

フランスのコンテンポラリーダンスに みる支援政策の変遷

「8月20日の署名者たち」の活動を端緒として

越智雄磨

1. 序

1.1 研究の背景および目的

本研究は、振付家、ダンサー、舞踊批評家などから形成された団体「8月20日の署名者たち」（1997年～2001年まで存続）の活動を一つの端緒とし、1980年代以降フランス政府によって実施されてきたコンテンポラリーダンスへの支援政策の変遷や問題点および、それに対して取られた改善の過程を検証することを目的としている。ここでは本論に入る前に本研究の背景として、20世紀半ば以降のフランスにおける文化政策やコンテンポラリーダンスに対する支援政策について先行研究に触れながら確認をしておきたい。

フランスの文化政策やダンスの支援政策に関しては、日本では壽田裕子の『1970年代フランスにおけるダンス政策』（2003）や安田静による『1980年代フランスの文化政策』（2002）、藤井慎太郎による『芸術、文化、民主主義—文化的平等とフランスの舞台芸術政策』（2011）などの先行研究がある。壽田の研究は、1969年のフランス文化省における音楽・オペラ・ダンス局の設置や、公的教育機関におけるコンテンポラリーダンスの導入及びパニョレ国際振付コンクール、フェスティヴァル・ドートンヌといった文化イベントの影響を考察しながら、文化省内に徐々にではあるものの80年代の華々しいコンテンポラリーダンスへの支援と制度化の萌芽が見られたことを示している¹。安田の研究は、その後、1980年代に文化大臣ジャック・ラングによって着手された文化政策と日本の文化政策との比較を行う。ラングの政策が同時代の日本の政策とは異なり、劇場などの文化施設の建築事業のみならず芸術作品の創造を奨励していたことによって、コンテンポラリーダンスが目覚ましい発展を遂げたことを検証し、アメリカ的な民間資本中心の舞台芸術支援ではなく、フランスのような国家主導型の文化政策の必要性を説いた。両者の研究は共に、着目する年代や事象に違いはあるものの、このような文化政策の出発点として、1959年にフランス文化省が設置された際に初代文化大臣に就任したアンドレ・マルローが策定した「文化の民主化」という概念の重要性を認めている。マルロー以降のフランスの文化政策の歴史において、「民主化」「民主主義」という理念がいかに関与され、実現されてきたかについては藤井による研究に詳しい。その研究によれば、フランスで文化省が1959年に設立され、マルローが文化大臣に就任して以来²、「芸術作品の持つ普遍性に対する信頼とともに、

できる限り多くの国民に芸術に接する機会」を与えようとする「文化の民主化」という基本方針がフランスの文化政策の基底には存在してきた。その方針に基づき、芸術文化および施設がバリエに一極集中している状態は是正されるべきものと考えられた。マルローが全県に設置しようとした劇場や図書館を擁する複合文化施設「文化の家」はその具体的な施策の一つである。地方においてもフランスの優れた文化・芸術を享受することが可能な環境の整備が目標とされ、マルローの任期末には10の「文化の家」がフランス国内各地に設置されていた³。

ダンスにおける「民主化」について、とりわけバレエに関して言えば、地方にある13のオペラ劇場の内7つがバレエ団を有し、それぞれの芸術監督が策定したレパトリーの上演を行っている⁴。またバリエにおいても「大衆のためのオペラ座」として1990年にバステューの新オペラ座が設置されると共に高額なガラ公演と観客に半ば義務づけられていたドレス・コードが廃止され、オペラ座は富裕層のためだけではない開かれた場となることが目指されるようになった⁵。

また、本研究で中心的に扱うことになるコンテンポラリーダンスに関してはアンジェに国立現代舞踊センター（Centre national de danse contemporaine、以下 CNDC）が設立された1978年以来、フランス国内の各地域19カ所に設置された国立振付センター（Centre chorégraphique national、以下 CCN）がその代表的な施設であり、「文化の民主化」を基調に据えたダンス支援政策の中核を成した制度であると言える⁶。各 CCN は芸術監督として任命された振付家とそのダンスカンパニーを擁しており、2014年現在、その内の5つがバレエ、12がコンテンポラリーダンス、そして2つがヒップホップの振付家とカンパニーのために割り当てられている（表①、図①）。「文化の民主化」という方針の延長上に存在する CCN においては、フランスにおいて伝統的かつ支配的な影響力を持ってきた劇場舞踊であるバレエよりも、特に68年の5月革命以後に台頭してきたコンテンポラリーダンスを担う振付家、カンパニーに重点が置かれているという特色がある。こうした CCN という施設・制度が発展した大きな理由として、1981年にフランソワ・ミッテラン（Francois Mitterrand）大統領の左派政権が成立した際に、ジャック・ラング（Jack Lang、在職期間は1981年～86年、1988年～95年）が文化大臣に就任したことが挙げられる。1982年には、ミッテランの選挙公約通りに文化予算は30億フランから60億フランへ倍増し、その潤沢な予算に基づいてラングはそれまで手薄であったコンテンポラリーダンス支援のための予算の割り当てを増大させた。それと共に CCN は着実にその数を増やし、各 CCN のディレクターが公演及び文化イベント、メディアなどを通じて知名度を高め、コンテンポラリーダンスは社会的な認知を得ていく。1989年にラングはダンスに関する自身の見解を次のように述べている。

我々はある文明から抜け出すことはほとんどない。その文明における価値とは、禁欲的であると同時に知的なものであり、身体やその動きを犠牲として、長きに渡って言葉と音を特権視してきた。バロック期に生まれたフランスの芸術であるクラシック・

バレエ自体、あまりにも頻繁に音楽の添え物か音楽の承認を必要とする芸術と見なされてきたのではないか？⁷

ここで、ラングはダンスが音楽に依存してきた伝統に疑問を呈し、ダンスを身体や動きを要した自律した芸術として捉え直そうとしている。また言葉が特権視されてきたことについての言及もなされているが、このラングの発言の意図は、著作権の観点からダンスを見た時により容易に理解されると思われる。フランスのダンス研究者シルヴィアヌ・パジェス (Sylviane Pagès) によれば、著作権に関する1957年3月11日法が制定された際にダンスもそこに包含された。しかしながら、著作権が発生するのは台本など文字として記述されたもののみ限定されており、ダンスの動きを創り出す振付やダンス作品そのものに著作権が認められていたわけではなかった。当時、ダンスは知的な創造活動の末に生み出される「精神の作品 (œuvre d'esprit)」と十分に見なされていなかったからである⁸。また、劇作家と舞台作曲家の著作権を守るために設立された民事組合であるフランス劇作家・劇音楽家協会 (Société des auteurs et compositeurs dramatiques、以下 SACD と略記) では、1973年に振付家を作者として認めるに至り、ダンスの作品の存在を証明するために台本の提出は義務づけられなくなった。この事実から理解されるのは、長らくダンスは言葉や音楽に関する芸術のような地位を獲得していたわけではなかったということである。従ってラングの政策の革新性は、バレエは別としても、それまであまり光が当てられず、芸術として十分に承認されてきたとは言えなかったコンテンポラリーダンスを公的に支援することを決定した点にある。事実、先に見た先行研究も指摘するように、潤沢な予算に基づいたラングの政策以降フランスは他国に類を見ないコンテンポラリーダンスの先進国となったと言える。

