

堀切克洋

「トーキー以後、ブレヒト以前——1930年代フランスの舞台芸術環境をめぐって」(解題)

1. 「芸術」と「科学」の分離

演劇映像学連携研究拠点では、2010年度より新規のテーマ研究として「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」(通称「翻訳プロジェクト」)が立ち上げられ、初年度には主として、19世紀末における未邦訳の重要文献の翻訳が行われた。このうちフランス部門では、戦後の文化政策の理論的基礎を築いたモーリス・ポトゥシェールやフィルマン・ジェミエの文献が訳される一方で、現代演劇の土台のひとつとなったアドルフ・アッピアやアンドレ・アントワースの演劇美学に関する文献の翻訳が行われている。これらは、第三共和制下(1870-1940年)における演劇人口の増大によって、19世紀後半まで公演の種別に応じて棲み分けが行われていた観客の層に変化が生じた時代、すなわち演劇批評家ベルナール・ドルトの言葉を借りるならば、「上演の意味や形態について、観客と演劇人たちのあいだで前提とされていた根本的な合意が、すべてなくなってしまった」時期に台頭した演劇論である。各テキストの詳細な紹介については藤井慎太郎氏による解題「フランス語圏の演劇論」(2011年)を参照されたい。

さて、視野を少し広げるならば、この時期はフランスにおいて「科学」と「芸術」の分離が決定的となった時代でもあった。さまざまな文化的回路(科学小説、通俗解説書、雑誌、催し、見世物、展示施設など)を通じて、科学的な知見をめぐる啓蒙活動が1850-60年代に行われ(たとえばジュール・ヴェルヌの『海底二万哩』の出版は1869年)、1880年代以降になると、いわば「科学の通俗化」は「第二期」に入ることになる。松浦寿輝が指摘するように、これらの通俗化ではすぐれて科学的知の高度な専門化(学問化)が行われる一方で、現在でいえば「ポピュラー・サイエンス」と呼ばれるような、娯楽性を重視する一般向けの科学的思考の普及を促進した。言うまでもなく、こうした「科学の普及」が進行すれば、宗教的権威の威信が揺らぐことは不可避である。「超越的・形而上的思弁を排するオーギュスト・コント流の実

証主義が一方にあり、科学万能論すなわち科学的真理への楽天的な信頼が他方にある」(「共和国と「楽しい科学」——あるいは通俗化の諸形態」)¹⁾。

両者の分離は、19世紀後半の演劇文化において、「知性(intellecte)」と「感性(émotion)」の分離として立ち現れる。たとえば、前世紀にドゥニ・ディドロが必要を説いた想像力が一転して不要なものとであると主張したのは、自然主義演劇の旗手であったエミール・ゾラである。しかし、ゾラの目指した合理主義的な演劇は、1830年代から新聞連載などによって人気を集めていた通俗小説が、民衆文学の標的とする読者層を用意していたのに対して、当時の演劇の観客層はいまだ中流階級以上であったことから、興行的な成功を収めることは困難の道を極めた。逆に、ロマン・ロランの民衆演劇論をいち早く体现したポトゥシェールは、国民の有益な教育手段を志向して、1895年にビュッサン(アルザス付近の田舎町)に民衆劇場を設立したが、しかし過度に文学的で知的な演目は、観客である大衆を劇場から遠ざけてしまうことになる。ロランの主張によれば、民衆演劇に適した演目は「劇的なメロドラマ」か「歴史的叙事詩」であるというが、ポトゥシェールは最終的に「ドラマとしてのおもしろさが一番感動的だったもの」が民衆に最も受け入れられることになるはずだと同語反復的に述べている。

角度を変えてみれば、19世紀末に展開した自然主義演劇や民衆演劇は、商業的演劇(いわゆるブルヴァール演劇)からも国家的演劇(コメディ・フランセーズおよびオデオン座)からも解放された劇芸術を目指したのであり、これらの試みは興行的には成功しなかったとはいえ、次世代において演劇環境の変容を強く促すことになった、というのがこの時期のフランス演劇史のごく簡単な見取り図である。とくに、1920年に国立民衆劇場を設立したフィルマン・ジェミエは1933年に逝去するまで、ロランの理念を継承して劇場運営を行い、また

