

研究ノート

パリ・オペラ座と「多様性」：
『優雅なインドの国々』の
新演出における「krump」の導入を巡って

越智雄磨（東京都立大学）

パリ・オペラ座と「多様性」:

『優雅なインドの国々』の新演出における

「krump」の導入を巡って

越智雄磨

はじめに…研究の背景と問い

パリ・オペラ座は、ルイ14世治世下の王立舞踊アカデミーの設立（1661）及び、王立音楽アカデミーの設立（1669）にその起源を求めることができる。フランスの王政及び宮廷文化に端を発すること組織は、民営化された時代を挟みながらも、現代にまでその豪華絢爛な文化の名残を伝えている。しかし、2021年1月にパリ・オペラ座が発行した『パリ・オペラ座の多様性に関するレポート』¹（以後『レポート』と略記）はそれまでのオペラ座の歴史に対して批判を呈する異色のレポートであった。歴史家パップ・ンディアイ（Pape Ndiaye : 1965 - ）を筆頭筆者とする同『レポート』

では、ポスト・コロニアリズムの観点からパリ・オペラ座の運営方針や演目のプログラム編成、ダンサーの構成、附属学校のあり方に関して批判的な見解を示し、同組織が今後向き合うべき課題を提示している。パリ・オペラ座がこのレポートを刊行した背景には、フランスの社会が多くの国や文化圏からの移民で構成される多様性を擁しているにもかかわらず、パリ・オペラ座は、白人のダンサーや職員が多数を占める組織であり、社会の多様性を表象する機能や能力を欠いているという自己反省が存在している。創設以来、フランスの封建的社会の価値観を色濃く残存させてきたパリ・オペラ

座にこのような自己反省、変化の兆しが現れた一つの要因は、レポートの冒頭でも言及されているようにブック・ライブズ・マター運動の世界的波及に認めることができる²⁾。この運動は、世界史における奴隷制やコロニアリズムの影響は過去のものではなく、未だ終わりを見ていない問題であることを明らかにしており、米国を起点に世界各地へ広まった反人種差別運動の波は海を越えてパリ・オペラ座にまで到達した。オペラやバレエ界の中心であるこの組織のマジヨリティは言うまでもなく白人であるが、その白人側からも歴史的に規定された自らの立ち位置に対する問い直しが始まったのである³⁾。

この研究ノートの目的は、ポスト・コロニアリズムという思想がパリ・オペラ座にいかなる影響を与え、同組織がいかなる課題を認識し、具体的にどのような取り組みを行なっているのかを明らかにするための端緒を作ることにある。また、その取り組みはどの程度成功していると言えるのか、あるいは、さらなる課題は存在するのかを検討したい。

本研究ノートは主に資料紹介と事例紹介の2つのパートから成る。まずはじめに行うのが、先述したパリ・オペラ座が発行した『パリ・オペラ座の多様性に関するレポート』(2021)の紹介である。このレポートが書かれた背景およびパリ・オペラ座が何を問題視し、何を変革しようとしているのかを紹介する。第2に、実際に「多様性」を取り込もうとするパリ・オペラ座がどのような作品を製作したのか、『レポート』の刊行年からは遡ることになるが、パリ・オペラ座がアフリカ系黒人振付家を起用した初の例とされる『優雅なインドの国々』(2017, 2019)⁴⁾を事例として紹介する。とりわけ、ストリート・ダンスである「Krump」を取り入れた演出に注目しながら、その課題と達成点を確認したい。

一 『パリ・オペラ座の多様性に関する

レポート』(2021)について

ここでは、『レポート』が執筆されることになった経緯を確認しておきたい。2020年7月にパリ・オペラ座総裁の交代が行われた。前任者のステファン・リスナーを引き継ぎ、新総裁に就任したアレクサンダー・ネーフは「我々の義務は、我々の世界に存在する多様性を舞台の上に表象することである」とその義務を明確にし⁵、就任2ヶ月後の2020年9月に歴史家パップ・ンディアイとパリ・オペラ座で法務を担当する職員コンスタンス・リヴィエールに『レポート』の執筆を委任した⁶。

ネーフの決定で注目には値するのは、レポートの筆頭執筆者としてパップ・ンディアイを指名したことである⁷。ンディアイは1965年にフランスに留学していたセネガル人の父とフランス人女性の子として生を受けたムラート（混血児）の研究者であるが、後にもみるように白人中心と言ってよい組織であるパリ・オペラ座に関するレポートの筆者に人種的マイノリティに位置づけられる人物が任命されること自体、目を引く出来事である。

フランスにおいて、ンディアイはどのような評価を得ている人物なのか。まず、ンディアイの研究者としての経歴を見てみたい。1986年にサン＝クルー高等師範学校に入学し、経営史を専攻した。1991年から1996年までアメリカに留学し、1998年にはフランス社会科学高等研究院(Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales : EHESS)に博士論文を提出後、同学院の准教授に着任した。さらに2012年にパリ政治学院教授に着任し、2021年まで教鞭を執った⁸。

ンディアイの活動は研究・教育にとどまらず、政治的活動を行うアクティヴィストとしての顔も持つ。EHESS在職中にンディアイは、パトリック・ロゼスらと共にフランスにおける多様性促進行動サークル(Circle of Action for the Promotion of Diversity in France : CAPPDIV)を共同設立し、翌年の2005年には「フランス黒人団体代表委員会(CRAN)」を共同設立した。同団体が設立された2005年はパリ郊外のクリシー＝ス＝ボワで移民による大規模な暴動が起こった年であり⁹、フランス社

会における人種差別が大きな問題として認識された年でもあった。この頃からンディアアイは、元来の専門である経営史から黒人の歴史や黒人の権利に関連する研究や活動に軸足を移しているようである。2008年にはフランスにおけるブラック・スタディーズ（黒人研究）の草分けとなる著書『黒人の条件―フランスのマイノリティに関する試論』を書き、翌2009年には『アメリカ黒人の歴史』を上梓した。ンディアアイは2019年のオルセー美術館における「黒人モデル」¹⁰展にも協力している。このように政治や歴史だけではなく人種的マイノリティの表象に関する研究を行い、黒人の権利を求める政治的活動も旺盛に行っていたンディアアイに「多様性」を主題とする『レポート』執筆の白羽の矢が立ったのは当然の帰結だったとも言える¹¹。そして、『レポート』の執筆者としてンディアアイを指名することは、パリ・オペラ座がフランスにおけるブラック・スタディーズの成果を取り入れ、人種差別の撤廃に並ならぬ意欲を示したことを意味する。『レポート』の目的は「イントロダクション」において以下のようにまとめられている。