しかしながら、1990年代後半にはフランス政府によるダンス支援政策への不満や弊害を訴える声が主に CCN の外部にいたコンテンポラリーダンスの芸術家、実演家達から上がるようになる。そうした動きの中でも、1997年の8月20日に当時の文化大臣であったカトリヌ・トロットマン (Catherine Trautman : 1951～、在職期間は1997年6月から2000年3月) の推進する文化芸術支援の地方分散化政策に対して (後に詳述)、異議を申し立てることを機縁として成立した団体「8月20日の署名者たち」(以下、「署名者たち」) の活動は注目に値する。「署名者たち」の主たるメンバーは、CCN など公的なダンスの組織の外部にいた振付家、ダンサーであるが、批評家、研究者をも含むメンバーから成り立っていた。この団体は、当初は25人でスタートしたが最終的には50人ほどまでにメンバーを増やし、トロットマンに異議申し立てを行った後も2001年まで存続し活動を続けていた。

本研究は、壽田や安田の先行研究が述べるように70年代、80年代の文化政策がコンテンポラリーダンスの発展に不可欠であったという見解に同意しつつも、それらが対象としなかった90年代以降に現れた「署名者たち」に代表される実演者達の批判の現れを踏まえて、ダンスにおける「文化の民主化」を担う組織・制度として、当初は機能していたと思われる CCN を中心としたダンスの支援政策において、どのような矛盾や問題が生じたのかを

明らかにし、またその後の政策はいかなる変遷を辿ったのかを検証することを試みたい。

1.2 研究方法および視座

研究を遂行する上で、次の3つの視座を設定したい。第一に、既述したようにCCNの外部にいたダンスの実演者達を中心として構成された「署名者たち」の観点、第二にCCNの内部にいた振付家の観点、第三にフランス政府文化省の観点の3つである。このように3つの視座を設定する理由は、「署名者」たちによるCCNを中心としたダンス支援政策への批判が、単にCCNに雇用された芸術家への僻みではなく、正当性を持ち得たかどうかを傍証するためである。第一の観点は「署名者たち」の観点からフランスのコンテンポラリーダンスの制度に関する問題点を整理し、明確にする。ここでは、主にコラリー・ブジェ (Coralie Bougier) による先行研究『8月20日の署名者たち—思考と政治の実験空間⁹』や「署名者たち」が連名で公表した文書や個々のメンバーが雑誌に寄稿した文章等を参照しながら考察を進めることになるだろう。

第二の観点に関しては、社会学者ミュリエル・ギグー (Muriel Guigou) による研究『ヌーヴェルダンス・フランセーズ¹⁰』及び哲学者ジャン＝リュック・ナンシー (Jean Luc Nancy) とモンペリエのCCNの芸術監督を務める振付家マチルド・モニエ (Mathilde Monnier) の共著『ダンスについての対話¹¹』などを参照しながら、フランスの地方都市カーンとモンペリエに設置された二つのCCNを事例として、その運用がどのようになされていたのかを確認したい。具体的には、この二つのCCNで芸術監督を務めたカリーヌ・サポルタ (Karine Saporta) とマチルド・モニエらの発言や彼女らが置かれた状況を考察する。この作業を通して1990年代から2000年代にかけて顕在化したと思われるCCNの制度上の問題点をその内部にいた者の視点から浮かび上がらせ、「署名者たち」の問題意識と照らし合わせることができるだろう。

第三の観点に関しては、第一と第二の観点を踏まえつつ、「署名者たち」やCCNの振付家達から表れた批判や不満に対して、フランス政府はどのような対応を執ったのかという観点から、政府刊行物において示された文化政策について考察したい。

2. 「8月20日の署名者たち」の活動と問題意識

まず「署名者たち」の成り立ちと活動を確認してみたい。「署名者たち」は、先に見たように1997年から2001年の間に活動を行った団体であり、振付家、ダンサー、ダンス研究者など約50人のメンバーから成り立っていた。事務所はパリの9区にあったが¹²、フランスの1901年7月1日法に基づいたアソシエーション (非営利協会) などの資格を持っているわけではなく、緩やかなつながりから成る任意団体である。メンバーの年齢層は当時20代後半から40代半ばまでに跨がり、年長者世代はCCNの芸術監督と同世代であった。

先述したように「8月20日の署名者たち」の活動の発端は、1997年8月20日に当時の文化大臣であったトロットマンに対し、連名でダンス政策に関する意見書を提出したことであった。その目的はトロットマンが決定したダンスの助成審査を各地域圏 (région) に

設置された文化省の出先機関である文化問題地域圏局（DRAC¹³）に委任する地方分散（déconcentration）の方針に対して異議を唱えることだった¹⁴。その理由は大きく二つある。まず、政府から DRAC へ助成審査が委任される時、業務の引き継ぎが上手くなされないのではないかという懸念があった。なぜなら、DRAC では音楽と舞踊の審査部門が統一されており、各地域の DRAC の助成支援を決定する委員がほぼ音楽の専門家から構成されていたからである。それゆえ、「署名者たち」は地方分権／地方分散の方針が推進されるほどに、地方においてダンスの芸術家たちのプロジェクトが正当に評価されなくなることを危惧していた。そして、二つ目の理由は、文化省が推進しようとしていた「地方分散」方針に関して、CCN 以外のダンスの実践者達との事前協議が省かれていたということである。話は前後するが、このことを問題視した「署名者たち」のメンバーは 8 月 20 日に意見書を提出する前の 1997 年 7 月にモンペリエで最初の集会を開催している。つまり、「署名者たち」の活動の発端には、彼らが「CCN の創設によって、政府が 80 年代のコンテンポラリーダンスを支援したとしても、この制度の外部に出現した芸術的形式の出現に寄り添う方法を見つけることができなかった¹⁵」と述べるように、やはりダンス支援政策における自らの周縁性に対する不満や危惧が存在していたと言える。

こうした「署名者たち」の異議申し立てに対して、トロットマンは比較的早い対応を見せた。翌年 1998 年に海外の 4 地域圏を含む 24 の地域圏を A から F の 6 つのグループにわけ、それぞれの地域から選出された委員がグループ毎に審査を行う方式が取られた¹⁶。その委員にはコンテンポラリーダンスの事情に通じた劇場プロデューサー、フェスティヴァルのプログラム担当者、振付家などが参加することになり、そこには署名者たちのメンバーでもある振付家のロイック・トゥゼ（Loïc Touzé）も含まれていた。ブジェの研究によれば、8 月 20 日の意見書の提出の後、およそ 2 ヶ月後の同年 10 月 28 日に文化省のダンス部門の担当者 5 人と署名者たちの代表者が会合しており、署名者たちの意見がこの助成方法の変更少なからぬ影響を与えたと見ることができらるだろう。また、現在の DRAC の「振付創作援助」の申請書には「専門委員会は上演の場を探す私営のダンスカンパニーや CCN 以外のダンスグループやカンパニーからの助成申請についても調査、検討し、意見を表明しなければならない」と明記されており、支援を平等に行うための一定の配慮がみられるが、この文言の追加も「署名者たち」の活動に負うところが大きいだろう。