1) 『10 + 1』第10号、LIXIL出版、1997年、2-13頁。本文は以下のウェブサイト上でも読むことができる。<http://db.10plus1.jp/backnumber/article/articleid/844/> (最終アクセス日: 2014年1月20日)

ジャック・コポーは、1913年に設立したヴィユ＝コロンビエ座を大戦後の1919年に再開して、非商業的・非国家的な演劇を推進していくことになった。本研究課題では、ジェミエの「明日の演劇とシェイクスピア協会」(1917年)とコポーの劇場開設のためのマニフェスト「ドラマの革新の試み」(1913年)の翻訳をすでにウェブサイト上で公開している。

これらのテキストで共通して表明されているのは、産業化の時代における「演劇衰退の危機」である。教養ある観客たちは、19世紀の都市文化に生まれたブルヴァール演劇、カフェ＝コンセル、ミュージック＝ホールなどに通い詰め、コポーの言葉を借りれば、いつしか演劇は「芸術の中でも最も評判が悪いもの」となってしまった。そのためにコポーはまず、「第四の壁」が支配する伝統的な額縁舞台ではなく、一枚の簡素な床を基調とする裸舞台を劇場に導入し、さらにカポティナージュと呼ばれるわざとらしい演技を脱するために、俳優たちにコメディ・デ・ラルテ流の身体演技を修練させることによって、戦間期のパリに新たな演劇文化をつくりだそうとしたのである。これに比べると、ジェミエの活動は、彼自身が劇芸術を「民衆にとって書籍と同様に効率的で、新聞と同様に協力的な教育手段」と定義しているように、共和国に生きる国民に等しく「教育」の場を提供することを目的とするものであったが、1933年にジェミエが逝去してからは、第二次世界大戦後まで国立民衆劇場は実質的に「空位状態」となり、それが再興されるにはジャン・ヴィラルの登場を待たなければならなかった。

2. 「ブレヒト以前」という時代

後世から振り返ってみれば、ヴィラルが1947年にアヴィニオン演劇祭を創設した時期には、演劇史的にもうひとつの重要な動きが生まれている。すなわち、知識人によるベルトルト・ブレヒト受容である。とりわけ、ジャン＝ポール・サルトルとロラン・バルトによる受容は、それまで分離されていた「芸術」と「科学＝学問」をふたたび合流させたという点で画期的な出来事であったと言えるだろう。ブレヒトの叙事的演劇では、単に歴史的・社会的な知見を教え込むのではなく、現在の社会に対する批評的な眼差しを提示することで、新たな教育モデルを提案しつつ、たとえばハイナー・キップハルトの『オッペンハイマー事件』(1964年)に見られるように、「ドキュメンタリー演劇」という新しいジャンルの開拓によって、芸術家(劇作家・演出家)と研究者・批評家とが協力しあう道筋を生みだした(近年、日本でも取りざたされている「ドラマトゥルク」という職能には、

「芸術」と「科学＝学問」の融合を目指そうとする歴史的な文脈があることをふまえておきたい)。ドイツの場合には、このようなタイプの演劇の脈脈を1920年代のエルンスト・トラウヤフ・フリードリヒ・ヴォルフの「時事的演劇 (Zeitstück)」にまで遡ることができるが、フランスの場合には上記のようにまったく別様の文脈を有している。