我々のミッションは、芸術的制度の中に社会的問いを取り込む余地を作ろうとすることではない。むしろ、この組織を開放し、舞台上でより適切に多様性を表象し、現代の世界において上演するレパトリーとそれがもたらす反響について考察し、その意味と可能性の変革を促すことを目的としている。そして、差別全般や人種差別的な発言が禁止されるように、全世界的に変わりつつある人事方針の模範であることを望んでいる¹²。

パリ・オペラ座は世界的な人種差別撤廃の流れの中で、その新たな社会的使命を自覚し、変わろうとしていることが『レポート』の宣言から読み取ることができ、「もし社会の中で存在感を示したいのなら、動かないままではいけないし、革新を拒絶することはできない」¹³と総裁ネーフは述べ、パリ・オペラ座の新しい時代に向けての変革の意思を明確に示した。

二 オペラとバレエにおけるコロニアリズム… 「オリエント」と「均質性」の表象

『レポート』は、先に述べたイントロダクションに続いて、一章「歴史と伝統…オペラ、バレエと『他者』の表象」、二章「多様性、オペラ座における巨大な不在」、三章「開放性と多様性のための人事方針」と続き、結論に至る。各章で、ブラック・スタディーズ、ポスト・コロニアリズム等の観点からパリ・オペラ座の歴史を批判的に見直し、改善案を提示するという形式が取られている。後に『優雅なインドの国々』を具体的対象として紹介、考察する本研究ノートにおいてとりわけ重要なのは一章である。

一章の「歴史と伝統…オペラ、バレエと『他者』の表象」では、17世紀にイタリアで生まれ18世紀、19世紀にヨーロッパで顕著な発展を遂げたオペラやバレエの歴史がヨーロッパ外部の地域に対する「植民地化」という思想や行為に結びついてきたことが指摘される。言い換えれば、オペラは非ヨーロッパの「他者」と「他所」を支配するヨーロッパの白人男性の視点に基づいて創作され

てきたことである。『レポート』においてこうした植民地主義的なオペラ作品の例として挙げられるのは、トルコ、ペルー、ベルシア、アメリカといった国や地域が舞台となる『優雅なインドの国々』（1735）、アメリカ人女性やインド人女性などが主役として登場する『アリス…ゴルコンダの王女』（1766）、『オーリードのイフィジェニー』（1774）、『セミラミス』（1802）、『レ・バヤデル』（1810）、『アラジンと魔法のランプ』（1822）、『アフリカの女』（1865）、『アイーダ』（1871）である。これらの作品に見られる非ヨーロッパ圏の女性表象について、『レポート』はフローベールの記述を引用しながら次のようにまとめている。

バヤデル（インドの舞姫）、東洋の全ての女性がバヤデルなのである。この言葉は強力で遠くへ向かう想像力を掻き立てる。民族的で、幻想的で、官能的でそれ自体、幻想化された東洋の要素である¹⁴。

こうした見解から、18世紀、19世紀のオペラにおいて、非ヨーロッパ圏の国々の特異性や地域性は捨象され、東洋／オリエントとして大雑把に把握されてきたことが理解される。幻想としての東洋、オリエントは言葉、衣装、舞台美術、化粧など様々な面から表象されてきた。その際に起こる問題は、有色人種に対する戯画的、侮蔑的な意味づけや典型的なイメージの押し付けが生じることにある。有色人種の女性は、娼婦、愛人、孤児として描かれることが多く、有色人種の男性は滑稽で、間抜けで、臆病な者として描かれる傾向が多く見られ、「オリエンタリズム」を内包する芸術作品においては、白人男性の有色人種に対する優位性が示されている例が目立つ。『オリエンタリズム』で知られるエドワード・サイードが「オリエントとは、むしろヨーロッパ人の頭のなかでつくり出されたものであり、古来、ロマンスやエキゾチックな生き物、纏綿たる心象や風景、珍しい体験などの舞台であった」¹⁵と述べる時の「オリエント」がまさにオペラにおいて表象されてきたと言えるだろう。そこには、東洋に対して西洋を優位とする西洋中心の見方が既に織

り込まれており、この観点に基づいてサイードは『アイーダ』についての批判的論考も執筆している¹⁶。

他方、ダンスにおいては「白いバレエ (ballet blanche)」の伝統が存在してきた。『レポート』によれば、1754年のパリ・オペラ座附属ダンス学校の設定以来、バレエが表象する身体は「王の身体」として捉えられ、その身体は純粋性と完全性に自らの存在意義を認めてきた。それゆえに、バレエを構成する身体は均質であることが求められたという。1832年に上演された『ラ・シルフィード』の当たりが、ロマンティックバレエのカノンとして「白いバレエ」を決定的なものとした。第二幕のダンスの見せ場である「白いバレエ」において、女性ダンサーたちが身につけた白いチュチュとポワント技法は、軽さや上昇といった動きの質や、かよわさや純粋性といった概念を女性性と結び付けた表象を生み出すことに寄与した。

こうしたバレエが持つ典型的なイメージや均質性は、20世紀後半以後、定期的に問題化されてきた。しかし、肌の色に関しては白さという均質性が規範として今なお強固に維持されている。こうした身体を巡る伝統的規

範を温存しているパリ・オペラ座の状況は、ミステイ・コーブランド (Misty Copeland : 1982) やアロンゾ・キング (Alonzo King : 1952) といった有色人種のダンサーや振付家が活躍しているアメリカのパレエの状況と比較して、遅れていることを『レポート』は批判的に指摘している。他方、数は多くないものの、多様な人種のダンサーをパリ・オペラ座の舞台に立たせた具体的事例としてカロリン・カールソン (Carolyn Carson : 1942) やベンジャミン・ミルピエド (Benjamin Millepied : 1977) などの過去の芸術監督の実績を挙げ、評価している。

パリ・オペラ座パレエの団員の人種構成に目を向けると、2019年時点で正規のダンサーが158名在籍しているが、その内78名が女性ダンサーであり、さらにその内2名のみが黒人のダンサーである。アジア系のダンサーは、韓国出身のサエ・ユン・パーク、香港出身のチュン・ウィング・ラム、ニュージーランド人の父と日本人の母を持つオニール・八菜の3名のみである¹⁷。またパリ・オペラ座附属学校に目を向けると、現在、有色人種の教

員は在籍しておらず、有色人種の生徒はごく少数のみ在籍している。現在のところ、パリ・オペラ座パレエの団員は、附属学校から入団した者が大部分を占め、外部からの入団人数は少ない。『レポート』は、その門戸を幅広く開くことが構成メンバーの身体的多様性を獲得するための第一歩なのではないかと提案している。

