的なテーマ——人間の歴史で繰り返される、略奪や理不尽な殺戮、抗えない不可解な運命の力、といったものを示したことになる」<sup>42</sup>と見なすことができる。

一方で、アルトーの演劇論においてもフランドル絵画は特権的な位置を占めている(この事実が逆に、現代ベルギーにおけるヤン・ファープルに影響を与えていることは知られていることだろう<sup>43</sup>)。すでにアルフレッド・ジャリ劇場期において「中世の精神状態」<sup>44</sup>に本質的な仕方で回帰することの必要性を語っていたアルトーは、1930年代の演劇論をまとめた『演劇とその分身』のなかで、中世の絵画についての言及を少なくとも四度行っている。第一に、「演出と形而上学」におけるルネサンス前派の画家ルカス・ヴァン・デン・ライデンによる《ロトの娘たち》[図版2]、第二に「東洋演劇と西洋演劇」におけるフランドル絵画、第三に「演劇と残酷」におけるルネサンス期の絵画(グリューネワルト、ヒエロニムス・ボッス)、第四に「言語についての手紙」におけるブリューゲルを中心とした記述であるが、このようなコーパスはメーテルランクが志向する絵画的傾向とおおよそ軌道を同一にしている。

何よりもまず、アルトーはフランドル絵画のなかに一種の「演劇性」を見出だしている。彼はブリューゲルの《ドゥーレ・グリート》[図版3]に対して、このように述べるのである。

そこには至るところで演劇が蠢いている。白い光の輪に囲われていた生の動乱が、突然、名づけようのないどん底に突き当たる。蛆虫たちの饗宴からは鉛色の軋むような物音が立ち上る。そこでは人間

<sup>39</sup> 小田中章浩、前掲書、6-7ページ。

<sup>40</sup> 同書、8-9ページ。

<sup>41</sup> 岩本和子「メーテルランクにおける〈フランドル〉の記憶：『幼児虐殺』とブリューゲル」、『国際文化学研究』神戸大学大学院国際文化学研究所、2010年、10-15ページ。

<sup>42</sup> 同書、31ページ。

<sup>43</sup> ルック・ファン・デン・ドリス『ヤン・ファープルの世界』佐伯隆幸、高橋信良、石井恵、堀切克洋訳、論創社、2010年。

<sup>44</sup> II, 25.

の皮膚の痣はひとつとして同じ色をしていない<sup>45</sup>。

前節で確認したように、アルトーにとっての演劇とは、人間のあらゆる行動が無償的となる黙示論的なカタストロフであったが、ここでアルトーが強調しているのは、タブローが本質的に有している「視覚的瞬間性」である。

現実の生は動的でまっさらだが、隠された生は鉛色で固定されていて、数限りない不動性を示す可能な限りの態度を所有している。これは無言の劇でありながら、話すための言語を持つよりも遙かに多くのことを物語る。これらの絵画はすべて二重の意味をもっている。純粹に絵画的な面の他に何らかの教訓を含んでいて、自然と精神についての神秘的で恐るべき側面を明らかにしてくれる<sup>46</sup>。

アルトーによれば、人間の生は「現実の生」と「隠された生」に二重化されており、「隠された生」に含まれている本源的な「残酷＝悪」が顕在化する。そして、こうしたイメージを見ているものの脳裏に与えるためには、論理的な説明ではなく「一種の電撃的な視覚的調和」が必要となるというのがアルトーの考えである。ただし、ここでは「瞬間的な視覚性」がただ肯定されているだけではない。むしろ、表面的な視覚的誇示は「戯曲を見せ物にしてしまうあの憎むべき厄介な用具一式」として、演劇のリアリティに抗うものとして考えられていたからである。

アルトーの演劇において重要なのは、メーテルランクの劇作品が要求するような抽象化作用だけではない。むしろ、現実世界を相対化させるための劇世界を生み出し、場合によってはこの二重化された世界のあいだに交流を生むことが重要なのである。

フランドル絵画の悪夢がわたしたちの心を打つのは、現実の世界の傍らに、その世界のカリカチュアでしかないものを並列させているからだ。わたしたちが夢見るはずの怨霊〔蛆虫〕を与えてくれるからである。あの悪夢はその源を半夢遊状態のなかに求めている。その半夢遊状態が、不器用な動作や馬鹿げた言い違いをひき起こす。置き去りにされた子どもの傍らに、飛び跳ねたハーブを立てる。地下水の滝のなかを泳ぐ人間の胎児の傍らに、恐ろしい城壁の下を進む軍隊を示す<sup>47</sup>。

