

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

藤井 慎太郎

文化問題担当省の使命は、人類の、そしてまずはフランスの、偉大な作品を可能な限り最大多数のフランス人に手が届くものにする、私たちの文化遺産に最も広汎な聴衆が得られるようにすること、そしてこれをより豊かにする芸術と精神の作品の創造のために行動することである⁽¹⁾。

芸術と文化のために国が果たすべき責任は、まず民主主義の概念と要求から生じるものである⁽²⁾。

序

この論考は、フランスにおける文化政策、とりわけ演劇、舞踊、オペラ、サーカス、大道芸を中心とする舞台芸術に関係した公共政策の形成と展開、そしてその成果と限界を分析することを第一の目的とする。まずは、文化政策の展開を、王国時代から現在の第五共和政に至るまで、通時的に考察することを通じて、芸術文化環境の整備というものが、いかなる歴史的経緯と理念的布置そして現実的状況に基づいて構想され、実現されてきたのかを見る。中でもとりわけ、第三・第四共和政を通じて、国民国家の枠組みにおいて、民主主義の平等性の要請に基づいて構想された文化政策の概念が浸透、定着し、ついに第五共和政下で文化省の誕生を見るに至る過程に焦点を当てることになる。それは、芸術と文化という2つの概念を同質のものとして見る、あたかも交換可能であるかのように並置することを可能にする重要な転機でもある。

本論考の第二の目的は、そうして形成されたフランスの文化政策を、舞台芸術政策に絞る形で、共時的な視座から、今日の全体像を把握し、その到達点と限界を分析することである。文化政策の柱は、芸術の創造・普及、教育であり、それは、狭義の国立文化施設をその中核としつつ全国に存在する公共文化施設群によって、もっぱら芸術ジャンルごとに担われている。舞台芸術に対する文化省予算は、それだけで日本の文化庁の予算に匹敵するほどのものであるが、しかし、文化政策と呼ぶ公共政策の領域は、文化省の財政支出によって賄われる狭義の文化政策を超えて、情報収集・提供、雇用・生涯教育・税制などの資金環流制度に至るまで多岐にわたり、芸術に対する支援はきわめて包括的なものになっていることを確認することになる。

この論考の中では、日本との比較は敢えて試みていない。日本においても文化政策に関する議論と理解が深まりつつある今日、フランスの経験した歴史、達成した理念、直面する課題が、日本にとって何を意味するのかは、

筆者が常に意識し続けた部分でもあり、その部分を補いながら読み進められることを強く願う。

1. フランスの文化政策と舞台芸術 歴史的概観

フランスは、16世紀にコレージュ・ドゥ・フランスを創設したフランソワ1世以来、中央権力が芸術文化に関与する長い伝統を持っている。アカデミー・フランセーズを創設したルイ13世の宰相リシュリュー、オペラ座やコメディ・フランセーズを創設したルイ14世、王宮であったルーヴルを美術館に変えたフランス革命、遠征先のモスクワからコメディ・フランセーズの組織と運営に関する勅令を出したナポレオン、オペラ座（ガルニエ宮）を建設させたナポレオン3世、主要なものに限っても、政治と芸術の強い結びつきの例は数多く挙げることができる。その伝統は、文化省を創設したシャルル・ドゥ・ゴール、ポンピドゥー・センター⁽³⁾に名の残るジョルジュ・ポンピドゥー、オルセー美術館の創設を決定したヴァレリー・ジスカール・デスタン、文化予算を倍増させるとともに、オペラ・バステューユ、ヴァレト国立公園、新国立図書館などの文化施設整備計画⁽⁴⁾を実現させたフランソワ・ミッテラン、さらには、ケ・ブランリー美術館⁽⁵⁾を開館させたばかりのジャック・シラクの第五共和政の歴代大統領にまで引き継がれているといえよう。

だが、権力は芸術家に庇護を与えただけではない。ルイ14世が、コメディ・フランセーズにフランス語戯曲レパートリーの上演権の独占を、オペラ座に音楽を伴う劇や舞踊の上演の独占を認めたことは、これらの制度の外部にいる人間には不合理な規制でしかなかったし、その規制のために、パントマイムやオペラ・コミックを生み出した縁日芝居が発展したのでもある。演劇に対する検閲が、劇場開設が自由化（あるいは制限）されるたびに廃止（実施）された歴史を見ても、演劇の保護と規制は表裏一体のものであることが理解されよう。