三 古典的レパトリーをどう扱うべきか 批判的距離を持った演出

以上に見てきた通り、『レポート』は、オペラやパレエに見られるステレオタイプや規範が18世紀から19世紀にかけて確立されてきたことを確認し、問題化する。その背後にあるものは、コロニアリズム、帝国主義、オリエンタリズムなどの旧来的で支配的なシステムであり、世界観である。そして、「オペラとダンスの遺産をできるだけ多くの人に届ける」ことを一つのミッションとして掲げるパリ・オペラ座にとって、旧来的な価値観に基づい

て製作されたオペラやバレエのレパートリーを上演する際に、乗り越えるべき一つの矛盾、倫理的課題が生じる。なぜならば「遺産」である「19世紀のオペラを現代の私たちの目のふりにかけるならば、その大部分はおそらく様々な度合いで人種差別的、分類主義的、性差別主義的な要素を含む」¹⁸からである。具体的な作品例として『レポート』は、オペラにおいては『蝶々夫人』、『トゥーランドット』、『オセロ』、バレエにおいては『くるみ割り人形』、『ラ・バヤデル』、『ライモンダ』を挙げ、これらの作品を上演する前には、演出家や振付家だけでなく、実演家（ダンサー、歌手、音楽家）、外部の人々（オペラの専門家、歴史家、人類学者など）を含むリサーチを先行して行うべきだと提案している。パリ・オペラ座は、差別的構造を反復するレパートリー作品を無批判に上演することをもはや許されない状況に置かれていると言える。

仮に古典的レパートリー作品を上演するのであれば、取りうる解決策は、作品に見られる差別的表現に修正を加えるか、新たな演出を通じて再演することになるだろう。前者に関する例を挙げるならば、現在、パリ・オペ

ラ座で『魔笛』が上演される際には「なぜなら黒人は醜いから」という歌詞の「黒人」が「奴隷」に置き換えられており、バンジャマン・ミルピエは『ラ・バヤデル』で使用されていた「黒人たちのダンス (danse de nigrillon)」というパートの名称を「子供たちのダンス」へと変更した。

後者の再演という選択をとる場合、『レポート』は、演出家ダヴィッド・ボベ (David Bobé : 1978-) の次の言葉を引用し、再演出時に、古典的レパートリー作品に批判的距離をもって再解釈することの重要性を説く。

ステレオタイプはあらゆるレパートリーの中に存在している。しかし演出は（作品解釈に関する）複雑さや距離を観客に提供することができるし、人種差別的なテキストに対して批判的な距離を取りながらそれを観客に了解させることもできる¹⁹。

白人が創作してきたレパートリー作品及びそこに内包されるステレオタイプに批判的距離を取ることの重要性

を確認した上で、『レポート』はパリ・オペラ座が非白人の人物によって書かれた台本も演出もプログラムしていいことを批判しつつ、多様な出自を持つアーティストに演出や振付を依頼することを提案している。その観点から見て、ストリート・ダンスのカンパニーを率いる黒人女性振付家ビントゥ・デンベレ (Bintou Dembelle : 1975-) に振付を依頼した『優雅なインドの国々』(2017, 2019) は画期的な事例だったと言えるだろう。

四 『優雅なインドの国々』について

四一 原作台本にみられるコロニアリズムの特徴

『優雅なインドの国々』の初演は1735年にパレ・ロワイヤルで王立音楽アカデミーの主催により行われた。作曲はジャン＝フィリップ・ラモー (Jean-Philippe Rameau : 1683-1764) が担当し、ルイ・フェ

ズリエ (Louis Fuzelier : 1672-1752) が台本の執筆を担当した。翌年の1736年のパリ・オペラ座での再演時には第四幕「野蛮人たち (Les sauvages)」が追加され、四幕構成となり1761年まで断続的に上演された。本作のジャンルは「オペラ・バレエ」とされ、当時の叙情悲劇 (tragédie lyrique) と比較すると台本は歌と踊りを見せるための口実という意味合いが強く、娯楽／ディヴェルティスマン (divertissement) として位置づけられる²⁰。それゆえ、オリエンタリズム的想像力を無意識的に、あるいは無批判に反映しやすいジャンルと言えるかもしれない。作品の構成は、第一幕「寛大なトルコ人」、第二幕「ペルーのインカ人」、第三幕「花々、またはペルシアの祭り」、第四幕「野蛮人たち」(アメリカ)と続く²¹。タイトルの「インド」は現在のインドを指し示しているわけではなく、非ヨーロッパ圏の広範囲の国や地方を指し示すための言葉として用いられている²²。それぞれの幕では、ヨーロッパ人と非ヨーロッパの国や地域の人々の愛情、敵対、融和といった関係が描かれている。あらずじを概観しよう。

第一幕「寛大なトルコ人」。海賊にさらわれて奴隷となった南仏出身のエミリはトルコ人総督オスマンに言い寄られていた。しかしエミリは本国に恋人ヴァレールがいることを告げ抵抗する。やがて一艘の難破船が打ち上げられる。そこにはエミリの恋人であるヴァレールが奴隷として乗船していた。オスマンは奇跡的に再会した2人を引き離そうとする。しかし、オスマンはヴァレールがかつて自らが捕らえられていた時に親切に応対してくれた主人であったことに気がつき、その恩義に報いるべく2人を解放する。

第二幕「ペルーのインカ人」。スペイン人士官のカルロとペルーの王族ファニーニは密かに愛し合っていた。しかしファニーニを愛する太陽神の司祭であるユスカがその秘密の關係に気づく。嫉妬したユスカは征服者であり敵対關係にあるスペイン人を愛するファニーニを非難する。太陽神祭の最中、火山が噴火し、ユスカはその原因をファニーニの振る舞いに対する神の怒りだと責め、それを鎮めるためにはユスカと結婚しなければならぬとファニーニに詰め寄る。そこにカルロが兵士を連れて現

れ、火山を目覚めさせたのはユスカだと暴露する。カルロが噴火口に岩を投げ入れると噴火の勢いが増し、流れ出した溶岩にユスカは飲み込まれる。

第三幕「花々、またはペルシアの祭り」。ペルシャの王子タクマは腹心の友であるアリの女奴隷ツァイールに想いを寄せている。タクマはツァイールの心を探るために女性に変装してアリの邸宅の庭園を訪れる。反対に、タクマの女奴隷ファティムはアリに想いを寄せており、やはりアリの心を探るべく男に変装してアリの邸宅の庭園を訪れる。タクマは変装したファティムのことを恋敵と勘違いし、短刀で刺そうとした瞬間、それがファティムであることに気が付いた。最終的に4人の男女は両想いであったことを知り、タクマとアリが互いの奴隷を交換し、愛の勝利を祝うべく花々の祭りを開催する。