ここで言及されているのは、ヒエロニムス・ボッスの《快樂の園》〔図版4〕である。祭壇画右側に「置き去りにされた子供」と「飛び跳ねたハーブ」が、中央奥には「地下水の滝のなかを泳ぐ人間の胎児」と「恐ろしい城壁の下を進む軍隊」が描き込まれていることがわかる（祭壇左から「地上の園」「快樂の園」「地獄の園」）。

この引用箇所「傍らに」という語が反復されているように、『アナベラ』におけるジョヴァンニの異常行動は、まさしくこのような「半夢遊状



図版3 ピーテル・ブリューゲル《ドゥーレ・グリート》  
1562年、マイヤー・ファン・デン・ベルグ美術館



図版4 ヒエロニムス・ボッス《快樂の園》  
1503-1504年、ブラド美術館

態」によってひき起こされたものであると考えられる。これは、演劇世界が二つの異なる世界認識の重なり合いであると言い換えることもできるかもしれない。つまり、一枚の絵のように平板な世界がまず存在して、そこに人間が同じ水準で生きているのではなく、人はそれぞれが「半夢遊状態」のなかに生きており、それぞれの生において世界には亀裂が走っているのである。「残酷」とは、このような世界の亀裂そのものであり、この意味において「演劇が生に分身であるとすれば、生は真の演劇の分身」<sup>48</sup>にほかならない。

すでに見たように、アルトーは晩年になってもなお、フォードの戯曲がもっている演劇性をフランス中世の聖史劇と重ねて論じていたが、その際にアルトーのイメージの土台となっていたのは、フランドル絵画なのであった（「フランスの聖なる原理への回帰」の冒頭では再び《ドゥーレ・グリート》が引用されている）。アルトー自身は、このテキストのなかで「わたしの心は今や『演劇とペスト』や『演出と形而上学』の時とは別の要求をもっている」<sup>49</sup>と述べているが、前節に見た「人間が最初の性の分離と同時に背負うことになった生の罪」について、アルトーはさらに考察を深めているようにも思われてくる。

ライデンの《ロトの娘たち》の主題もまた〈近親相姦〉であったように、そして《快樂の園》において獣姦の絵図が描き込まれているように、アルトーの「残酷」のヴィジョンは聖書世界に範をとったフランドル絵画

<sup>45</sup> IV, 116.

<sup>46</sup> IV, 116-117.

<sup>47</sup> IV, 69.

<sup>48</sup> V, 196.

<sup>49</sup> XIV, 12.



を通じて、社会的な「約束事」を問い直すためのパフォーマンスな装置として考えられているのではないだろうか。

フロイトが『リビドー』を發明したわけではなく、中世においてすでに知られたことであったが、それは象徴的な意味のもとでさまざまな数えきれぬ名で呼ばれていた。[...]それは暗示やイメージによってしか言い表せない力を持つ身体機能や器官の状態であり、実を言えば、それは器官ではなく、われわれの性的無意識が自我の未分化な場所で織り上げる横糸の感情的な種、もしくは澱であり、過度に抑圧された結び目なのだ<sup>50</sup>。

アルトーがこのように語る時、「世界の亀裂」は「自己の亀裂」と同格であるということがわかる。つまり、精神のなかの「自我の未分化な場所」に対する「暗示やイメージ」によるアプローチによって、自我が表象している社会生活の根拠が一瞬にして揺らぎ、外在世界にはフランドル絵画において表象されているような「亀裂」が走り出すのである。さらには、そうした世界の認識によって、今度は逆に、それまで固定されていた自我が揺らぐことになるだろう。こうして、世界と自己はめくめく相対化の循環に曝されることになる。

そのような境位にあるアルトーにとって、演劇とはみずからの「残酷＝欲望」を意識に浮上させ、自我(および環境世界)を再定義する契機にほかならなかった。アルトーが、「残酷＝悪徳」を主題とする演劇を好む傾向にあるのは、このような事情があるのである<sup>51</sup>。

## 5

## 結論

アルトーは1936年に上演した『チェンチー族』を最後に、現実の舞台を離れることになる。この事実から、「そのときからもはや演劇はア

ルトーにとってそれまでのものではなく、彼の人生のなかで何かが変わった<sup>52</sup>と論じることも可能であろう。

しかし、初期アルトーが熱狂したメーテルランクの演劇論を経由しながら、『演劇とその分身』に収められた演劇理論を読んでいくことによって、劇作家としてのメーテルランクが追究したミニマリズム的・幻想的な演劇と、俳優・演出家としてのアルトーが構想した無秩序・無軌道な演劇とは、外観や様相をまったく異にしながらも、根底に据えられている世界観において、密接にリンクしていることがわかる。すなわち両者は、日常的な知覚世界に「亀裂」をもたらし、最終的には観客と世界の間を相対化することを目指すという点において、結びついているのである。