都市の中心の広場にはしばしば市役所と教会と劇場とが並び立つことにも象徴されるように、権力にとって、芸術とはその威光に形象を与え視覚化するものであり、演劇が持っている、人々を楽しませ、教育し、団結させる力は長い間にわたって認められてきた。だが、マス・メディアの登場以前には、演劇は最も多数の人間に一度に情報を伝達できるメディアであったように、権力は同時に、その表象が自分に不都合なものとならないように気を配る必要もあったわけである。

関与・干渉から自由放任へ

けれど、芸術が真に共同体全体の問題であることを権力が認めることは長いこと稀であったといえる。フランスの舞台芸術の中でも、演劇、バレエ、オペラは、民主主義とは無縁の時代の宮廷文化に起源があり、その生産と受容のいずれについても、ごく一部の社会階層にしか縁がないという意味で、不平等な実践であった。人間の平等と国民の主権の理念を高く掲げたフランス革命の後もこれらの制度が存続したのは、一方では、共和政が安定せず、貴族的な政治を行った王政や帝政が繰り返され、芸術が、教育や労働のように国民国家制度の内部に統合されるにはまだまだ時間を要したからであるが、もう一方では、権力が相変わらず、その象徴作用のために芸術を必要としたからでもある。

しかし、演劇が持つ社会的影響力が薄れていくのに比例して、国家は演劇と劇場に対する関心を失っていく。第二帝政以降、オスマン男爵のパリ大改造計画によって、タンブル大通りの劇場街が消滅したような例を除けば、劇場に関して自由放任に近い政策が採られたこともあって（1864年に劇場開設が自由化され1906年には最終的に検閲が廃止される）、演劇、バレエ、オペラ、オペレッタ、サーカス、パントマイムなどのスペクタクルの上演が隆盛を極め、パリは世界的な劇場都市となった。同時に、舞台芸術は、ブルジョワの気晴らしと見なされ、民間の問題だと考えられたために、国家の関与はコメディ・フランセーズ、オデオン、オペラ座への支援に限られていたのだった（それも今日と比べればわずかで、収入全体に占める入場料の割合はずっと高かった）。

人民戦線政府と文化政策の萌芽

芸術が、社会全体の問題である、本来的な意味での政治的あるいは国民の問題であるという認識が広く共有されるのは、20世紀も半ばになってからのことである。その先駆者としてはもちろん、産業革命が進展した19世紀、とりわけパリ・コミューンの鎮圧の後に成立した第三共和政⁽⁶⁾の下、労働組合運動や社会主義運動に呼応する形で広がった大衆教育運動や民衆演劇運動⁽⁷⁾の存在が挙げられよう。ただし、ロマン・ロランの『民衆芸術論』に見られるように、民衆演劇運動の担い手は、あくまでフランス革命の延長線上で、より平等を実現した国民共同体の再創造を目指していた点で、国民国家の強化を進めた第三共和政の理念に沿ったものだったといえる。

それにしても、第三共和政は、短命ながら芸術省（1881年11月～82年1月）を生み出したように、公共サービスとしての芸術政策の必要性を認識はしたのだが、芸術政策はもっぱら教育政策の一部としてその下位に位置づけられ、政策の実現に真に必要な手段を自らに与えることは多くはなかった。その稀な例の一つが、36年から38年にかけて成立した人民戦線政府である。第三共和政下のフランスに初めて成立した左翼政権として、労働者の教育と余暇の問題を真剣に考えたレオン・ブルム内閣は、国民教育大臣ジャン・ゼーと余暇スポーツ大臣

レオ・ラグランジュを中心として、週40時間労働制と2週間の有給休暇制度の導入、政府助成金の増額による劇場や美術館の入場料金の低価格化、博覧会開催を口実にした現代演劇への助成など、画期的といえる政策を打ち出した。ジャン・ゼーは、カルテルの演出家の一人であったシャルル・デュランに、演劇の脱中心化の計画を立案するよう依頼してもらっている⁽⁸⁾。

演劇の脱中央化

第二次世界大戦によって荒廃した国土と国家を復興し、民主主義をより強固なものとする必要に迫られた時に、人々が認識したのは、平等の理念とはかけ離れた、首都パリとブルジョワ階級への富と文化の集中であった。民主主義の理念を再確認し、より平等で、公正で、均衡のとれた国家を建設しようという機運が高まっていた時に、これらの格差は許し難いものに思われた。こうして戦後の第四共和国憲法は、長い前文の中で、初めて「国民 [= 国家] は、子どもと大人に対して、教育、職業訓練、文化に接する平等な機会を保証する」⁽⁹⁾ことを謳い、国民の文化権を明文化したのだった（この前文は第五共和国憲法にも引き継がれている）。