第四幕「野蛮人たち」。アメリカの森の中で、フランス人士官ダモンとスペイン人士官アルヴァールは若い女性インディアンのツイマに好意を寄せる。しかし、ダモンは移り気であり、アルヴァールは情熱的すぎる。ツイマは2人のヨーロッパ人ではなく、同じインディア人で、

軍の長であるアダリオを選ぶ。ダモンとアルヴァールはツイマとアダリオの結婚を祝福し、ヨーロッパ人と野蠻人の平和的共存のための「平和のパイプのダンス」が全員で踊られる。

この4つの幕に共通する主題は愛とされるが、その背景には常にコロニアリズム、あるいはヨーロッパのその他地域に対する支配関係が存在している。第四幕を除いてヨーロッパ人男性にとって他者である「インド」の国々の男性及び女性に対する優位性と都合のよい展開が見られる。この物語において、ヨーロッパ人側から見た敵対者は許してくれるか自滅するかし、「インド」の女性は自分たちに好意を寄せてくれるという幻想が描かれている。またこの作品における女性が娼婦、奴隷などの立場に置かれている点は、『レポート』が指摘していた18世紀のオペラの女性表象の典型に当てはまることを示している。唯一トーンが異なるのは、ヨーロッパ人男性が現地人である女性の心を惹くことはできず、平和のためのダンスを現地住民と共に踊る四幕である。

四二二 第四幕「野蠻人たち」における再解釈

『優雅なインドの国々』は2000年代以降、ブランカ・リが振付を担当した2003年版、シディ・ラルビ・シエルカウイが振付を担当した2016年版など、コンテンツポラリータンスの振付家が創作に関わり再演が行われてきたが、本研究ノートで取り上げる『優雅なインドの国々』（2017、2019）は、パリ・オペラ座において初めて黒人女性振付家ビントゥ・デンベレを起用している点で他のバージョンと一線を画している。さらに本作は、古典的レパトリーに対する批判的距離を取りながら『レポート』が示した「多様性」の表象という課題に先駆的かつ意識的に取り組んだものと考えられる。

演出を委嘱されたのは、ル・フレノワ国立現代芸術スタジオで造形芸術と映像を学んだ若手アーティストのクレマン・コジトール (Clément Cogitore : 1983-) であり、振付を担当したのがストリート・ダンス出身のダンサー、振付家でカンパニー Rualité を率いるビントゥ・デンベレだった。本作はもともと6分弱のショートムー

ビーとして2017年に創作され、パリ・オペラ座の映像作品サイト「*3e Scène*」で公開されていたが²³、パリ・オペラ座350周年記念、オペラ・バステイユ開場30周年にあたる2019年にはフルバージオンのオペラとして創作、上演された。本作は、ニューヨーク・タイムズの2019年のベスト・オペラ・プロダクションの一つに選ばれるなど高い評価を獲得している。

演劇学者クリスチャン・ビエとマリウス・ルシヨンの共同執筆による批評によれば、2019年版の演出では一幕の難破船が現代のヨーロッパにたどり着く移民として解釈できるイメージとして表象されており、難民たちが白人の男と女たちによって受け入れられている。彼らは難民たちに薬品を振りかけて消毒し、救命用の毛布で難民たちを包む。このシーンは古典的な愛の物語という解釈から離れた「2010年代的」な演出と評価された²⁴。

資料上の限界から、この作品の全編に渡ってどのような演出が施されていたかをここで明らかにすることはできない。しかし、批評や論考、創作過程を追ったドキュメンタリー映画²⁵から判断するに、最大の見せ場は、フラ

ンスの民主化の決定的な歴史的契機として認知されている1789年の「バステイユ襲撃」にも喩えられた第四幕「野蛮人たち」の「平和のパイプのダンス」のパートであると推測できる²⁶。2017年版の映像作品はこのパートのみを映像化しており、その最大の特徴は、このパートを30人ほどのKrumpのダンサーたちの「バトル」で再現したことにある。

舞台での上演となった2019年版でも、Krumpのダンサーは出演しているが、それ以外にもウォーキング、ポッピング、グライディング、Boying、エレクトロロといった人種的マイノリティのコミュニティから生まれたダンスを実践しているダンサーたちが参加することになり、より多様な出自を持つダンサーたちが舞台上で共に踊ることとなった。

四―三 ダンスが表象するアイデンティティ…

脱植民地化の身振りとしてのダンス

「ダンスを脱植民地化する振付家 (La chorégraphe qui

「decolonise la danse」と称されるデンベレは、自身の動きを「ダンス」というよりも「ジェスト・マロン (gestes marons : 黒人奴隷の脱走の身振りの意)」と呼ぶことを好んでいる²⁷。それは、彼女のダンスが、黒人の歴史とアイデンティティに深く結びついていることを示している。

デンベレは1975年にフランスのブレティニイ^{II} シュル^{II} オルジュでセネガル人の両親のもとに生まれた。街にはアルジェリア人、ポルトガル人、スペイン人、アンティル諸島の人々など多様な人種と文化が混在していたとインタビューにおいて回想している。しかし、幼少期のデンベレは両親の祖国であるセネガルの文化や母語であるソニケ語にはほとんど関心を抱かぬままに過ごしていた。ダンスに開眼したのは1970年代に視聴したテレビ番組がきっかけだった。アメリカでヒップ・ホップダンスグループが毎回出演する伝説的なテレビ番組『ソウル・トレイン』に影響を受けた番組がフランスでも放映され、そこで見るダンスを模倣しながらヒップ・ホップダンスを開始した。

転機となったのは十代半ばの時に、セネガルに残され

ていた実姉と出会い、セネガルでの暮らしやその土地固有の囃し歌を聞かされたことだった。姉の話と歌が頭から離れなくなったデンベレは2018年に自身の作品『始まりのシンドローム』にこの歌を挿入する場面を創作する。指導者やリーダーを設けない体制で創作されたこの作品は、ダンスやDJ、ラップなど即興的な様々なパフォーマンスから成立しており、その協業の結果生じたのは、出演者たちが舞台上にサークルを形成して各自のパフォーマンスを行うという形態である。この時の経験が、同様にサークルの形態を作り出す『優雅なインドの国々』(2017, 2019)の最終幕を振り付ける際のインスピレーションの源泉になったという。

さらにデンベレが『優雅なインドの国々』を振り付ける前に創作した重要と思われる2つの作品に触れておきたい。19世紀から20世紀にかけてフランスに見られた植民地民族博覧会や人間動物園 (Zoo humain) の歴史から着想した『Z.H.』(2013)および、kump のダンスサーと初めてコラボレートした『STRATES-Quartet』(2016)である。