したがって、1930年代フランスにおける舞台芸術は、演劇美学としては「ブレヒト以前」として、また文化政策的な側面からは「非国家的」な劇場文化として位置づけることができる最後の時代なのである。スターリン政権下のソ連、ナチス政権下のドイツ、ムッソリーニ政権下のイタリアと比較すれば明らかなように、当時のフランスは「ヨーロッパで事実上唯一のブルジョワ民主国家」(塚原史)なのであって、ブレヒトやマリー・ヴィグマンがナチ政権に行っていたような、あるいはメイエルホリドが劇場閉鎖をめぐって自己批判と自己正当化を図らざるをえなかったような、公権力に〈抵抗〉する芸術の主体という物語は成立しにくい(例外としてはジャック・プレヴェールらのアジプロ劇団「十月グループ」が挙げられる)。その代わりに、彼らは前世紀末から連綿と継承されてきた商業性／公共性への〈抵抗〉として、つまり演劇や舞踊という芸術内部における技術的な(観客にとってみれば、知覚的な)変革を急務としていたのである。言い換えれば、フランスにおける1930年代に顕著なのは、政治論争ないしは美学論争(＝表現主義論争)としてではなく、むしろ芸術という近代的な制度における表象の問い(「ドラマ」「演技」「運動」という概念の更新)の前景化なのである。

3. 「トーキー以後」という時代

そのような意味で、産業化の時代における「演劇衰退の危機」という時代認識は、ひとつの葛藤を抱えていたように思われる。というのは、この時代の舞台芸術——演劇だけではなく、ダンスにおいても——が映画の隆盛とけっして無縁ではなかったからである。1890年代にシネマトグラフがリュミエール兄弟によって発明された当時、『ラ・シオタ駅への列車の到着』(1895年)の上映に際して観客が「逃げ出した」という逸話はよく知られているとおりだが、1927年にニューヨークで上映された『ジャズ・シンガー』をもって始まるとされるトーキー映画もまた、セルゲイ・エイゼンシュテインの「宣言」(1928年)に見られるように、その衝撃はかなり大きなものであった(エイゼンシュテインによる初のトーキー映画作品は、1938年の『アレクサンドル・ネフスキー』)。フランスでも映画人口が瞬く間に増大し

ていった——1929年に1億5000万人だった年間観客数は、1931年には2億3400万人、さらに1938年には4億5300万人にまで達したとも言われる——が、これに対して舞台芸術の冒険者たちは無関心ではいらなかったのである。

一例として、1930年代からコポーの弟子のひとりであるシャルル・デュランの下で演劇活動をはじめたジャン＝ルイ・バローは、映画で稼いだ資金によって演劇活動を続けていたと告白しているし、1920年代にパリに上京して俳優として数多くの映画に出演していたアントナン・アルトーは、1930年前後を境目として（「残酷の演劇」をめぐる言説のなかで）映画に対する態度を一変させている。逆に、ジャン・ルノワールのような映画監督にとって、サイレントからトーキーへの移行期においてルイ・ジュヴェの演劇論が大きな影を落としていたことも見逃せない。またジュヴェ自身が、映画の台頭を前にして、俳優術を自覚的に言語化することが急務であるとも述べている。さらに、後期バレエ・リュスの団員として活躍していたセルジュ・リファールは、バレエの未来について映画が決定的な役割を果たすだろうと語っている。

そのような意味で、ここに訳出されているテキストは、当時の舞台芸術環境と映画芸術の関係を考えるうえで示唆的なものとなるだろう。本研究課題の特徴のひとつは、同時代の表象文化を言語横断的に考えていくことにあったが、フランスの側の視点に立ったときに目を引くのは、このようなトーキー映画の流行に対する舞台芸術の応答である。それらは主として、役者の「演技」やダンサーの「運動」をめぐる考察として現れ、そこで立ち上がる虚構性は、単なる「現実の再現」を超え出るものとして期待されている。ただし、ここに選ばれたテキストはいずれも俳優、演出家、振付家の側からの応答であり、映画側からの応答を欠いていることは認めなければならない。したがって今後の研究においては、ルノワールやアベル・ガンズといったフランスの映画監督による議論も含めて考察することが求められるだろう。なお、〈1938年〉という年には、フランスでマルセル・カルネの『北ホテル』『霧の波止場』、ルノワールの『獣人』といった作品が発表されているが、ドイツではレニ・リーフェンシュタールの『オリンピア』が公開になったことも忘れてはならない。