新しい共同体の建設を人々が求めようとする中、新しい演劇を求める演劇人たちも少なくなかった。ブルジョワの娯楽に墮したと見なされたパリの演劇を離れて、地方の新たな観客にこそ向けて、ジャン・ダステ、ユベール・ジニュー、ミシェル・サン＝ドゥニ、モリス・サラザンらの演出家が活動を活発化させ、精力的に地方都市での巡業公演を行った。

彼らの運動は、国民教育省芸術人文局の官僚であったジャンヌ・ロランという人物の協力を得て、制度的な実現を見る。ロランは地方に活動の場を見出していたこれら演出家と劇団に助成金と活動拠点を与える形で、47年にアルザス地方に国立東部演劇センター（コルマル、54年ストラスブルグ移転）を開館させた（さらに52年までに4つの国立演劇センター CDN がサンテチエンヌ、レンヌ、トゥールーズ、マルセイユに創設される）。彼女はまた、47年にアヴィニオン演劇祭を創設したジャン・ヴィラルを51年に国立民衆劇場 TNP の芸術監督に任命し、TNP の黄金時代を生み出すことになった（ヴィラルは、TNP の活動を、人々の生活にとって「ガスや水道や電気と全く同じように」⁽¹⁰⁾必要な公共サービスとして定義したのだった）。こうして、演劇が先駆者となる形で、来たるべき文化政策の原型、つまり文化の民主化と地方化の設計図が描かれたのである。

文化省の誕生 芸術の民主化

ロランが52年に芸術人文局の職を解かれ、異動させられたことによって文化の民主化の動きは停滞を見るが、新たな息吹が吹き込まれたのは、58年に大統領に就任したシャルル・ドゥ・ゴールが、その報道官あるいは広告塔の役割を務めていた作家アンドレ・マルローを、文化大臣に任命した時である（59～69年）。文化問題担

当省 *Ministère chargé des Affaires culturelles* は、59年に国民教育省から芸術人文総局、建築局、フランス公文書館局を移管し、産業省から国立映画センターの監督権を譲り受け、大衆教育とアマチュア文化活動の権限を青少年スポーツ高等弁務官事務所と共有することになって発足した。文化省の設立に関する政令は、マルロー自身が起草したといわれるが、そこには、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、民主化の意志を読みとることができる⁽¹¹⁾。言い換えれば、文化政策は、芸術と文化という、決して本来的な同義語ではない2つの概念が、交換可能になるところに存在するものだといえるだろう。

その理念を実現するための手段となるべきだったのは、文化の家 *Maison de la culture* であった。構想としては、国と市が経費を折半しながら、すべての県に一つの文化の家を設置することが目指された（現実にはマルローの任期末に開館していたのは10にとどまる⁽¹²⁾）。ここでも演劇人は、文化の民主化運動の先駆者として、文化の家の芸術監督に任命され、大きな役割を果たした。劇場、ギャラリー、図書館、カフェなどを一つ屋根の下に共存させた機能的な複合施設であり、労働者にも利用しやすい開館時間を設定し、料金も低廉に抑えることによって、そこには芸術家と観客が集い、(地元の大衆教育団体の協力を得つつ) 芸術作品を通して出会いを果たし、地方における芸術の裾野の拡大が図られるはずであった⁽¹³⁾。

しかし、フランスの知的伝統ともいえる普遍性の要求によって、その実現は阻まれたといえるだろう。文化省は、芸術家と地域のローカルな結びつきよりも、芸術表現の質の高さと普遍性をまず擁護し、芸術と観客との直接・無媒介の出会いを優先した。プロによる質の高い作品の創造と普及が文化の家の第一の目標とされ、その中心からエデュケーション活動、アウトリーチ活動、アマチュア活動は遠ざけられることになった⁽¹⁴⁾。68年5月、いわゆる五月革命によって、その矛盾に対する根本的な批判が顕在化することになった⁽¹⁵⁾。