『Z.H.』はバスカル・ブランシャールとエリック・ドゥルーによるドキュメンタリー映画『人間動物園』²⁸に衝撃を受けたことをきっかけに創作された。黒人のダンサーたちが自らの歴史、舞台の上に立つ理由、そしてそでの彼らの身振りや彼らが負っている責任について自問するためには黒人の歴史を共有したいと考えたことがこの作品の創作の動機にあった。リサーチにおいては、アフリカの表象について人類学、演劇学の観点から研究するシルヴィ・シャライエ (Sylvie Chalaye) と意見交換を行っていたことも付言しておきたい。

この仕事を振り返り、デンベレは次のように語っている。

ストリートやヒップ・ホップについて語るのではなく、植民地主義の事実について語りたくなくなり、私はアンダーグラウンドから出発して、最終的には引き受けるべき苦しみと脆さを扱う形態へと到達したのです²⁹。

メディアを介して流布したポピュラーカルチャーとしてのヒップ・ホップのダンスを真似ることから始まったデンベレのダンスは、時間の経過と共に黒人の歴史とアイデンティティ、植民地主義の歴史を問い直すものへと深化していた。

後者の『STRATES-Quartet』についてはダンスと音楽と声の関係を反復的な音楽とダンスを通じて儀式の新しい形態を探求する作品で、この時初めてヒップ・ホップのダンサーだけではなくkrumpのダンサーを招き入れた。この「生に関わる差し迫った怒りから生まれたダンス」³⁰であるヒップ・ホップとkrumpという2つのジャンルのダンサーの呼吸や足音、ジャズやブルースのヴァリエーション、アフリカのポリフォニーを取り入れながらデンベレは身振りを創造した。クレマン・コジトールはこの作品をきっかけとしてデンベレを知り、映画監督のバジル・ドガニス (Basile Doganis) を介してコンタクトを取り、『優雅なインドの国々』をめぐる2人の協業が2016年に始まることになる。

コジトールは先に触れたようにル・フレノア出身の

様々なメディアを使用するアーティストである。映像作家としてのデビュー作である『天国でも地獄でもなく』（2015）はカンヌ国際映画祭の批評家週間に選出され、GAN Foundation 賞を受賞した。2016年にはコンテンポラリーアートのためのバル・プライズを受賞し、2018年にはリカール財団賞、パリ政治学院賞、マルセル・デュシャン賞を受賞、現在はパリ高等美術学校での教育にも携わっている。パリ・オペラ座が2015年に開始した「Je Scène」はパリ・オペラ座がこれまで関わってこなかった異分野のアーティストとの協業の成果を映像作品としてインターネット配信しており、そのような文脈で、気鋭の映像作家として評価を高めていたコジトールが指名されることになったと考えられる。

当初のコジトールの関心は舞台芸術やバレエに固有のヒエラルキーを破壊することにあつた。またそれは、あるタイプの音楽にはそれに適したタイプの身体が結びつけられるというクリシエを破壊することでもあり、その延長線上に、ラモーのバロック音楽に対して

Kumpのダンサーをぶつけるといふ型破りなアイデアが生まれた。言い換えれば普段は交わることのない異なる文化的コンテクストを衝突させることで起きる文化的慣習の破壊や文化的摩擦を顕現させようとしたと言える。コジトールは次のように述べている。

当初このプロジェクトについて、異なる世界を接続するのが自分の役割であるということを理解しました。その世界とは、おそらく通常ではオペラが会うことのないものであり、距離を持ったアウトサイダーの視座からオペラを見ることを可能にするのです³¹。

『優雅なインドの国々』は啓蒙主義時代のヨーロッパのアカデミーにおいて生まれた芸術作品であり、一方、Kumpはロサンゼルスから生まれた草の根的なダンスの実践である。この両者は一見交わらないようだが、コロナリズムという歴史的、概念的枠組みの中では一続きの出来事と捉えることも可能である。18世紀のヨーロッパのコロナリズムが引き起こした人種差別

による社会的歪みが、『優雅なインドの国々』初演から260年後のアメリカの人種差別にまで影響を及ぼし、krumpというダンスのスタイルを生み出したとも言えるからだ。またコジトールは『優雅なインドの国々』の原作に見られるコロニアリズム的な特徴から距離を取り、それを無力化する演出を行う上で、第四幕「野蛮人たち」を意識的に扱っていた。

300年前の『優雅なインドの国々』創作当時には必ずしも見えていなかったいくつかのパスベクトイヴが「平和のパイプのダンス」という第四幕「野蛮人たち」の一部を成す場面において現れます。ラモーは1725年にモンパルナス近くのコメデイ・イタリエンヌでルイジアナからきたネイティヴ・アメリカンが踊る平和のためのダンスを見ていて、それに影響を受けてクラヴサンのこの場面の曲を書いています。ラモーが見たダンスについて記述したテキストが、当時の雑誌『Mercure de France』に掲載されています。ラモーがコメデイ・イタリエンヌで見

たものは、まさにkrumpのバトルのようなものだったと思われるのです³²。

ここでのコジトールの発言の意味をよりよく理解するために、「平和のパイプ」の意味とkrumpというダンス・スタイルが生まれた歴史的背景を確認しておきたい。「平和のパイプ (calumet)」とは、ネイティヴ・アメリカンが対立する他部族と和睦する際に使用した煙草のパイプのことである。希少な石や羽根で飾られたパイプを使用して煙草を回し飲みすることを通じて、相手を擬似的な親族とみなし、争いを回避する習慣が実際に存在していた。第四幕の「平和のパイプのダンス」はこの習慣を参照して創作されている³³。

一方、krumpは1991年のロサンゼルスで起こった白人警官による黒人殴打事件、いわゆる「ロドニー・キング事件」をきっかけとして生まれたダンスのスタイルとして知られる。当時、スピード違反容疑で4人の白人警官に呼び止められたロドニー・キングが、激しく殴打され重傷を負う事件が起こった。翌年、警官たちの過