このような観点からすると、アルトーの『演劇とその分身』における基本的なテーゼは、晩年のテキストにおいても本質的には変わらず、むしろ哲学的に深められていくようにも思われてくる。そうであればこそ、1945年のアルトーが、現代における舞台芸術の意義を以下のように説明しているのも首肯することができる。

舞台とは、どんな人間も免れ得ないと思わせる激しい悪徳への欲望が明らかになる選ばれた場所であり、ある古代の作家たち、特に聖史劇をつくりあげていた聖職者たちの密かで魔術的な一体化の力によって、演劇がそうした欲望を生み出し、分婉させる場所である<sup>53</sup>。

こうした定義は、〈悪〉が演劇の主題となることを意味するだけではない。この演劇は〈悪〉の顕現によって、通常の現実においては包み隠されている人間の本性としての「残酷」を観客に訴えかけ、社会的かつ規範的な自我を相対化させ、宙づりにするという「救済」を与えようとする。このような意味で、アルトーの「残酷の演劇」とは、「救いのないカタストロフを通じた救済」にほかならないのである。

## フランス語要旨 *résumés*

### La Catastrophe comme salut

sur le théâtre fataliste de Maurice Maeterlinck et d'Antonin Artaud

HORIKIRI Katsuhiko

Cet article vise à reconsidérer certaines influences du « tragique quotidien » de Maurice Maeterlinck (1862-1949) sur le « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud (1896-1948) en s'intéressant à la notion de « fatalisme ». En général, celle-ci renvoie à une attitude selon laquelle tous les événements sont déjà fixés à l'avance par le destin. La controverse sur le fatalisme se résume essentiellement à un débat juridique, scientifique et éthique sur la liberté humaine, et cela depuis des siècles. Pourtant chez ces deux hommes de théâtre, la notion de destin s'approfondit pour resaisir une expérience de la révélation telle que l'art la rendrait possible au théâtre. Cette question nous permettrait de considérer la conception du monde qu'ils se sont forgées en vue d'une rénovation du spectacle qui le libérerait des héritages du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme Paul Gorceix l'affirme dans son édition des *Œuvres* de Maeterlinck (André Versaille éditeur, 2010), l'auteur de *Pelléas et Mélisande* a exercé une grande influence sur l'esthétique artaudienne. En 1923, les Éditions Stock ont publié *Douze chansons*

<sup>50</sup> XIV, 14.

<sup>51</sup> 本稿では触れる余裕がなかったけれども、アルトーの「残酷の演劇」では、舞台によって与えられるイメージが単なる視覚性にとどまらず、聴覚性に包含されるような空間言語の創出が目指されていることが、19世紀末から20世紀前半のフランスの身体芸術における連続的な変化のなかに位置づけられたときに、重要な点として浮上してくるようと思われる。詳しくは、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って」(『表象』第7号、表象文化論学会、月曜社、2013年、207-229ページ)を参照のこと。

<sup>52</sup> Paule Thévenin, *ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 119.

<sup>53</sup> XIV, 13.

dans un recueil de poésies de Maeterlinck, préfacé par Artaud qui y déclare son admiration pour l'œuvre dramatique du poète. Il semblerait bien, en effet, à lire certains textes comme *Le Théâtre et son Double* (1938), qu'Artaud ait hérité de la notion de destin de Maeterlinck. L'objet de cet article est donc de mettre en lumière les relations entre les deux auteurs du point de vue de cette notion, et de voir comment celle-ci peut concerner une transformation des objectifs de la représentation théâtrale tels que les envisageait Artaud durant cette période.

Dans son *Trésor des humbles* (1896), Maeterlinck critique certaines pièces du théâtre classique où les personnages exaltent leur passion à la manière d'une Bérénice chez Racine. Dans son théâtre à lui, il ne s'agit pas de faire le récit ou l'histoire d'un héros ou d'une héroïne, mais de faire partager aux spectateurs la vie elle-même. Autrement dit, le théâtre devrait servir à tenter d'approcher le lieu où s'est noué un événement malheureux dans le monde. Prolongeant Jean de Ruysbroek (1293-1381), Novalis (1772-1801) ou Ralph Waldo Emerson (1803-1882) et leurs idées mystiques, Maeterlinck suppose qu'en aucun cas l'âme ne saurait être souillée. Tenter de parvenir à cette âme bienheureuse en ce monde terrestre est un motif de l'action dans son théâtre. Du point de vue de la dramaturgie classique, force est de constater que cet auteur s'écarte des notions aristotéliennes de péripétie ou de reconnaissance (« anagnorisis ») désignant ces moments où le destin du héros prend une tournure inattendue, pour accorder en revanche une plus grande importance à la suspension de l'action.