だが同時に、アントワヌ・ヴィテーズが残した「あらゆる人のためのエリート演劇 *théâtre élitare pour tous*」という表現に見られるように、少なからぬ芸術家は普遍性において芸術性と民主性とを結びつけることを追求し続けたし、98年に制定された「舞台芸術における公共サービスの責務に関する憲章」が「国が芸術と文化のために負っている責任は、まず民主主義の概念と要求によるものである」と繰り返してもいるように、その理念は現在の文化政策にも引き継がれている。その起源と歴史において非民主的である芸術の伝統を、民主主義の枠の中でいかにして擁護することが可能なのか。そこに簡単には解決し得ない大きな矛盾があるからこそ、その矛盾が原動力となって、芸術政策から区別される文化政策を生み出したのだといえるだろう。

また、第4次計画⁽¹⁶⁾ (62～65年)の策定にあたっては、文化施設・芸術遺産委員会が設置され、はじめて

文化と芸術に関して文化の家の建造計画が書き込まれたし、63年には領土整備・地方行動委員会 *Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR)* が設置され、文化まで含めて国土の均衡ある発展を目指したのだが、これらも狭い意味での芸術政策を抜け出し、芸術と文化を取り巻く環境の整備としての、総合的な文化政策への移行を示しているといえるだろう。

普遍的な芸術と社会的な文化のいずれを指向するのか、文化省の政策は2つの極の間で揺れ動いた。ポンピドゥー大統領の下で文化大臣を務めたジャック・デュアメル (71～73年) は、マルローとは逆に、幅広い生活文化の質を重視し、省庁横断的な広義の文化政策を実現させるために文化関与基金 *Fonds d'intervention culturelle (FIC)* を創設した（これが可能になったのは、デュアメルがポンピドゥー政権の大物政治家であったためでもある）。計画中の文化の家は、より小規模で初期投資が小さくてすむ文化行動センターに転換され、さらに地元自治体の助成負担割合を半分から3分の2に引き上げ、自治体の意向をより重視した運営がなされるようになった。ドールという中小都市（人口約26000人、99年）の市長も兼務していたデュアメルの意向によって、文化省と地方自治体の関係もより対等なものに変化していった。

文化に比較的冷淡であったジスカール・デスタン大統領⁽¹⁷⁾の下、文化閣外大臣を務めたミシェル・ギー (74～76年) はしかし、舞台芸術を中心としたパリのフェスティバル・ドートンヌの創設者であり、その運営を通じて得た芸術家の知己が多く、「芸術の友」として、芸術の質の高さをまず擁護した。彼の在任中に、まだ若い演出家ジャン＝ピエール・ヴァンサンやジョルジュ・ラヴォーダンが、順に国立ストラスブール劇場、アルプ国立演劇センターの芸術監督に抜擢されることになった。

ジャック・ラング 今日の文化政策の基盤

81年に社会党のフランソワ・ミッテランが大統領に選出され、63年にナンシー演劇祭を創設し、72年から74年にはシャイヨー劇場の支配人を務めた演劇人ジャック・ラングを文化大臣 (81～86、88～93年) に任命したことが、文化政策にとってのもう一つの大きな転機となった。文化人として自分を描き出すことに腐心したミッテランの選挙公約通りに、文化予算は翌82年には倍増し、その後も大幅な増加を続け、国家予算の1%近くを占めるまでになった⁽¹⁸⁾。現在のフランスの文化政策は、大枠としてラングが大臣を務めた時期にできあがったといつてよい⁽¹⁹⁾。

ラングは「文化の民主化」という言葉の中の画一化を感じさせる響きを好まなかった。だが、文化予算の倍増が可能にした支援対象の多様化によって、文化の概念そのものが、芸術を中心とした従来のものから、漫画、ファッション、ロック、シャンソンに至る大衆的な文化まで含むものに大きく拡大した。舞台芸術についても、これまで手薄であった現代ダンス、サーカス、人形劇、

大道芸、戯曲創作、ヒップホップ・ダンスなどへの支援が順次増大した。これらのジャンルが、新しい創造の可能性を秘めているだけでなく、従来の芸術的な文化が取り逃してきた層を観客に引き入れる力を備えていることを見抜いたのである。子どもや若者に対する働きかけの重要な手段である普通教育における芸術教育も、その質の転換と向上が図られ、たとえば演劇を授業として採り入れている高校は、今日では全国で100を超えるようになり、バカロレアの選択科目にもなっている。