かくして、「署名者たち」は「8 月 20 日」の意見書において表明した目的をある程度達成した訳であるが、その後も同名の集団として 2001 年まで持続的に活動し、政治的問題意識の共有や文化省及びその関連機関に提言や自らの存在を訴求する活動を継続的に行ってきた。

ブジェの研究によれば、その後も文化省「音楽・ダンス・演劇・スペクタクル局（Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles、以下 DMDTS と略記¹⁷）」の局長ドミニク・ヴァロン（Dominique Wallon）や CCN の代表者たち、トロットマンの顧問であったジャン＝フランソワ・マルゲラン（Jean-François Marguerin）らとの会合を重ねた。こうした会合は、1997 年から 2001 年までの間で、確

認されるものだけで12回を数える。また、国の機関への働きかけは会合だけではなく文書の提出によっても実行された。たとえば、DMDTSの公開した文書に独立したダンスカンパニーについての記載がない時には抗議文書を提出し、ダンス支援政策に関する問題点を浮き彫りにし、是正を促す活動を続けてきた。このような活動の一部は、舞台業界誌『ラ・セヌ (La Scène)』などで紹介されるほか、政府に対する意見書を雑誌『ムーヴマン (Mouvement)』において公表することもあった。また、全国紙ル・モンドでも活動が紹介されたこともあり、同時期にダンスの実演者達から成る団体はいくつか存在したが、「署名者たち」は最も新聞雑誌などのメディアに露出した団体であったと考えられる。

「署名者たち」の活動の発端は、文化政策に対する不満や批判的意見を表明することであったが、振付家やダンサーの意識改革に貢献した面も存在する。メンバーを含むダンスの実践者達に対して、セミナーや勉強会を開催することによって、振付家やダンサー達に対して、ダンス支援政策に関する議論を促し、さらにはダンスという芸術の美学そのものを内省する機会をもたらした。

つまり、整理をすれば「署名者たち」の活動は①文化省などの行政機関を対象とした活動、②メディア露出を通じた舞台芸術界および世間一般を対象とした活動、③ダンサーや振付家を対象とした活動、の3つのレベルに跨っており、ダンスの支援政策に関して自身の政治的立場や意見を明確に表明し、また制度を中心に形成されたコンテンポラリーダンスの助成の偏差、さらには制度によるコンテンポラリーダンスの美学の規範化に対して批判的な言説を作り出し、社会的な認知度を高め世論を形成することに努めていたと言える。

「署名者たち」による議論の争点は多岐に渡るが、ブジェによる研究論文及び「署名者たち」が雑誌『ムーヴマン』において2000年に発表した文書『ドミニク・ヴァロンとコンテンポラリーダンスのダンサー達への公開書簡¹⁸』に依拠すれば、CCNに関連する問題は次の二つに要約することができる。

一つには、CCNへの助成金の偏重とその閉鎖性が挙げられる。実際のところ、助成金の配分額に従って、国立振付センター (CCN) を頂点とし、各独立カンパニーへの援助、プロジェクト毎の援助といった順序からなる助成金のピラミッドが形成されていた。資金においても施設・設備においても最も優遇されているCCNが一部の者にしか使用できないことが問題とされ、そこでディレクターを務める振付家やダンサー以外の者たちにもその使用が可能になることが望まれていたのである。また「署名者たち」はCCNに関する多くの情報が非公開であることを問題視した。たとえば、芸術監督の任命の方法や契約内容は不透明であり、それが民主的な手段で決定されていないという印象は「署名者たち」の間に蔓延する不公平感を助長した。そのため、1999年10月には各CCNに対して、予算分配、雇用者数、給与規定、優先事項、年間計画などの情報開示を求める文書を送付している。

二つ目の問題はコンテンポラリーダンスの制度化が進んだことによってその美学の規範化が進み、新たな芸術的アプローチや実験的な創造の試みに制限がかかってしまうということである。1980年代以降CNDCやCCNといった制度／機関を中心にコンテンポラリー

ダンスの制度が整えられ、創作に関する助成金額も大幅に上昇した。しかしその一方で、芸術マーケットや助成審査の論理に対応した特定のタイプのダンスが優遇され、コンテンポラリーダンスの規範化が暗黙のうちに進められているという疑念を「署名者たち」は抱いていた。彼らは皮肉まじりに助成審査で優遇される傾向にある作品を次のように規定する。

ある理想的なダンス作品はまず、しばしばプレスにも共有されている審査機関の報告書のドクサに従って「構成」されていなくてはならない。しかし、その構成はあるドグマ、ある規範的な分かりやすさに向けて手入れされていなくてはならない（その規範的な分かりやすさとはコンテンポラリーダンスにおける構成という概念の複雑な歴史やそれに対する批判の歴史を無視するものである）。つまり、作品とは「舞台を美しく占有」し、「抑制され、出来栄えがよく、厳格に構築された」ものでなくてはならず、だからといって、決して「形式的で、正面的で、応用的すぎ」てはならない¹⁹。

このような審査機関が暗黙のうちに求める規範とは異なる実験的創作に取り組もうとしていた「署名者たち」はしばしば領域横断的かつ地域横断的に実行される自分たちのプロジェクトが公的助成の対象とならない可能性があることを危惧していた。事実、90年代半ばにコンテンポラリーダンスの現場からは、「ノン・ダンス」や「ヌーヴェル・フォルム」と呼ばれるような、従来のダンスの作品概念に収まらない新たな潮流が生まれつつあり、「署名者たち」のメンバーであったエマニュエル・ユイン (Emmanuelle Huynh) やボリス・シャルマツ (Boris Charmatz) などがその潮流を担っているとされるが、文化省の助成制度はそのような新たな潮流やそれを生むための芸術上の挑戦に適応していないと考えられた²⁰。

これらの「署名者たち」が指摘した問題点は、フランスのコンテンポラリーダンスのシーンの発展に貢献した部分が多分にあるCCNを中心としたダンスの支援政策に対して再考の必要性を考えさせる上で妥当なものである。しかし、一方でこうした批判の背後には経済的、社会的ステータスが上位にあるとも見える国立振付センターに所属する芸術家たちへの僻みが存在していると思えなくもない。彼らの批判には正当性があるか否かを判断するためにも、次節では国立振付センターの内部にいた芸術家達は、少なくとも助成金額の上では独立カンパニーなどよりも遥かに厚遇されていた自らの立場について、何を考えていたのかを確認してみたい。