剰な暴力を罪に問う裁判が開かれたものの全員が無罪

となったことに対して、ロサンゼルスで日頃人種差別

に耐えていた移民、有色人種の人々の怒りが爆発した。
放火、投石、略奪を伴う大規模な暴動が発生し、警察は

武力鎮圧や逮捕で対抗したが、かえって暴動は激化する
ことになる。しかしその中であって暴力に訴えること

なく人種差別に対する怒りを表明する手段としてダン
スを始めた者たちがいた。そのダンスが kump の起源

と言われる。コジトールによれば、このダンスは暴動を
収める上で作用した警察の権力を無効化すると同時に、

被差別者の強力な宣言としても機能した。なぜなら、そ
れは怒りや戦いを代替する象徴的な身振りであって暴

力行為ではないため、警察も逮捕などの対抗措置を取
ることができないからである。このダンスはやがて特有

の身振りとコードを発展させ kump という呼称を得て、
一種の身体的言語となった³⁴。

2019年の舞台版で取り入れられた黒人の間から
生まれてきた様々なスタイルのストリート発のダンス
もまた、人種差別に対する抵抗運動と共に生まれてきた

ものである。

たとえば、ニューヨークのハーレム地区で発生した
ヴォーギングは1960年代の終わりから1970年

代にかけて起こった「ストーンウォールの反乱」と軌
を一つにする。これはニューヨークのゲイバー「ストー

ンウォール・イン」に警察が踏み込み捜査を行った際に、
性的マイノリティ、人種のマイノリティとして社会的

周縁部に位置づけられた人々が警察権力に抵抗した出
来事および、その後続く運動を指している。それと同

じ時期に、ヴォーギングはアフリカ系アメリカ人の同性
愛者コミュニティを中心に興隆した。

ヒップ・ホップは1980年前後にニューヨークのサ
ウス・ブロンクス地区で生まれた。マンハッタンの都

市開発の進行によってアフリカ系アメリカ人やプエル
トリコ人が周縁地域のサウス・ブロンクスに転居した

結果、放火、麻薬密売、強盗、ギャングの抗争などが
日々起こるアメリカで最悪の治安と言われるエリアと

なった。しかし、その無法地帯での鬱屈したエネルギ
を争いや暴力に利用するのではなく、ダンスやラップ、

グラフィティなどの表現に転化したことからヒップ・ホップが生まれる。フランスにおいては、ヒップ・ホップは1983年に起こった社会運動「平等と反人種差別のための行進」の後に普及、発展してきたと言われる。1990年代には先に見たようにロサンゼルス、ロンドン・キング事件を機に「Crump」が生まれ、2005年にはパリ郊外のクリシー＝ス＝ポワの暴動と同時期にフランス発のストリート・ダンスとして知られるエレクトロが生まれた。この暴動は警官に追われた北アフリカ出身の2人の少年が死亡した事件をきっかけに起こっている。

デンベレが指摘するように、右に挙げたストリート・ダンスは、およそ10年周期で人種差別に対する抵抗運動と関連しながら、被差別者や社会の周縁におかれたマイノリティの人々の中から生まれてきた。そのダンスは抑圧や暴力に対する抵抗であり、自らの存在を表明するための政治的身振りでもある。その被差別者の身体は、公共空間から排除されてきた身体、あるいは公共空間において不可視にされてきた身体と規定することがで

きるだろう。ストリート・ダンスの歴史は、排除され、見えないものとされた身体が自らの権利を取り戻すために公共空間において身体を最大限に顕示してきた歴史でもある。それは、いうなれば「公共空間のアプローチエーションと解放」³⁵としてのダンスである。

当然のことながらパリ・オペラ座も一つの公共空間である。しかし、冒頭で触れたように、それは特定の社会階級や社会構造を色濃く反映した空間であり、白人を中心に運営されてきた空間であった。言い方を変えれば、その外部に排除された不可視の身体があるということである。その舞台上に排除された者たちの身体が躍動するダンスを配置することは、コジトールが企図したような「異なる世界を接続すること」であり、18世紀と21世紀の社会を比較して考察するための批判的距離を観客に提供する。ひいては、それは現代の非差別的な社会構造の破壊と再構築のヴィジョンを出現させることへと繋がっていくだろう。観客の中には、この新たな演出の施された「平和のパイプのダンス」から14年前の2005年のクリシー＝ス＝ポワの暴動を思い起こした者もい

れば、フランス革命の狼煙が上がった350年前のパスティーユ牢獄襲撃事件を想起した者もいた³⁶。

五 結論：Divertissementが隠してきたもの

『優雅なインドの国々』を古典的レパトリーとして台本に忠実に再現をするならば、右に見たような現在と過去の暴動や革命に関する観客の想起は起こらず、単に18世紀の音楽やダンス、宮廷文化の名残を回顧的に楽しむことに留まっただろう。さらにはコロニアリズムという現在問題化されている概念を内包する作品の無批判の再演は、西洋対非西洋という差別的な非対称的構造を回復、強化することになってしまいう可能性もある。そのような上演は「民衆のためのオペラ座」としてフランス革命200周年記念にあたる1989年に開場したオペラ・パスティユの設立の主旨にも反することになるだろう。「野蛮人たち」という非ヨーロッパ圏の人々に對する明らかな差別表現を題とした第四幕を擁するこの作

品をこの劇場で上演することそれ自体が歴史的、政治的コンテキストから見て危うい選択だと言える。しかし、コジトールとデンベレは『レポート』が提案していたような「批判的距離」をもってこの作品に向き合うという決断をした。

しかし、先に見てきたように、ラモーによって後で追加された第四幕の展開にはコロニアリズムに括ることのできない要素も含まれていた。そこに「野蛮人」からヨーロッパ人に対する反論、対立関係の解消と融和の可能性を読み取ったからこそ啓蒙主義やコロニアリズムの暴力性に「批判的距離」を取る演出が可能だと判断したとも考えられる。

ビエトルシヨンは『優雅なインドの国々』に描かれた「野蛮人」という「他者」がヨーロッパを批判的に映し出す鏡となりえることを次のように主張している。

18世紀はヨーロッパ人の目を通して、トルコ人、ペルシア人、ベルシア人、アメリカインディアンを見てきた。

好奇の目で、あらゆる意味での関心をもって、そして

時に行政的な視点から、しかしまた卓越的で支配的かつ植民地的な視点から見えてきた。「他者」すなわち野蛮人は一つの鏡である。ヨーロッパに向けてられた他者からの視線を想像することは白人の支配的な世界について多少とも風刺的な批評を可能にする。フュズリエの台本、とりわけラモーの楽譜の中にみられるエキゾティズムと帝国主義、あるいは植民地化に対する称賛は、ヨーロッパ人―旅行者の変化に対する批判的距離を排除するものではない。スペクタクルが滑り込むのはこの空間、遊びの中である。³⁷

『優雅なインドの国々』が1735年の初演時に *Dreissent* という娯楽的要素を重視したスペクタクルとして位置付けられていたことは既に述べた。この言葉の元となる動詞 *sevrer* という言葉には「遠ざける」、「紛らわせる」という意味が含まれている。この意味に沿って解釈するならば、デイヴェルティスマンたるこの作品の背後には必然的に、遠ざけられ、隠されたものがあつたということだ。『優雅なインドの国々』によって表象された異国情緒や冒険譚、男女の