ラングは、資本主義経済における文化の商品化を批判するだけでなく、逆に文化を産業として積極的に捉え、その競争力を高める戦略を打ち出した。彼は同時に、スペクタクル社会を批判する以上に、スペクタクルを自らの武器として、フランス革命200周年記念式典、アルベールヴィル五輪（開会式の演出に若きフィリップ・ドゥクフレを抜擢した）をはじめ、メディア性の高いイベントを数多く打ち出した。夏至の日にかかれる「音楽の日 Fête de la musique」（82年～）や秋の「文化遺産の日 Journées du patrimoine」（84年～）も、多数の市民の参加とメディアの関心を集める国民的、さらにはヨーロッパ的行事として定着した（これは今日のパリ市の文化政策に引き継がれているといえる）。ミッテランやラングの個人的カリスマと相まって（政治家ラングの人気と知名度は群を抜いていた）、また、フランス人にとっての文化が、市場経済を絶対的な善とする価値観やアメリカの文化的覇権に対抗するために、きわめて有効な論理であったこともあって（国際交渉の場で用いられ、定着した「文化的例外」や「文化的多様性」の言葉が象徴している）、文化は新聞の一面にもしばしば取り上げられるようになり、現実の都市空間において、そしてメディアの表象空間において、格段に文化や芸術の可視性は高まったといえる。

2. フランスの舞台芸術政策の現在

こうして形成された文化政策、そして舞台芸術政策を見たときに、その特徴はいかなるものであろうか。予算規模の大きさをまず挙げることは容易である。確かに06年度予算の場合で、文化コミュニケーション省予算は30億2400万ユーロ（うち、メディア関連の予算を除いた狭義の文化予算は28億8600万ユーロ）に上り、国家予算全体のほぼ1%を占めており、その手厚さは確かに際だっている。その関与の直接性の高さを挙げることもできるだろう。舞台芸術に関して、10を超える公共施設法人⁽²⁰⁾、200以上の創造普及施設の公共ネットワーク、1000を超えるアーティスト・上演団体に対しても、助成団体を經由させることなく、国（文化省およびその地方局）が直接に助成をおこなっている。さらに、国立と名のつく文化施設の芸術監督の人事は、パリの本省が決定権を握っている。

このような直接関与を可能にしているのは、文化省の内部に、芸術文化の専門家も多く抱えているからでもあるし⁽²¹⁾、そもそもフランス人の中には、個別の利益か

ら最も中立的で、国民全体の利益を反映する存在としての国家に信頼を寄せる、ジャコバン的ともいえる伝統があるからである。地方分権はしばしば、国の責任回避 désengagement と形容され、地方ごとの部分的で場当たり的な判断を優先させかねず、芸術の普遍性、政策の中立性を損ないかねないものとして批判を受ける（国立 national の名称が実体以上に氾濫しているのもその一つの表れといえる）。

普遍性への信頼は、文化の民主化、すべての者のための文化の創造という文化政策の理念の中にも読みとられる。文化政策の出発点は、ごく限られた社会階層の人間としか接点のないままであった芸術を、創造と受容の両方のレベルにおいて、あらゆる市民に向けて開こうとすることにある。だが、文化の家における芸術性と普遍性の追求が、本来の目的の民主化そのものを阻んでしまった一方で、芸術性と普遍性は今日でも理念として放棄されていないように、普遍性の重視（そして個別性の否定）は、きわめて両義的な意味を持っている。

舞台芸術政策とその予算 主役としての公共施設法人

現在の文化省が舞台芸術に関して採っている政策はいかなるものだろうか。文化省の予算の中でも、音楽舞踊演劇舞台芸術局 Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) が持つ予算は6億150万ユーロ（06年予算）である。そこに芸術教育や文化産業支援などのための予算を含めると舞台芸術に関連する予算は7億7470万ユーロとなり、文化予算全体の4分の1を超え、最も支援の手厚い領域となっている（さらなる内訳は、05年度の場合で音楽48%、演劇とその他37%、舞踊15%となる）。

公的セクターにおいてまず重要なのは、国からの助成金と固有収入のみによってもっぱら運営される、本来的な意味での国立組織である公共施設法人である。舞台芸術に関しても、DMDTSの管理する6億ユーロほどの予算の約半分、46%（2億8085万ユーロ、06年度）を、公共施設法人に対する助成金が占めている⁽²²⁾。

公共施設法人として認められた劇場には、パリ国立オペラ座⁽²³⁾、オペラ・コミック⁽²⁴⁾、コメディ・フランセーズ⁽²⁵⁾、国立オデオン劇場⁽²⁶⁾、国立シャイヨー劇場⁽²⁷⁾、国立コリーヌ劇場⁽²⁸⁾、国立ストラスブール劇場⁽²⁹⁾がある。アルザス地方にあるストラスブール劇場を除いて、すべてパリに位置する。純粋な劇場ではないが、ヴィレット国立公園・大市場⁽³⁰⁾（パリ）、国立舞踊センターCND（パリ近郊パンタン）もそこに含めるべきであろうし、芸術家の養成のための国立学校も、主なもの公共施設法人格を有している。