4. テキスト理解のために

以下、ここに訳出されたテキストのあらましを簡単に示しておく。ジュヴェの『肉体を離脱した俳優』の序文およびそれに続く一章は間瀬が、1930年代におけ

るアルトーからジュヴェ、およびバローへの手紙は堀切が、バローの自伝的テキスト『演劇についての考察』の1930年代後半に該当する箇所を間瀬と堀切が、そしてセルジュ・リファール『振付家の宣言』を北原がそれぞれ担当した。

(1) ルイ・ジュヴェ

『肉体を離脱した俳優』（1943年）

まず、ジュヴェの『肉体を離脱した俳優』が出版されたのは1940年代であるが、この書は彼が1920年代から一貫して考えてきた演劇論がまとめられている。ジュヴェが演劇人としてのキャリアをスタートさせたのは、アルトーやバローに比べるとかなり早い1900年代である。1910年代には、コポーとともにヴィユ・コロンビエ座の舞台装置を考案し、1927年には——左翼四党連合政権（通称「左翼カルテル」）が政権を失った翌年に——デュラン、ガストン・バティ、ジョルジュ・ピトエフに対して呼びかけ、「カルテル」という演劇グループを結成した。1934年には、後進の教育にあたるべく、国立高等演劇学校で教鞭を取るようになる。また、1941年にはドイツ占領下のフランスを逃れて国外へ4年の巡業時代を過ごすことになった。したがって、以下に訳出される序文は、国外滞在の時代に書かれていたということになる。

ジュヴェが1930年代に俳優教育に携わるようになったこと、そして演劇論を書き溜めるようになっていったのは、彼がかねてより、俳優が役を演じるということの意味や、俳優の存在が演劇にとっていかに基幹的であるかを考え続けていたからにほかならない。その意味で、ジュヴェの著作は、両大戦間期という広い時間の枠内での、前衛演劇における俳優術についての問いの集積と考えられてよいだろう。その思索の中心にあるのは、「俳優が演劇について語るということの不可能性」と「演劇の中核であり基幹概念としての俳優」という二点である（すでに触れたように、ジュヴェの思索は1930年代トーキー映画の隆盛と深く結びついている）。なお、ジュヴェに関しては諏訪正『ジュヴェの肖像』（1989年）、中田耕治『ルイ・ジュヴェとその時代』（2000年）が入手可能だが、原文の翻訳は絶版状態にある『演劇論 コメディアン回想』（1952年、鈴木力衛訳）、『フランス俳優論』（1955年、梅田晴夫編訳）を除いてほかはない。今回は、2003年末に早稲田大学演劇博物館において「劇場に生きる一舞台人ルイ・ジュヴェー展」を担当した間瀬幸江氏が適任と考え、翻訳を快諾していただいた。

(2) アントナン・アルトの手紙

(1931年—1936年)

ジャン＝ルイ・バロー

『演劇についての考察』(1952年)

アルトは1920年にパリに上京し、詩人、俳優、演出家など多岐にわたるジャンルで活動をしていた。1926年にはロジェ・ヴィトラック、ロベール・アロンとともに「アルフレッド・ジャリ劇場」を旗揚げしたが、四回の公演を経て、1930年になると活動中断を余儀なくされてしまう。しかし、演劇上演の可能性を諦めたわけではなく、経済的にも逼迫した状況にあったアルトが助けの手を求めたうちのひとりが、のちに劇作家ジャン・ジロドゥーの作品上演(『ジークフリート』『アンフィトリオン38』など)で大きな成功を収めることになるジュヴェだったのである。ただし、アルトが必要としていたのはコポー演劇の継承者としてのジュヴェではなく、コメディ・デ・シャンゼリゼ劇場を本拠地とする劇団主宰としての彼であり、書簡の内容から見て、多忙をきわめていたジュヴェの冷たい反応には、アルトの要求する新しい演劇言語との齟齬が際立っている。折しもジャリ劇場に挫折したアルトは、1931年に植民地博覧会でバリ島の「演劇」(これが舞踊ではなく演劇と名指されていることに注意しておこう)を見たのち、自らの構想を表現しうる「戯曲」の選びだそうとしている。1930年代のテキストから構成される『演劇とその分身』(1938年)には「残酷の演劇」のプログラムが記されているが、書簡にはさらに多くの具体的演目が提案されていることが興味深い。とくに、実現はしなかったとはいえ、ゲオルク・ビュヒナーの『ヴォイツェク』の上演には心血を注いでいた。