恋愛模様、壮麗な音楽がもたらす美や快楽の背後に隠れていたものをコジトールとデンベレの再解釈は露わにした。それはブラック・スタディーズやポスト・コロニアリズム研究が明らかにし、パリ・オペラ座の『レポート』が指摘してきた、現在なお生きている人種差別の歴史的・社会構造である。

この演出、再解釈に対して、「野蛮人たち」と名付けられた幕を演じることそれ自体にダンサー達がやはりコロニアリズムの想像力の中に収められていると見られるのではないかと批判することもできるだろう。しかし、元々「野蛮人たち」の音楽のリズムが、ルイジアナのアメリカインディアンのダンスに影響されたものだったことを勘案すれば、その音楽的起源や性質を非西洋の文化に求めることができ、「優雅なインドの国々」は当初からすでに文化的混交の産物という性質を持っていたとも考えられる。また、最終幕に関しては、2017年版および2019年版のドキュメンタリー映画で確認することができるが³⁸、この物語の枠組みや演出家、振付家によって統制されているとは考えにくい存在の御し難さをダンサー達のエネルギーなダンスから感じるこ

とができる。実際、デンベレは即興的に動く *bump* などのス

トリートのダンサーたちに対して、固定した形や動作を伝えるイメージのある「振付」という言葉を使用することに躊躇していた。それゆえ、狭義の「振付」を行うというよりは、自らの社会的、政治的立ち位置を意識するという自身の創作においても重視している姿勢を共有することに注力し、動き方に関しては個々のダンサーの権限、裁量に大部分を任せたと述べている³⁹。舞台上で歴史的、政治的背景を背負って踊る身体は明らかにオペラやバレエで描かれてきた被植民者の典型的なイメージを破壊しているように見えた。2019年版においては、「平和のバイブのダンス」においてオペラ歌手達もダンサー達とともにリズムに合わせて身体を揺すりながら歌い、全員で拳を突き上げ終幕を迎えると同時に、観客が総立ちで喝采する様子を見ることができた。そこでは歌手とダンサー、観客という役割上の区分や白人と黒人という人種の区分、劇場とトリートという空間的区分を超えた融和的な共同体が出現している様子を感じられる。

ただし、ここにおいても批判的な目を向けるならば、この感動の背後にもやはり隠れているものの存在を認めることができるだろう。たとえば、オペラ・バスター・ユ周辺にいる

ホームレスの人々が、100ユーロ、200ユーロの公演チケットを買ってこの演目を見に劇場に入り、この共同体に参加することは現実的に難しいだろう。デンベレがそのキャリアにおいてトリートから劇場に活動の場を移した時に観客は皆白人だったと回顧していたように、劇場という文化的領域そのものに、予めそこに入ることが数えられない人々、すなわちジュデイス・パトラというところの「構成的外部」が存在している⁴⁰。その点にこのプロジェクトの限界が否応なく存在する。このような外部に目を向けるためには、また別の社会関与型芸術のようなプロジェクトが立てられる必要があるのだろう。

しかし、このプロジェクトを肯定的に評価するならば、異なる世界に属する他者たちが3年間かけて出会い、関わり合い、混じり合い、共闘し、協業することによって、数世紀にわたって存在する現代の歪な構造を隠すことなく露呈させ、およそ300年前に生まれた文化的遺産であるこの演目の形と意味、見え方を一変させることに成功しているように見える。このプロジェクトは、歴史や共同体を壊しながらより適切な形を与えて現代化するヴィジョンを顕現させた

言えるだろう。

最後に、本研究ノートを通して見えてきた今後の課題を整理しておきたい。それは、パリ・オペラ座による『レポート』の刊行や「多様性」を意識するプログラム編成に影響を与えたと考えられるフランスの文化的多様性を先行して擁護してきた諸政策との関連性について調査することである。その作業を通して、より広範なフランスの文化政策の文脈に、パリ・オペラ座の昨今の民主化の動向を位置付けることが可能になると思われる。また、パリ・オペラ座の今後のプログラム全体を俯瞰して、「多様性」の実現、表象がどのように実現されているかを検証する視点も必要となるだろう。

— 注釈 —

- 1 Ndiaye, Pap, Constance Rivière, Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris, Janvier 2021, <https://res.cloudinary.com/opera-national-de-paris/image/upload/v1612862089/pdf/q8amhazcybjm2ulspdf> 最終アクセス日：2024年1月23日)
- 2 アメリカで始まった黒人差別反対運動。「黒人の命は大切」「黒人の命も大切」などと訳されるこの表現は、2013年にアメリカ・フロリダ州でアフリカ系アメリカ人の高校生が自警団ボランティアに

撃たれて死亡した事件で、容疑者が無罪となったことを機に使用され始めた。この運動が世界的に認知されるきっかけとなったのは、2020年5月にミネソタ州ミネアポリスで黒人男性のジョージ・フロイド (George Floyd) (1973—2020) が警察官に殺害された事件である。

- 3 荒木和華子、福本圭介(編著)、『帝国のウェール・人種・ジェンダー：ポストコロニアリズムから解く世界』、明石書店、2023年(初版2021年)、2頁。

- 4 Cappellet, Laura(dir.) Nouvelle histoire de la danse en Occident: de la préhistoire à nos jours, Seuil, 2020, p297

- 5 Ndiaye, Pap, Constance Rivière, Rapport sur la diversité à l'opéra national de Paris, Janvier 2021, p4

- 6 2020年9月22日付で総裁アレクサンダー・ネーフ名で発出されたパリ・オペラ座における任命書 (Lettre de mission) を参照。この任命書の冒頭には、ブラック・ライフズ・マター運動とパリ・オペラ座の従業者たちが「パリ・オペラ座における人種問題について」というマニフェストを署名入りで公開したことで、人種差別問題に取り組む必要性を認識したことが記載されている。

- 7 Ndiayeの著作で日本語に訳されているものには『アメリカ黒人の歴史』(Ndiaye, Pap) La condition noire: Essai sur une minorité française, Calmann-Lévy, 2008) がある。パップ・ンディアイの妹であるマリ・ンディアイは『3人の逞しい女』によりゴンクール賞を受賞した作家で、同作を含む複数の作品が日本語に訳されている。8 Ndiayeの経歴については、以下の文献を参照した。福島亮、パップ・ンディアイ、歴史家にしてアクティヴィスト— 静かなる革命