舞台芸術と公共劇場のネットワーク

フランスの舞台芸術の大きな特徴は、その主たる部分が公共セクターによって担われていることである。文化省の監督の下には、公共施設法人を核として、主にパリ以外に位置する多数の公共劇場が、その任務と専門性に

	組織数	助成総額	演劇	舞踊	音楽	備考
国立劇場	6	7539	6482	450	607	
コメディ・フランセーズ		2545	2545			年金基金への支出を含む*
国立オデオン劇場		987	987			
国立シャイヨー劇場		1672	1222	450		
国立コリーヌ劇場		839	839			
国立ストラスブール劇場		889	889			付属演劇学校への助成を合わせた額
国立劇場オペラ・コミック		607			607	2005年から国立劇場化
国立オペラ劇場	1	10726				
国立パリ・オペラ座		10726		2467	8259	年金基金への支出を含む*
ヴィレット国立公園大市場	1	2134	854	213	1067	音楽都市、科学産業都市は別法人
国立舞踊センター	1	753		753		

05年度の数字。*コメディ・フランセーズとパリ・オペラ座の年金基金に合わせて1310万ユーロを支出している。
 出典：Actions en faveur du théâtre; Action en faveur de la danse; Sept priorités pour la musique (いずれも Ministère de la Culture)

応じてラベル分けされ、全国的な舞台芸術の創造普及ネットワークを形成している。主なものには、国立演劇センター Centre dramatique national (CDN)、国立振付センター Centre chorégraphique national (CCN)、地方オペラ劇場、サーカス地方拠点、大道芸製作所、国立舞台 Scène nationale、協定舞台 Scène conventionnée などが挙げられる⁽³¹⁾。これらの公共文化施設は、同じラベルに属していても、その活動内容、運営方法、予算規模、評価には大きなばらつきがあるが、原則としてその予算は国、地方、県、市の四者が資金を出し合う共同財政制度 financement croisé を採り入れているのが大きな特徴である⁽³²⁾。民間セクターについては、民間劇場組合に加盟している劇場が主としてパリに50ほどあるが、これら民間劇場もまた、後述するように間接的に公的支援を受けている。

1) 演劇と戯曲

前述した6つの国立劇場のほか、フランス各地に39の演劇センターがあり（内訳は CDN が32、85年以降創設された、より小規模な地方演劇センター CDR が7、05年度）、演劇の創造と普及のネットワークを構成している⁽³³⁾。

国立演劇センターは、原則として文化省に任命された演出家が芸術監督に就いており（まれに制作者や俳優が芸術監督を務める場合もある）、一定の地方における演劇作品の創造と普及活動を目的とし、通常は劇場を有している場合が多い⁽³⁴⁾。さらに上演団体に対する助成も、600を超える劇団に、プロジェクト助成とカンパニー助成（運営費助成）の2種類の助成（総額2690万ユーロ、04年度）がなされている。

「演出家の時代」にあって忘れられかけていた現代戯曲と劇作家に対する支援も、とりわけ劇作家ミシェル・ヴィナヴェールの名前で86年に公表され、翌年出版さ

れた『アヴィニオン報告書 演劇出版が被る千の苦痛とそれを緩和するための37の治療法について』⁽³⁵⁾を契機として、格段に充実した。今日パリでは、国立コリーヌ劇場を筆頭に、テアトル・ウヴェール⁽³⁶⁾、ロン＝ポワン劇場⁽³⁷⁾、パリ東部劇場⁽³⁸⁾が、現代戯曲を中心に掲げた活動をおこなっている。地方においても、ヴィルヌーヴ＝レ＝ザヴィニヨンの国立舞台作品執筆センター（シャルトルーズ）⁽³⁹⁾や、モンペリエの国際演劇翻訳センター（アントワヌ・ヴィテズの家 Maison Antoine Vitez）、ポント＝ムソンで夏に開かれる現代戯曲フェスティヴァル、ムソン・デテ Mousson d'été が無視できない活動をおこなっている。

2) 舞踊とオペラ

舞踊の中心は長らくパリ・オペラ座とパリ市立劇場⁽⁴⁰⁾であったが、この数年来、そこに国立シャイヨー劇場、さらに国立舞踊センター CND の公共施設法人が加わり、舞踊の可視性と存在感は増している。