3. CCN において芸術監督が直面した問題

まずCCNの成立の過程を確認しておきたい。CCNという組織／制度は、1984年以降に先に述べたジャック・ラング文化大臣時代に正式に開始された。その際に、各地方に招致された11のカンパニーと1978年にアンジェに既に設立されていたCNDCがCCNとして編成されることが決定した。その後、最大21のCCNが設置されたがトゥールーズとヌヴェールのCCNが90年代に閉鎖され、現在では19のCCNが存続している。ドミニク・

オルヴォワヌ (Dominique Orvoine) によれば、このようにコンテンポラリーダンスの公的支援が進展した1980年代は、フランスにおいて優先的に助成されてきたバレエと同様に、コンテンポラリーダンスを思想のムーブメントとして、また自律した芸術として主張しようとする若い芸術家達にとって、都市の中に居場所を確保し、幅広い観客に対してダンスへのアクセスを開くための作業条件をもたらす「ユートピア的な年代」であった²¹。

1989年にラングが記者会見で発表したCCNのミッションは以下のようなものであった。「全てのパートナーと結ばれた3年間の協定の下で国家と地方自治体によって協同出資されたCCNは創造、養成、世論の喚起、新作やクラシックのレパートリーの普及に関する政務を執行する責任を負う。各CCNはダンスの発展の極を成し、そのミッションは国内のダンスの組織網を維持することである」²²。また、CCNの芸術監督に就任した振付家に課された義務は国のレベルでは規定されなかったものの、それぞれの振付家とCCNが置かれた地方自治団体の間で取り決められており、CCNに招致された振付家及びそのカンパニーは、少なくとも毎年一つの振付作品を創るように課されていた。

このような使命を背負うことに応じて、振付家には相応のプレッシャーがかけられたと言える。なぜなら、公的な機関に属することで受けられる恩恵と同時に振付家に到来した重責はこの年代以前のフランスのコンテンポラリーダンスやモダンダンスの実践者には課されたことのないものであったからである。未曾有の経済上の厚遇と重責という条件の中に置かれた振付家達はどのような経路を辿ることになったのだろうか。以下カーンのCCNの芸術監督を務めたカリーヌ・サポルタとモンペリエのCCNの芸術監督を務めているマチルド・モニエを例にして、彼女らが直面した問題を見ていきたい。

3.1 ケース①：カリーヌ・サポルタ（カーン国立振付センター）

カリーヌ・サポルタ (Karine Saporta :1950-) は1988年から2003年までカーン国立振付センターの芸術監督を務めた振付家である。サポルタはシカゴのコロンビア・カレッジで社会学と哲学を学んだ後フランスに帰国し、1982年に自らのダンスカンパニーを設立した。1986年にアンジェの国立現代舞踊センターのレジデンス・アーティストとして『変化する心 (Le cœur métamorphosé)』を創作し、1988年にアヴィニョン演劇祭の委嘱により『木製の眼を持つ許嫁 (La fiancée aux yeux de bois)』を創作した。こうした公的な機関やフェスティバルと連携した活動は、同年の1988年にカーンのCCNの芸術監督として招かれたことの機縁となったと考えられる。ミュリエル・ギグーの研究によれば、独立カンパニーであった1982年に国から得ていた助成金は4000フランであったが、知名度が高まり始めた1987年には45万フラン、CCNでの職についた翌年の1989年には173万フランに増加し、1999年には553万フランと激増している。助成金額は潤沢となったと言えるが、ただし、予算の増加に比例して必然的にサポルタの負う職責も増していくことになる。CCNの芸術監督に就任した二年目の1989年の時点で既に、サポルタは次のように発言している。

(CCN の) 振付家兼芸術監督を務める者で、疲労や憔悴が蓄積していると感じていない者がいるだろうか？(中略)時間の欠乏や深淵で重大な事柄に対する取り組みの欠如、あるいは私たちの存在それ自体が原因となって、作品の質の低下を乗り越えることができなかった²³。

CCN の芸術監督に就任した後のサポルタの年間スケジュールは芸術家としての本分である創造のための時間を圧迫するほどにタイトなものだったと言える。サポルタの1998年の大まかなスケジュールをギグーの研究から引いてみたい²⁴。

1998年の初頭、彼女は中国で、広東実験ダンスカンパニーとフランスのフェスティヴァル「アジア／オクシデント」からの依頼に応じて、中国のコンテンポラリーダンスの礎を築くという目的の下に『中国からの報せ (Nouvelle de Chine)』の創作に携わることになった。またこの期間中に、サポルタはロシアに移動し、「カンパニー・プラス」の芸術監督からの依頼を受け「ダンサー達を現代に導く」ために『木製の眼を持つ許嫁』(1988)を再演した。さらに4月にはその作品をエカテリンブルグとモンペリエで巡演し、5月にはカーン劇場でオペラ『ファエトン (Phaëton)』(1993)を再演した。6月には広東実験ダンスカンパニーによってナントと香港で『中国からの報せ』の創作現場に立ち合う。7月、彼女はSACDのダンス委員としてアヴィニョン演劇祭の中のダンスプログラム「スジェ・ア・ヴィフ (Sujet à vif)」の選定の責務を負った。9月には再度『ファエトン』がヴェルサイユ宮の庭園で上演された。毎年新作を発表することを課されているにも拘らず²⁵、この年にサポルタが自身の新作の創作に取りかかることができたのは、11月に入ってからのことである。この新作は既に2000年までのフランスと国外での巡演の依頼を受けていた。

フェスティヴァルや海外でのプロジェクトの管理などを含むこうした過密なスケジュールは、CCNに入る以前、独立カンパニーであった時代には存在せず、創造活動に欠かさないカンパニーのダンサーとの対話や自らの創作活動に十分な時間をもって挑むことを困難にしたと言えるのではないだろうか。国からの予算が増えるにつれて担うべき責務が増加し、巡演を含むプロダクションの各地の舞台芸術マーケットからの要請が芸術家の創造性を浸食する「ダンスの生産性至上主義 (productivisme chorégraphique)²⁶」とも呼びうる状況が出現したことをサポルタの年間スケジュールは物語っている。そして「ダンスの生産至上主義」に対応するべく、サポルタは自分が稽古場にいられないときのために舞踊教師を雇うことにした。その決定は振付家によって固定された動きのフレーズをダンサーに対して訓練することを意味しており、皮肉にもサポルタは自身が当初忌避してきた「レパートリー」と「スタイル」という概念に自身の創作活動を接近させていくことになる。この二つの概念はダンス・アカデミック、すなわち1661年に王立ダンスアカデミーが設立されて以来続くバレエにおいて顕著に見られるものである²⁷。イザベル・ジノとマルセル・ミシェル (Marcelle Michel) の指摘によれば、バレエは「共通言語の共有に基づいたある伝統及び遺産の保存と伝達」という特徴を有しているが²⁸、「レパートリー」と「スタイ