- 家はフランスを変えうるか」(『図書新聞』No.3351, 2022年7月16日発行)、在米フランス大使館公式サイト <https://frenchculture.org/books-and-ideas/authors/on-tour/6766-pap-ndaye> (最終アクセス日: 2023年8月17日)
- 9 この暴動に関して、当時の多くのニュース動画がYouTubeなどにアップされている。またこの暴動をきっかけとして撮影された映画としてラ・ジリ監督『レ・ミゼラブル』(2019)を挙げることもができる。同作は同年のカンヌ映画祭で審査員賞を受賞した。
- 10 オルセー美術館で2019年3月26日から7月21日まで開催された『Le modèle noir de Géricault à Matisse』。同展覧会のプレス用資料によれば、この展覧会は「フランス革命から20世紀初頭にかけて、「有色人種」のイメージがどのように変遷してきたかを明らかにすることを目的としている。パップ・ンディアイは同展覧会の関連イベントに関わったほか、展覧会図録の編集委員として名を連ねている。
- 11 『レポート』執筆後のンディアイの経歴についてもネットで触れておく。2021年には、国立移民史博物館の館長、2022年にはフランス初の黒人大臣としてフランス国民教育省・若者省大臣(在職期間: 2022年5月から2023年7月)に任命された。2023年からは欧州評議会のフランス大使に任命されている。
- 12 Opcti, p6
- 13 «Les signataires d' un manifeste réclament l' abolition du <Blackface> à l' Opéra de Paris», <https://www.lefigaro.fr/musique/les-signataires-d-un-manifeste-reclament-l-abolition-du-blackface-a-l-opera-de-paris-20201004> (最終アクセス日: 2024年1月23日)
- 14 Ndaye, Pap, Opcti, p9
- 15 エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』、平凡社1993年
- 16 エドワード・W・サイード『文化と帝国主義1』、みすず書房、1999年(初版1998年)
- 17 2023年オニール・八菜はダンサーの最高位であるエトワールに昇格し、外国人ダンサーの「快拳」として報じられた。東京新聞のインタビューに対して「外国人であることで嫌な思いをしたことは少ないが、任命されたことが多様性を象徴しているのであれば、当事者としてはうれしいこと」と回答している。『東京新聞』2023年4月10日の記事 <https://www.tokyo-np.co.jp/article/243212> (最終アクセス日: 2023年9月28日) を参照。
- 18 Ndaye, Pap, Constance Riviere, Opcti, p.12
- 19 Ibid., p.12
- 20 Opéra national de Paris(ed.), Les Indes galantes: Opéra national de Paris 2003-2004, 2003, p.19
- 21 Ibid., p.23 本書は2003年にガルニエ宮で上演されたアンドレイ・セルバン演出、ブランカ・リ振付の「優雅なインドの国々」(2003)のパンフレットであるが、複数の論考等と共にあらずじや1743年に出版された台本が転載されている。また日本語のあらすじは永竹由幸『オペラ名曲百科上』(音楽之友社、1980年、370-371頁)で確認することができる。
- 22 Ibid., p.22 このパンフレットでは、『百科全書』の記述を引きながらかつて「昔の人々」が名付けた「インド」は「オリエンタルのインド」「オクシデンタルのインド」と分けられており、前者はアジアを含む広範囲が含まれ、後者にはアメリカまでもが含まれていて、も

はや修正できないほど常用されてるが「現代人」にとっってはあまり許容できない用法として説明されている。

- 23 3e Scène - Opéra national de Paris - Les Films Pélleas, Les indes galantes, 2017, vidéo, HD 16:9, couleur, 5min 26s, <https://www.youtube.com/watch?v=9h9HP-V0Jv4> (最終アクセス日: 2022年9月21日)。
現在「3e Scène」のサイトは閉じられているが、そこで公開されていた動画はバリ・オペラ座公式のYouTubeチャンネルで見ることが出来る。「3e Scène」は、オペラ座のプロダクションのインターネットを介した普及とコメンタリーアートの対話を進める意図も持ったプロジェクトとして2015年に開始されたプログラムである。
- 24 Biet, Christian, Marine Roussillon, "Rameau au pied de la terre, Bastille à contre-pied les indes galantes, opéra de paris, septembre-octobre 2019", Théâtre public, janvier-mars 2020 no.235, 2020,p.136
- 25 Béza, Philippe(dir.), Les indes galantes, Pyramide Vidéo, 2021.
- 26 <https://www.youtube.com/watch?v=bP4fNLEAE>。インタビュウの中でジャンペは次のように語っている。「私はタンサーたちが、彼らのダンス、彼らの物語を通して、自らに権利を当てることができるように試みました。最終的に、ネットで使われた音楽は我々に語りかけ、我々に向けたものでもある。つまり、私たちは、よく言われてきたように、バスターイユを『襲撃』したのです。」
- 27 "La chorégraphie qui décolonise la danse", <https://www.youtube.com/watch?v=bP4fNLEAE> (最終アクセス日: 2022年9月28日)。
このインタビュウの中で使用されている「marronage」という語は「黒人奴隷の脱走」を意味する。
- 28 Blanchard, Pascal, Zoo humain, <https://www.youtube.com/watch?v=kul1GtTHLc4> (最終アクセス日: 2022年9月28日)
- 29 Biet, Christian, Simon Hatab et Marine Roussillon, "Extension du domaine de la danse entretien avec Bintou Dembélé", Théâtre public, juillet-septembre 2020 no.236, Association théâtre public / Éditions théâtrales, 2020.
- 30 Ibid.
- 31 "Entretien avec Clément Cogitore", https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EjS08_g (最終アクセス日: 2022年9月29日)
- 32 Ibid.
- 33 小田博志「平和の人類学を実践する」『民博通信』No.130 国立民族学博物館「2010年」26頁。
- 34 "Entretien avec Clément Cogitore", https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EjS08_g (最終アクセス日: 2022年9月29日)
- 35 Biet, Christian, Marine Roussillon, "Rameau au pied de la terre, Bastille à contre-pied Les indes galantes, Opéra de paris, septembre-octobre 2019", Théâtre public, janvier-mars 2020 no.235, 2020, p.137
- 36 Biet, Christian, Simon Hatab et Marine Roussillon, "Extension du domaine de la danse: entretien avec Bintou Dembélé", Théâtre public, juillet-septembre 2020 no.236, Association théâtre public / Éditions théâtrales, 2020.
- 37 Biet, Christian, Marine Roussillon, *ibid.*, p.137
- 38 Béza, Philippe(dir.), Les indes galantes, Pyramide Vidéo, 2021.
- 39 Biet, Christian, Simon Hatab et Marine Roussillon, *ibid.*
- 40 ジュディス・パトラー、佐藤嘉幸「清水知子訳『アセンブリー行爲遂行性・複数性・政治』」青土社、2018年。

2023年3月

京都芸術大学 舞台芸術研究センター