さらに全国に19の国立振付センター CCN が存在し、舞踊の創造と普及に寄与している。CCN は、CDN の舞踊版であり、78年にオープンしたアンジェ国立現代舞踊センター CNDC、80年にオープンしたモンペリエ国立振付センターを嚆矢として、80～90年代に整備が進んだ。しかし、CCN は、一般に CDN よりも助成額が少なく、06年に待望の劇場が完成したエクサン＝プロヴァンス（芸術監督アンジュラン・プレルジョカージュ）を除いて、創造活動（作品創作、稽古、レジデンス）のみを行い、本格的な作品上演のための劇場施設を持たない。200前後の上演団体に、プロジェクト助成とカンパニー助成がなされている（総額710万ユーロ、05年度）。

オペラに関しては、パリ・オペラ座とオペラ・コミックを中心として、地方に13の地方オペラ劇場が存在しており、このうちの7劇場は、リヨン国立オペラ座、ボ

ルドー国立オペラ座、トゥールーズ・オペラ座をはじめとして、小規模ながら特徴あるレパートリーを備えたバレエ団を有している。

3) サーカス、大道芸

サーカスや大道芸の大衆性のうちに、文化省が、現代ダンスに続く新しい表現の開花可能性と文化の民主化の強力な武器が潜んでいることを認め、積極的な支援をおこなうようになったのは、主に80年代以降のことである。83年にはシャロン＝アン＝シャンパーニュに国立サーカス芸術センター Centre national des arts du cirque (CNAC)、86年にはシャルルヴィル＝メジエールに国立高等人形劇学校がオープンし、90年代にはマルセイユのリュウ・ピュブリーク Lieux publics が国立大道芸創造センター Centre national de création des arts de la rue としての地位を認められ、94年にはサーカスと大道芸に関する情報センターとしてオール・レ・ミュール HorsLesMurs が文化省によってつくられた。

01-2年はサーカス芸術年、05-7年は「大道芸の時代」とされて、メディアにおける可視性を高めるとともに、財政支援の拡充も図られ、サーカスについては11の組織がサーカス芸術地方拠点 Pôle régional des arts du cirque として認められ、大道芸についても今日では17組織に助成がなされるようになり（うち9組織は大道芸国立制作センター Centre national de production des arts de la rue となる予定）、オーリヤックやシャロンなどのフェスティバルに対する支援も強化された。06年末には、リュウ・ピュブリークやレジデント・カンパニーのジェネリック・ヴァプアールや教育機関 FAI ARなどを核とした大道芸都市が、マルセイユにオープンする予定である。

サーカスに対する助成額は1040万ユーロ（02年度）⁽⁴¹⁾、大道芸に対する助成額は866万ユーロ（05年度、内訳は

上演団体助成92件377万、製作所助成17件262万、フェスティバル126万ほか、01年度は512万ユーロでしかなかった⁽⁴²⁾となっている。急増しているとはいえ、絶対的な金額はまだわずかであるが、それでも大道芸上演団体の収入の50%超は、国と地方自治体からの助成金で占められるまでになっている⁽⁴³⁾。

4) その他

演劇や舞踊といったジャンルにとらわれずに、サーカス、大道芸、コンサートまで含めて、広義の舞台芸術の創造と普及をおこなう国立舞台⁽⁴⁴⁾は全国に70ほど存在している。さらに、より小規模ではあるが、現代ダンス、現代戯曲、サーカスなど特定のジャンルに特化して特色あるプログラムを組んでいる80ほどの公共劇場に協定舞台というラベルを与え、プロジェクト助成を行っている。

フェスティバル⁽⁴⁵⁾は、劇場そして人々が休暇に入る夏の間に、もっぱら地方都市で催され、地方の市民が文化に接する機会を増やすだけでなく、アーティスト、プロデューサー、観客が出会う機会ともなり、地元で観光収入と雇用創出をもたらす、メディアを通じてかかるフェスティバル、都市、参加アーティスト、芸術の可視性を高めることになる（夏は人の薄いパリ発のニュースが減るので全国紙にも載りやすい）。近年では、フランス各地で各種のフェスティバルが開催され、国の助成を受けたフェスティバルの数だけでも、360（02年度）に上り、乱立気味でさえある。これらのフェスティバルに対する文化省の助成は、05年度の場合で総額1990万ユーロ（内訳は音楽1048万ユーロ、演劇とその他740万ユーロ、舞踊202万ユーロ）となっている。