ル」の確立は、まさにそのようなバレエの特徴を具現化する上での手段である。こうした手段は、本来、新興の芸術であり旧来の規制や伝統からの解放を目指した五月革命の空気と親和性を持ち、バレエへの対抗的な気風を纏っていたコンテンポラリーダンスには存在しないものであった。しかし、ギグーの研究は、サポルタを含むCCNに着任した振付家の幾人かはかつての振付作品を再演し、レパートリーを構築することを選択したことで、コンテンポラリーダンスに「新たなアカデミズムの兆候²⁹」が生じたことを伝えている。「アカデミズム」という語は17世紀のフランス王政によって設立された研究教育機関である「アカデミー」から派生した語であるが、『文化政策辞典』によれば、1876年に絵画批評に現れて以来、批判的な意味を帯びた言葉である。現在その言葉の適用対象は「あらゆる革新の形式や創造の自由を放棄しながらアカデミーや国立高等美術学校で19世紀に機能していた規則に従うことに執着する作品や作者」であり、「革新」と「自由」に「規則」や「慣習」の遵守以上の価値を認める芸術観がその背後には存在している³⁰。CCNがダンスの美学を硬直化させ、規範化してしまうという「署名者たち」の批判も、同様の価値観の中で形成されたと理解される。つまり、制度化の過程でコンテンポラリーダンスの振付家が革新と自由を追求できなくなり、教育し伝達すべき動きのフレーズを作り始めた時、「署名者」たちもまた批判するべき「新たなアカデミズム」を見出していたと考えられる。

3.2 ケース②：マチルド・モニエ（モンペリエ国立振付センター）

次に1994年から現在に至るまでモンペリエのCCNで芸術監督を務めているマチルド・モニエ（Mathilde Monnier：1959～）のケースを見てみたい。国立現代舞踊センター（CNDC）でヴィオラ・ファーバー（Viola Farber：1931-1998）によるダンス教育を受け、その後ニューヨークでマース・カニンガム舞踊団において養成を受けた。活動の初期にあたる1983年には振付家のフランソワ・ヴェレ（François Verret：1955-）らとともにパリ・オペラ座現代舞踊グループ（GRCOP）の委嘱に基づき『ラ（La）』を創作し、1986年には『剥き出し（Cru）』によってバニョレ国際振付コンクールにおいてフランス文化省賞を受賞した。オペラ座での仕事や国家が後援するコンクールでの受賞によって、モニエは知名度を高め、社会的承認を得ていく。そして1993年にモンペリエのCCNの前芸術監督であったドミニク・バグエ（Dominique Bagouet：1951-1992）が死去したことを受けて、その後任として1994年にモンペリエのCCNの芸術監督に就任し、2013年までその職務を担った。モニエに対する国からの予算配分は、初めて独立カンパニーとして援助を受けた1987年には助成額は18万フランであった。その後CCNの芸術監督に就任するまでの助成額は不明であるが、就任の初年にあたる1994年には228万8千フランに達し、1999年には646万フランの助成金を受けている³¹。

モニエとジャン＝リュック・ナンシーとの往復メールを収めた『ダンスについての対話』において、モニエは芸術家の活動を保護すると同時に枷をかけるCCNの逆説について次のように語っている。

私が痛感していることですが、制度＝施設の力というものは、歳月を重ねるにつれて、解体し剥離する傾向があります、そして全体が徐々に進行する矛盾、とはいえ強力に作用する矛盾の塊となるのです。(中略) われわれは、制度との関係を、ひとつの可能性、作業道具というよりは負債という形で内面化するのです、芸術家の側の世界と管理する側の世界とのあいだの断絶が次第に拡大していくのを、私は明らかに感じています。作品と作品を支える制度のあいだに混乱が生じていることも承知していません³²。

モニエは公の機関である CCN の管理者としての責務と芸術創造を担う芸術家としての責務の間で板挟みにされていることをここで述べている訳であるが、モニエはまた言い方を変えて、CCN は芸術家に「制度の時間」をもたらし、それは「芸術を創造する時間」とは根本的に相容れず、それに抗うことは殆ど不可能であるとも述べている。モニエの感じているこうした矛盾や違和感、あるいは「内面化された負債」というものは何だろうか。モニエの問題は抽象的な表現に留まっており具体的には掴みづらい。ただ、その言葉からは少なくとも、サポルタと同様に「時間」についての困難に立ち合っていたことは理解される。モニエに課されていた仕事や義務を明記した協定は公開されていないが、仮に前任の芸術監督であったバグエに課されていた義務を引き継いでいるとすれば、モニエは、モンペリエ及びフランス国内でシーズン毎に最低60回の上演を行うことやモンペリエ・ダンス・フェスティバルを主催することなどを課されていることになる。また、おそらく CCN に就任した当初は、一年に少なくとも一つの作品を創るよう要求されていたと考えられる³³。

先にみたサポルタは自身の活動をレパトリー化し、またダンスのムーヴメントの創造に関しては、革新的な創造方法を編み出すというよりは、自身の振付のフレーズを固定化していくことで一つのスタイルを作り、モニエの言うところの「制度の時間」に対応したと言えるが、モニエは「制度の時間」の影響力を免れるために、サポルタとは異なる方法を選択した。たとえば、モニエは『そこから (Les lieux de là)』(1998) を創作するために、三つの段階を設けることにした。すなわち、一年で完成した一つの作品を作るのではなく、毎年一つのパートを創作し、その成果を引き継いで次の第二、第三のパートを創作するというワーク・イン・プログレスと呼びうる手法である。モニエの発言を引いてみたい。

この数年来、ほぼ1年につき1時間から1時間半の作品を創るよう要請されていましたが、『そこから』を創る方法は自分の時間を確保することを可能にしました。私はまた制度の課すやりかた、時間との関係の裏をかき、少なくとも2年に1つ1時間半から2時間の作品を創りたいと思っています。つまり、私は創作に2年の猶予を確保できるということを意味します。時間を確保することは活動を発展させ、ダンサー達が十分に批評的であることを可能にします。そして私自身、創作活動の資源として時

間を使うことができます³⁴。

このようなモニエの「制度の時間」への対応の仕方および創作手法に関して、サボルタとの差異は興味深い。ここには、一つの世代差が見出されるからである。前者は、CCNという制度が始まって間もない80年代にCCNに入った振付家で、あらゆることが初めてであったコンテンポラリーダンスの制度化の中で翻弄された向きが強い。一方モニエは、90年代というコンテンポラリーダンスの公的支援や制度化の行き詰まりがある程度意識され始めた時代に、初代芸術監督のバグエを引き継いでCCNに入った振付家であり、制度に対して自覚的かつ分析的な態度を取ることが可能であったように見える。「作品」の有り方、創作方法に対する考え方に関しても両者の間に違いが存在している。サボルタとは異なり、モニエはその作品のフォーマットそれ自体を変更し、輪郭が固定された作品というよりは一つの継続的なプロジェクトとして創作活動を捉え直している。その制度の「裏をかく」試みは、相対的に「署名者たち」のコンテンポラリーダンスのアカデミズムに対する批判的な態度との近さを感じさせ、ダンサーにスタイルを教えこむというよりは、ダンサー達自身の創造性を発揮させることを重視した作品作りを目指していると感じさせる。また実際に、モニエはモンペリエ CCN が実施しているダンス教育課程の相談役として「署名者たち」のメンバーであったボリス・シャルマツツやロイック・トゥゼ、イザベル・ロネ (Isabelle Launay) らを招き入れてもいた。