アルトは1932年初頭に、ブルヴァール劇作家アルフレッド・サヴォワールの『村のお菓子屋さん』の演出助手としての仕事をジュヴェに与えられる。物語の主人公は、戦争の地の前線まで恋人についてきたマドレーヌ。彼女は美人ではないが(恋人も近眼であるために顔がよく見えない)、菓子屋をひらいて兵士たちの人気をあつめている。しかし戦争が終わると、誰も見向きもしなくなってしまうという大衆喜劇だ。ジュヴェは、戦争を象徴的なイメージとして描いていることを強調して、あくまで「戯曲に従う」ことを要求していたようだが、アルトは「作者を裏切る」ことこそが良質な演出を基礎づけるものであると主張し、初日の幕が開く直前に、ジュヴェに失望の意を伝えている。アルトの演劇は、特権的な地位をいまだ保持している「台詞の意味」を相対化して、視聴覚的な観客の体験に訴えかけようとする。こうした試みが「カルテル」の劇と並行して、1930

年代も続いていたということを頭に止めておくべきだろう。そして結果的に、この作品をめぐる衝突が、アルトとジュヴェの袂を分かつこととなってしまった。

一方、『演劇とその分身』の末尾において、アルトが「讃辞」を送っていたのが、バローの演劇活動である。ただし、一般的なイメージとは裏腹に、1931年にデュランのアトリエ座に入団したバローがアルトと会っていたのは、1935年のわずかな期間に限られていたようだ。アルトは、1935年5月に「残酷の演劇」の試みとして上演された『チェンチー族』にバローを起用しているが、稽古の途中で彼はこの芝居を降板してしまう。アルトが劇評を書いたバローの『母をめぐりて』という作品は、このすぐ10日ほど後に初日の幕が開いていることを考えると、書簡に見られるような両者の意見の相違は、必ずしも芸術上の見解の差だけには還元できないのかもしれないが、とはいえエティエンヌ・ドゥクルーからマイム的な身体表現を学んだ若きバローの関心と、すでに1920年代から演出家としての野心を宣言していたアルトの関心のありどころは、やはり異なるものであったのだろう。「彼の動作を非難するとしたら、それらが我々に象徴の幻影を与えながら、実は現実の輪郭を辿っていることだろう。彼らの行動がいかに激しく積極的であっても、結局延長がないのはそのためである」(『演劇とその分身』、238頁)。つまり、アルトは単に舞台上の技術的な問題を語っているだけではなく、演劇が「もうひとつの現実」を観客に確実に教える程度において、最終的に「演劇性」を獲得すると考えているのである。そのためにアルトは1936年にメキシコに経ち、「本物のドラマ」の実現を目指そうとする(同年に送られたバローへの手紙は、そのあたりの事情を物語っている)。

逆に、当時のバローの関心は、本稿第一節の末尾に短く述べた「演劇の危機」の言説と直接的に結びついており、彼は演劇というジャンルの内部にありながら、エミール・ジャック＝ダルクローズやルドルフ・フォン・ラバンといった舞踊芸術の開拓者たちと問題意識を共有している。『母をめぐりて』は、バロー自身が「初めての演出作品」としては認めていないように、演劇よりはパフォーマンス作品に近いものだったようだ。この作品は、ウィリアム・フォークナーの小説『死の床に横たわりて』のかなり自由な翻案である。本作は、アメリカ南部の貧しい農家(ミシシッピ州の架空の村)として生きるアディ・バンドレンという四男一女の子をもつ女性(注)が、死後は生まれ故郷であるヨクナパトーフ郡ジェファソンに埋葬してほしいと願い、夫と五人の子供たちが様々な困難に直面しながらその地に向かうという物語