Dans sa préface aux *Douze chansons*, Artaud indique clairement que la raison d'être de l'action du personnage doit se fonder sur cette « fatalité inconsciente du drame antique » dont parle Maeterlinck. Plus tard, dans ses articles des années 1930, Artaud insistera sur les lois du destin: « Dans *Cédipe-Roi* il y a le thème de l'inceste et cette idée que la nature se moque de la morale ; et qu'il y a quelque part des forces errantes auxquelles nous ferions bien de prendre garde ; qu'on les appelle *destin* ces forces, ou autrement » (IV, 72-73). Il semblerait bien qu'Artaud pose la même question que Maeterlinck sur le destin du personnage qui souffre de malheurs, quand il dit: « le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent » (IV, 99).

Afin de pousser plus loin la comparaison entre Maeterlinck et Artaud et préciser leur relation, nous nous intéresserons à deux corpus de documents. D'une part l'*Annabella* (*'Tis Pity She's a Whore*) de John Ford (1586-1640); d'autre part certaines peintures flamandes du XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, en particulier celles de Jérôme Bosch (1450-1516) et de Pieter Brueghel (1525/30-1569).

Trente ans après que Maeterlinck a traduit l'*Annabella* de Ford, une tragédie incestueuse postérieure au *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, pour le théâtre de l'Œuvre, Artaud a revisité cette pièce du théâtre élisabéthain dans « Le théâtre et la peste » (1933) pour tenter de mettre au clair ses idées sur le « Théâtre de la Cruauté ». Sa relecture porte surtout sur le protagoniste Giovanni qui « se moque de la morale » et qui donnera aux spectateurs l'im-

pression d'une « terrorisante apparition du Mal » et « la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente » (IV, 29). Au moment d'une telle révélation, toutes les conditions de la vie humaine seront suspendues, si bien que l'identité sociale du spectateur sera aussi radicalement interrogée.

Cette analyse de la notion de destin à travers l'*Annabella* de Ford nous permettra de reconsidérer l'indivisibilité du bien et du mal. Pour Giovanni, l'affection pour sa petite sœur est un sentiment véritable, mais qui pourra l'entraîner à la ruine. En analysant cette pièce, Artaud nous présente une vision du monde fondée sur un monisme du « mal ». Dans une telle conception, Dieu n'arrive jamais, comme dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Dans cette désespérance, Giovanni sera poussé par une impulsion « à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité » (IV, 23). Au bout du compte, une catastrophe apocalyptique arrivera sur la scène du « Théâtre de la Cruauté ».

La vision du théâtre artaudien repose également sur certaines peintures flamandes auxquelles Maeterlinck avait fait référence pour proclamer son identité flamande en France, à l'instar d'autres artistes nés dans les Flandres. Artaud a aussi commenté plus d'une fois ces peintures de Bosch et de Brueghel pour illustrer sa vision du théâtre dans les années 1930. Selon lui, « de toutes parts le théâtre [...] grouille » dans *les Filles de Loth* de Lucas de Leyde, *Sabbats* de Goya, *Résurrections* et *Transfigurations* du Greco, *la Tentation de saint Antoine* de Bosch, ou *Dulle Griet* de Brueghel (IV, 116). « C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens, et en dehors de leur côté purement pictural elle comportent un enseignement et révèlent des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit » (IV, 117).

Par conséquent, dans la vision artaudienne, la vie humaine se divise entre « la vraie vie » et « la vie cachée ». Il s'agit, au théâtre, de faire que se manifeste le Mal qui reste dans la vie cachée. Autrement dit, l'apparition du Mal sur scène mettra en question les normes sociales qui définissent les contours de la vie quotidienne. C'est seulement à ce moment-là que nous pourrions être débarrassés des règles que nous devons souffrir, mais les conditions préalables de notre société seront du même coup suspendues et interrogées. C'est un salut sans aucun doute, mais qui se fera par l'anarchie et le chaos.

A partir d'une réflexion sur la notion de destin, nous essaierons de tirer une conclusion sur les relations étroites entre Maeterlinck et Artaud, bien que leurs visions du théâtre soient apparemment différentes l'une de l'autre. Cependant, en les comparant du point de vue de cette notion, nous aboutirons à cette idée que le théâtre fantaisiste et minimaliste de Maeterlinck-dramaturge et le spectacle anarchique d'Artaud-metteur en scène reposent sur une semblable conception du monde. Tous les deux cherchent à ébranler la perception quotidienne du spectateur, à la fissurer, en sorte de relativiser le monde réel et découvrir les lois d'une nature qui « se moque de la morale ».