こうしたモニエと「署名者たち」の接近を見る限り、90年代にはコンテンポラリーダンスの支援政策の中核を成したCCN内部とその外部の双方において、コンテンポラリーダンスを取り巻く制度の進むべき方向を模索しなければならないという意識がある程度共有されていたと言える。元来、コンテンポラリーダンスの発展を促すために制度化が始まったわけであるが、それに伴って芸術家の創造性の確保が危機に陥るという逆説的な事態が生じたことを受けて、政策の決定主体である政府はどのような解決策を示したのだろうか？

4. 政府の対応と文化政策の新たな施策

前節では、「署名者たち」が指摘したダンス支援政策における諸問題が、CCNの内部にいた振付家達が直面した問題と重複する部分を少なからず持つことを確認して来た。問題を整理すると、①CCNへの助成金の偏重とその閉鎖性、②コンテンポラリーダンスの制度化によるその美学の規範化であった。ここでは、これらの問題に対して、「署名者たち」が先述したDMDTS局長ドミニク・ヴァロンへの公開書簡を発表した翌年の2001年にフランス政府が発行した政府刊行物から読み取るところを試みたい。

2000年3月からトロットマンの職位を引き継いだ文化大臣カトリーヌ・タスカ (Catherine Tasca : 1941-、在職期間2000年3月から2002年3月) は、2001年12月19日に「ダンス会議におけるカトリーヌ・タスカによる談話³⁵」及び報告書「ダンス政策の新しい段階³⁶」を発表し、2002年から施行されるダンス支援政策の刷新を打ち出した。その一部は「署名者たち」の公開書簡で表明された問題を多分に意識して考案されたものだと考え

られる。

具体的に言えば、①の問題に関しては3つの措置が示されたと言える。ひとつは、ダンスの創作支援に対する予算の大幅な増額である。「振付プロジェクト援助」に関しては1万ユーロの予算が割り当てられ、前年度と比較して31%の増加、「振付カンパニー援助」に関しては、2万5千ユーロで前年と比較して64%の増加となった。この予算の増額は、以前に比べて大幅に公的資金援助を受けることのできるCCNの外部のカンパニーが増えるということの意味している。

もう一つの措置はスタジオの使用に関する援助である。1998年に既にCCN内のスタジオを他のカンパニーに開放する際に支給される助成金制度である「スタジオ受入」制度が開始され、CCNに所属しない振付家やダンサーにもその利用が促進されることになっていたが、この助成の枠組みに追加する形で2002年からは「ダンス・スタジオ援助」が開始されることになった。これは、年間活動スケジュールを明示している「振付カンパニー援助」を受けているカンパニーに対して、各地方自治体と契約を結んだカンパニーしか使用できなかったスタジオを解放することを奨励するもので、創作、稽古、上演、観客向けの活動の場になるべく多くの芸術家に共有されるように配慮されている³⁷。

3つ目は、国立演劇センターでは既に行われていたことであるが、CCNにおいて外部から見た時に不透明であった協定の明文化である。各CCN及びそれぞれの芸術監督による芸術プロジェクトの特殊性に適合した文書やCCN全般を規定する文書を作成し、CCNに求められている使命やその芸術監督の任命方法、全般的な規則、その評価方法を契約書の形で明確化し、2002年から施行されることが決定した³⁸。

②の問題に関しては、コンテンポラリーダンスにおける形式の多様性や領域横断性や規範化を回避する実験的試みの必要性を考慮して、新たに「振付エクリチュール支援」制度が開始されることになった。「振付エクリチュール支援」の目的は「純粋な実験、考察のための時間をもたらすことであり、そこに創作の義務は生じず、ある《実験のためのモデル (maquette) 》を具現化する上での障害を取り除くものである」と説明されている。この支援はプロダクションの発表とは全く別の枠組みで純粋に実験のために創設された支援制度であるという点において画期的であり、コンテンポラリーダンスの「生産至上主義」や「アカデミー化」からの脱却の意図も見られる。また2002年からこの支援の為に12万1951ユーロ（80万フラン）の予算がつけられることが約束された。

また2001年に開始されたマルチメディアのプロジェクトを支援する「DICREAM (Dispositif pour la CREAtion Multimédia)」制度が強化されることになった。「DICREAM」はテクノロジーの革新を芸術表現の手段として応用するアーティストが増加したことを受けて開始された支援制度であり、複数のメディアや新しいテクノロジーを駆使した創作のための援助である。前年度の60万9796ユーロから76万2245ユーロへの予算増額が見られる。「振付エクリチュール支援」と「DICREAM」という二つの支援制度によって、実験的な創作への支援の幅が広がったと言える。

5. 結論と今後の課題

1980年代以降のコンテンポラリーダンスとフランスの文化政策の関係を要約すれば、80年代は制度が整えられる時代であり、コンテンポラリーダンスがその社会的な地位と承認を獲得するための時代だったと言えるだろう。そして1990年代は整えられた制度の中で活動するアーティストたちによるその問題点の明確化と是正の時代だったと言える。以上に見てきたように「署名者たち」による政府関係者、アーティスト、そして世間一般を対象とした活動及び、固有の問題意識に基づいた活動は、コンテンポラリーダンスをめぐる環境に少なからぬ影響を与えたと言えるだろう。署名者たちが活動を終了した2001年には先述したように文化大臣タスカから、署名者たちが問題として言及し要求したことに対応した政策上の具体的な回答を得ることもなった。

「署名者たち」の活動はこうした政策上の変化だけではなく、イザベル・ロネはダンスの美学的転換に大きく影響を与えたことを強調しており³⁹、実際にヌーヴェル・フォルムと呼ばれたコンテンポラリーダンスの新たな美学的傾向が「署名者たち」や彼らと親しい関係を持っていた振付家たちから現れることにもなった。2000年代以降には、「署名者たち」の活動とは直接的に関連することではないが、元「署名者たち」のメンバーであったエマニュエル・ユイン（アンジェ、2004年から2012年）、ボリス・シャルマツ（レンヌ、2009年～）、エリック・ラムルー（Eric Lamoureux）とエラ・ファトゥミ（Héla Fatoumi、カーン、2004年～）らがCNDCやCCNのディレクターに就任し、自らが制度の内部にあって、かつて問題視していたCCNの閉鎖性やコンテンポラリーダンスの規範化に抗する活動を開始することになった。彼らが制度の中核の中にいながらにして、制度化と規範化のパラドクスをいかに乗り越えようとしたのかを考察することが今後の課題である。