で、15人の登場人物の一人称的な語りの積み上げによって巧みに構成されているが、バローの劇における2時間の上演時間のうち、台詞があったのはわずか30分程度であったという。バロー自身は、子どものひとりジュエルと、彼が大好きな馬を演じており、アルトールはそれを「見事な半人半馬」として「賛美」したのである（ただし、アルトールは手紙のなかで、「自分の舞台のうえで動物を歩かせることになったらとしたら、私なりのリズムとやり方でやらせてもらうことになる」と、半ばバローの演技を揶揄するような言動も行っている）。

バローの『演劇についての考察』には、このあたりの事情がバロー自身の側から回顧されている。バローは1940年に臨時支配人であったコポーの招きで、コメディ＝フランセーズで初舞台を踏み、1943年にはポール・クロードルの『繻子の靴』の上演を行い、また同時期には映画『天井桟敷の人々』で主人公のバチスト役を演じているが、1930年代のバローの活動には、フォークナーに加えて、セルバンテス（『ヌマンティアの包囲戦』）、カルデロン（『名誉の医者』）、クヌート・ハムスン（『飢え』）といった外国文学作品が多く目につく。若き俳優バローは、デュランとドゥクルーからマイム的な身体所作を、アルトールからは詩的な精神を、そしてコメディ＝フランセーズの古株であったシャルル・グランヴィールからは作品における俳優の使命を学び、最終的に「全体演劇」を構想するようになった。これは「舞台装置と音楽の過剰さ」に対する批判であると同時に、俳優術が抱えている課題に対する批判ともなっている。「いつの日か、本質的で無駄のない装置を使うことができるようになったら、その時は、装置によってもたらされてきたことを、俳優術を十分に確立できた前提で、俳優の演技が引き受けることになるだろう」。こうした俳優の側からの視点は、ジュヴェにおける演技の理論化とも通底している。

なお、アルトールの手紙、およびバローの自伝における第6章「アントナン・アルトール」については堀切が担当し、第8章「Ch. グランヴァル」、第9章「『飢え』」を間瀬氏に合わせてご担当いただいた。後者の第7章は、バローが1937年に上演したセルバンテスの『ヌマンティアの包囲戦』について割かれているが、演技論にはそれほど紙面が割かれていないため、今回は翻訳を見送ることとした。日本とも関係の深いバローには、『私は演劇人である』（1959年、朝吹登水子訳）、『明日への贈物—ジャン＝ルイ・バロー自伝』（1975年、石沢秀二訳）のほか、『フランス俳優論』（1955年、梅田晴夫編訳）の翻訳が行われているが、今回訳出されるテキストはいずれも初訳となる。また、アルトールについてはすでに『ア

ントナン・アルトール著作集』全5巻（1996年、安堂信也ほか訳）などが出版されているが、書簡資料などについては皆無に近い。そのようななかで、青山社の季刊誌『流域』に連載されていた坂原眞里氏のアルトール書簡論は、非常に参考となる資料である。ここでは、とくに「ジャン＝ルイ・バロー——アントナン・アルトールの演劇書簡（4）」（44号、1997年秋号）の書誌を挙げておく。

（3）セルジュ・リファール

『振付家の宣言』（1935年）

リファールは、ウクライナ出身のバレエダンサーであり、1923年にセルジュ・ディアギレフのバレエ・リュスに入団し、ディアギレフの信頼を得て同バレエ団の後期を支えていた人物である。1929年7月のディアギレフの逝去時には、ボリス・コフノ、ミシア・セール、ココ・シャネルとともに最期を看取っている。リファールは同バレエ団解散後に、1930年から1944年までパリ・オペラ座バレエ団のバレエマスターを務めることになったが（ちなみにリファールは戦後の1947年から1958年にかけても同職を務めることになる）、みずからの考えの下で舞踊史を総括しつつ、未来のバレエを宣言したマニフェストが本文である。このテキストを読めばわかるように、リファールの関心は本来「舞踊（ダンス）」であるはずのバレエが、いかにして「音楽の奴隷」という地位から解放されるかを説いたものであり、音楽の殿堂であるはずのオペラ座の内部からこのような必要を説くことは、かなり過激な主張であったことだろう。また、映画（ただし、トーキーである必要はないのだろう）によって振付を記録することによって、音楽家と振付家の相互関係が可能になるだろうと述べている点も興味深い。日本ではすでに、舞踊評論家の蘆原英了が『舞踊美論』（1942年）のなかでヨーロッパ最新の舞踊論としてこの文章を紹介しているが、長らく絶版となっていることを鑑み、本研究課題に組み入れることとした。翻訳は、バレエ・リュス研究者である北原まり子氏にご担当いただいた。