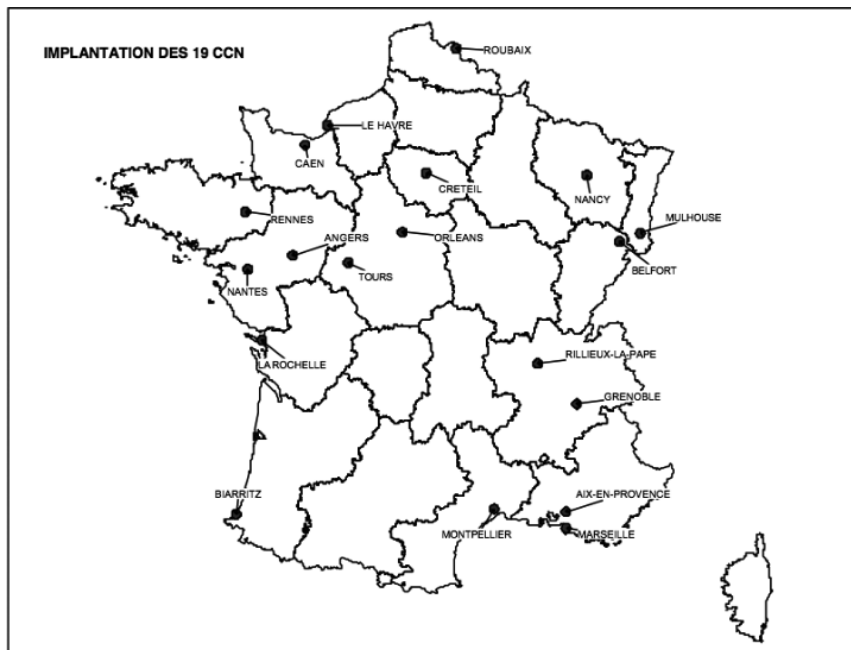
表①：国立振付センター一覧（*L'art en présence les centres chorégraphiques nationaux*, lieux ressources pour la danse, Association des centres chorégraphiques nationaux N, mars 2006, Septembre 2011.および各CCN公式サイトより作成）

センター名	設立年	芸術監督
国立マルセイユ・バレエ団 Ballet national de Marseille	1984 (1972)	ローラン・ブティ(1972-1997) マリー＝クロード・ピエトラガラ(1998-2004) フレデリック・フラマン(2005-2013) エミオ・グレコ／ペーター・C・ショルテン(2014-)
国立現代舞踊センター Centre national de danse contemporaine	1984 (1978)	アルウィン・ニコライ(1978-1981) ヴィオラ・ファーバー(1981-1983) ミシェル・レイヤック(1984-1987) ナディア・クロケット(1988-1992) ジョエル・ブーヴィエ／レジス・オパディア(1992-2003) エマニュエル・ユイン(2004-2012) ロバート・スインストン(2013-)

ロレーヌ・バレエ(ナンシー)国立振付センター CCN Ballet Lorraine	1999 (1978)	ジャン・アルベール・カルティエ(1978-1987) パトリック・デュボン(1988-1990) ピエール・ラコット(1991-1998) フランソワーズ・アドレ(1999-2000) ディディエ・デシャン(2000-2011) ピーター・ジャコブソン(2011-)
ラ・ロッシェル国立振付センター CCN La Rochelle	1984 (1978)	ジャック・ガルニエ/ブリジット・ルフェーブル (1978-1985) レジーヌ・ショピノ(1986-2008) カデール・アトゥー(2008-)
レンヌ=ブルターニュ国立振付センター CCN Rennes-Bretagne	1984 (1978)	ジジ・カシューレアニュ(1978-1993) カトリーヌ・ディヴェレス/ベルナルド・モンテ (1994-1996) カトリーヌ・ディヴェレス(1996-2008) ボリス・シャルマツ(2009-)
モンペリエ=ラングドック・ル シヨン国立振付センター CCN Montpellier Langdoc- Roussillon	1984 (1980)	ドミニク・バグエ(1980-1992) マチルド・モニエ(1994-2013) ジャン=マルク・ウレア(代理として2014) クリスチャン・リゾ(2015-)
トゥールーズ国立振付センター CCN Toulouse	1984 (1980)	ジョセフ・ルッシンロ(1980-1992) 1992年に閉鎖されると共に、振付発展センターへ と変更。
グルノーブル国立振付センター /グループ・エミール・デュボ ワ CCN Grenoble -Groupe Emile Dubois	1984 (1981)	ジャン=クロード・ガロッタ (1981-)
クレティユ=ヴァル・ドゥ・マ ルヌ国立振付センター CCN Créteil - Val-de- Marne	1984 (1981)	マギー・マラン(1981-1998) ジョゼ・モンタルヴォ/ドミニク・エルヴェ(1998- 2008) ムラド・メルズキ(2009-)
ルベ=ノール・パ・ドゥ・カレ 国立振付センター CCN Roubaix - Nord-Pas- de-Calais	1984 (1983)	アルフォンソ・カタ(1984-1991) ジャン=ポール・コムラン(1992-1994) マリス・デラント(1995-2003) カロリン・カールソン(2004-2013) オリヴィエ・デュボワ(2014-)
カーン・バASS・ノルマンディ 国立振付センター CCN Caen - Basse- Normandie	1984	カンタン・ルイエ(1984-1987) カリーヌ・サポルタ (1988-2003) エラ・ファトゥミ/エリック・ラムルー(2004-)

国立ライン・オペラ座バレエ団 Ballet de l'Opéra national du Rhin/CCN	1985 (1972)	ジャン・バビレ(1972) ピーター・ヴァン・ディック(1974-1978) ジャン・サレリ(1978-1990) ジャン＝ポール・グラヴィエ(1990-1997) バートラン・ダット(1997-)
ヌヴェール国立振付センター CCN Nevers - Bourgogne	1985	アンヌ＝マリ＝レイノー(1985-1994) 閉鎖(1994-)
トゥール国立振付センター CCN Tour	1989	ジャン＝クリストフ・マイヨ(1989-1993) ダニエル・ラリュエ(1994-2003) ベルナルド・モンテ(2003-) トマ・ルブラン(2012-)
ションピニー＝ヴァル・ドゥ・マルヌ国立振付センター CCN Champigny - Val de Marne	1989	アンジュラン・プレルジョカージュ(1989-1994) 閉鎖(1994)
フランシュ・コンテ＝ベルフォール国立振付センター CCN de Franche-Comté à Belfort	1991	オディール・デュボック(1990-2008) ローラン・ヴィノジェ(2009-2010) ジョアンヌ・レイトン(2010-)
ナント国立振付センター CCN Nantes	1992	クロード・ブリュマシオン／バンジャマン・ラマルシュ(1992-)
ル・アーヴル＝オット・ノルマンディー国立振付センター CCN Le Havre - Haute-Normandie	1993 (1986)	ジョエル・ブーヴィエ／レジス・オパディア(1986-1992) フランソワ・ラフィノ(1993-1998) エルヴェ・ロブ(1999-2011) エマニュエル・ヴォーディン(2012-)
オルレアン国立振付センター CCN Orléan	1995(1988)	ジョセフ・ナジ(1988-)
エクサン・プロヴァンス国立振付センター／バレエ・プレルジョカージュ CCN Aix-en-Provence Ballet Preljocaj	1996	アンジュラン・プレルジョカージュ(1996-)
アキテーヌ・アン・ピレネー・アトランティック国立振付センター／バレエ・ビアリッツ CCN d'Aquitaine en Pyrénées Atlantiques Ballet Biarritz	1998	ティエリ・マランダン(1998-)
リリュエ・ラ・パップ国立振付センター CCN Rillieux-la-Pape Compagnie Maguy Marin	1998	マギー・マラン(1998-2011) ユヴァル・ピック(2011-)

図①：国立振付センター分布図（出典：Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture, REPERES DMDTS N° 3 - Février 2008）



註

- 1 壽田裕子、「1970年代フランスにおけるダンス政策」、『人間文化研究年報27号』、お茶の水女子大学大学院人間文化研究科、2003年
- 2 1997年より正式名称は文化・コミュニケーション省（Ministère de la Culture et de la Communication）であるが、本論文では文化省と統一して表記する。
- 3 藤井慎太郎、「芸術、文化、民主主義—文化的平等とフランスの舞台芸術政策」、『演劇研究センター紀要Ⅷ』、早稲田大学21世紀 COE プログラム（演劇の総合的研究と演劇学の確立）、2007年、p.273.
- 4 *ibid.*, p276.
- 5 安田静、「1980年代のフランスの文化政策—ダンスの事例を中心とする日仏文化観の比較・考察—」、『研究紀要 一般教育・外国語・保健体育 第37号』、日本大学経済学研究会、2002年、p.150.
- 6 1970年代から80年代初頭に既に各地方に設立されていたバレエ団や文化センターの一部と CNDC は1984年に当時の文化大臣ジャック・ラングが「ダンスのための10の新しい方策」を発表したことを機に CCN として改編された。

- 7 Lang, Jack, « La Danse, un mouvement irréversible », conférence de presse, 28 février 1989, Paris, Ministère de la Culture, 1989.
- 8 2013年5月27日に筆者がシルヴィアヌ・バジェスに行ったメールによるインタビュー調査への回答。
- 9 Bougier, Coralie, « Le Groupe des Signataires du 20 août: un espace d'expérimentation de la pensée et de la politique », mémoire du DEA Arts de la scène et du spectacle, option danse, Paris, Université de Paris VIII, 2001.
- 10 Gigou, Muriel, La nouvelle danse française : Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux, L'Harmattan, 2004.
- 11 ジャン＝リュック・ナンシー、マチルド・モニエ『ダンスについての対話：アリテラシオン』、2006、現代企画室、p.43。
- 12 所在地は12, rue Condorcet, 75009 Paris。
- 13 正式名称はDirection régionale des affaires culturelles。文化省により1977年までに全地域圏に配置された。現在地域圏は、海外県、領土含め27箇所存在する。
- 14 このトロットマンの決定には当時のフランス政府による文化政策の見直しと歩調を合わせたものと思われる。1995年のジャック・シラク大統領就任後、前政権のミッテラン政権時代の中央集権的な文化政策が見直されることになり、1996年には調査報告『文化政策の再建のために』が発表され、地方レベルでの文化行政が改めて正当化され、推進されることになった。
- 15 Les signataires du 20 août, “Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains”, in *Mouvement*, n° 7, février/mars 2000, pp. 8-10.
- 16 現在地域圏はヨーロッパ本土に22、海外に5つ存在しているが、2014年12月17日にフランス国会は本土22の地域圏を13に統合、再編する法案を可決した。2016年以降、この法案の施行に伴い、中央政府から地方自治体への交付金の配分額や芸術への支援の方策にも変更が生じることが予想される。2014年12月17日のル・モンド紙の記事を参照。“La carte à 13 régions définitivement adoptée” (http://www.lemonde.fr/politique/article/2014/12/17/la-carte-a-13-regions-definitivement-adoptee_4542278_823448.html : 最終アクセス日2014年12月31日)
- 17 DMDTS は1998年に「音楽・ダンス局」と「演劇・スペクタクル局」が統合し設立された。2010年1月からはさらに「造形芸術委員会」が統合され、「芸術創造総局 (Direction générale de la création artistique)」に改組されている。
- 18 Les signataires du 20 août, *op.cit.*
- 19 Les signataires du 20 août, *ibid.*
- 20 「ノン・ダンス」について詳細は拙稿『反スペクタクルの身振り—ノン・ダンスという概念を巡って』(『演劇映像』通巻第51号、早稲田大学演劇映像学会、2010)を参照されたい。
- 21 Orvoine, Dominique, « La constitution des centres chorégraphiques nationaux

- en réseau », in *L'art en présence : Les centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse*, p.10, 2006.
- 22 *Ibid.*
- 23 Gigou, *ibid.*, p.244., Karine Saporta, « Les effets pervers du succès de la danse », *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, p.38.
- 24 Gigou, *ibid.*, p.245.
- 25 Gigou, *ibid.*, p.249.
- 26 Gigou, *ibid.*, p.245.
- 27 ダンス・アカデミックという語は、セルジュ・リファールが1938年の著作『ダンス』や1949年の著作『ダンス・アカデミックの特徴』において、意味が拡張しすぎたダンス・クラシックという語と区別するために使用し始めたが、現在では両者は共にバレエを指す言葉として理解される。ただし、ニュアンスは微妙に異なり、「アカデミック」という時は制度的な教育の側面を示す意味合いが強いが、「クラシック」という時は美学的な側面を示す向きが強い。Le Moal, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p.684.を参照。
- 28 Gigou, *ibid.*, p.266.
- 29 Gigou, *ibid.*, pp.219-300.
- 30 de Waresquiel, Emmanuel(dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p.1.
- 31 Gigou, *ibid.*, p.60.
- 32 ナンシー, *ibid.*, p.47.
- 33 Gigou, *ibid.*, p.60.
- 34 Gigou, *ibid.*, p.250.
- 35 Ministère de la Culture et de la Communication, “Allocution de Catherine Tasca Rencontre Danse”, Mercredi 19 decembre 2001.
- 36 Ministère de la Culture et de la Communication (ed.), “Une nouvelle étape de la politique en faveur de la danse”, 2001.
- 37 *Ibid.*, p.12.
- 38 *Ibid.*, p.14.
- 39 2011年11月11日に筆者が行ったインタビューでの発言。