リファールの文章は、バレエの自律性・独立性を訴えようとしている点で、モダニズム芸術の典型的言説であるとも言えるが、しかし彼がオペラ座という国家的な劇場の振付家であったという点を忘れてはならない。1933年にボリス・コフノとジョルジュ・バランシンによって開始された「レ・バレエ・1933」はすぐに頓挫し、バランシンは渡米してダンス学校を設立、1935年には「アメリカン・バレエ団」を立ち上げた時期のことである。リファールは、「踊れないものは音楽作品ではない」と断ずる傾向（「ダンカン主義」）や、振付に蔓延する演劇

＝パントマイム的な要素——対比的に言えば、「フォーキン主義」と言えるだろう——を批判して、踊りの「起源」をダンサーの身体の中に求めようとする。すなわち、律動（リズム）こそが舞踊芸術の原点にあり、それゆえに「すべてのものを踊ることはできないし、すべてのものを踊ってはならない」と宣言するのである。リファールは、打楽器しか伴わない無音楽バレエ『イカロス』を上演したが、「宣言」はこのような大劇場における実験作と結びついている。

このようなリファールの舞踊論は、ニーチェ的な色彩も帯びつつ、ドイツ表現主義舞踊の先鋭であったマリー・ヴィグマンの試みと歩調を合わせているようにも見える。19世紀が「メロディーの世紀」であったのに対して、20世紀は「リズムの世紀」であったと簡潔にまとめるならば、公演の規模は別として、リファールはヴィグマンとともにこの流れに確実に沿う振付家であったと言えるだろう。さらに敷衍すれば、ここにはアルトがパローを「半馬半人」と評したような、パフォーマーの身体が「非人間化」されるという事態が起こっているとも言えるだろうか。それはドイツにおいて、舞踊芸術が特権視されていたという特殊な文化的事情（「身体文化〔Kölperkultur〕」）とは別に、未来派であれ、ダダイズムであれ、構成主義であれ、バウハウスであれ、おそらくは1910年代から着実に進行しつつあった身体表象の変容だったようにも思われる。精神分析的に言え

ば性的なエネルギーが備給された「心的身体」とも呼ぶる身体が、前世紀後半に大衆に浸透した科学的実証主義とは裏腹に、芸術の領野で追求の対象となりはじめたこととも無関係ではないだろう。

さらに、「精神分析」と並んで20世紀の思想を規定したもうひとつの知、すなわち「現象学」（意識に現れる＝現象する様態によって対象を考察する哲学）が、文学の領域で掂がりを見せるのも1930年代であるということは付け加えておいてよいだろう。サルトルの『嘔吐』はまさしく〈1938年〉の話題作であり、まるで自分の舌がムカデのようになって口蓋のなかを引っ掻いているようなアントワヌ・ロカンタンの「全身感覚的な気分」がそこでは「もうひとつの身体」として（「対自身体」と「対他身体」の異質性として）描かれている。あるいは逆に、両者が入れ替わるように同時に感じられる場（「キアスム」）に注目するモーリス・メルロ＝ポンティが一連の著作を発表するのも、1940年代前半のことである（『行動の構造』1942年、『知覚の現象学』1945年）。たとえば、人間身体の「反射」に関する概念についてはデカルト的な機械論が通説であったが、現象学的な視点は、そのような「運動する身体」を「知覚する身体」へと転回させることになる。奇妙なことに、前世紀から分離されてきた「芸術」と「学問＝科学」は、人間の身体という場において——プレヒトの叙事的演劇とはまったく異なる意味で——再び合流することになるのである。