教育

舞踊・音楽・演劇の芸術専門教育憲章が、その冒頭に

公共劇場ネットワーク 文化省による助成

助成金額の単位は万ユーロ

	組織数	助成	演劇	舞踊	音楽	備考
国立演劇センター	39*	5961	5961			平均153万（公的助成全体の58.5%*）
国立振付センター	19*	1427		1427		平均75万（公的助成全体の46.9%*）
地方オペラ劇場	13*	2924		216	2708	平均225万（公的助成全体の33.9%**）
大道芸製作所・サーカス地方拠点	26	391	391			
国立舞台	69*	5205	2552	1021	1632	平均78万
協定舞台	74*	1047	503	472	72	平均14万
フェスティバル	—	1990	740	202	1048	

上演団体助成

助成金額の単位は万ユーロ

演劇上演団体	643*	2690*		2690*		平均4.2万
演劇・サーカス・大道芸上演団体	—	3786		3786		2004年度は3546万
舞踊上演団体	219*	572*		572*		平均2.6万

*2004年度、**03年度、ほかは2005年度の数字（助成額は文化省によるもののみ）。

出典：Chiffres clés 2006; Actions en faveur du théâtre; Action en faveur de la danse; Sept priorités pour la musique（いずれも Ministère de la Culture et de la Communication）

において「芸術教育は、文化の民主化の第一のベクトルである」⁽⁴⁶⁾と謳っているように、観客による受容のレベルだけでなく、芸術家の実践とその養成のレベルでも、あらゆる人々に門戸を開くことは重要だと考えられた。そのため教育には特に多くの予算を投じて、教育機関を全国的に整備することとなった。核となる学校の多くは公共施設法人格を有し（すなわちもっぱら国の助成金のみによって運営費用を賄い）、大学からは独立し、学費は無料に近い水準を維持しながら⁽⁴⁷⁾、コンクールによって選抜したごく少人数の学生に密度の濃い教育をおこなっている。そのために文化省から受ける助成は、国立劇芸術高等コンセルヴァトワールが297万ユーロ、オペラ座付属舞踊学校が286万ユーロ、パリ国立音楽舞踊高等コンセルヴァトワールが2166万ユーロ、リヨン国立音楽舞踊高等コンセルヴァトワールが1041万ユーロに上る（05年度）。

演劇に関しては、パリの国立劇芸術コンセルヴァトワール CNSAD⁽⁴⁸⁾、国立演劇芸術技術高等学校 ENSATT⁽⁴⁹⁾、

国立ストラスブール劇場劇芸術学校（TNS 学校）⁽⁵⁰⁾の3つの国立学校を核として、国立演劇センター附属学校（ブルターニュ国立劇場、コメディ・ドゥ・サン・テチエンス、ノール劇場など）、国立地方コンセルヴァトワール（モンペリエやボルドーなど）、市町村立のコンセルヴァトワールや音楽学校などが演劇専門教育の全国ネットワークを形成している（ENSATTのみが国民教育省、後は文化省の所管となっている）。CNSAD と TNS 学校については、卒業生のキャリア定着を容易にすることを目的として、71年に創設された国立若手劇場 Jeune théâtre national を通じて、卒業後2年間にわたって、卒業生の出演料の一部を国が助成する制度が存在している。

長らくフランスの演劇専門教育は俳優の養成が中心であったのだが、近年は多様化の動きがとりわけ顕著である。ENSATT では、俳優のほか、セノグラファー、照明家、音響家、衣装家、技術監督、制作者、さらに近年では劇作家（02年～）、演出家（04年～）の養成にまで

代表的公的教育機関（公共施設法人）

助成金額の単位は万ユーロ

	学生数*	文化省助成	備考
国立劇芸術高等コンセルヴァトワール	86	297	
ストラスブール国立劇場演劇高等学校	44	[889]	劇場分と学校分を合わせた助成金額
パリ・オペラ座付属舞踊学校	135	286	
パリ国立音楽舞踊高等コンセルヴァトワール	1440	2166	学生の大多数は音楽専攻で舞踊専攻は164人
リヨン国立音楽舞踊高等コンセルヴァトワール	536	1041	学生の大多数は音楽専攻で舞踊専攻は56人

それ以外の代表的公的教育機関

	学生数*	備考
国立演劇芸術技術高等学校	160	国民教育省所管
カンヌ地方俳優学校	40	
ブルターニュ国立演劇学校	15	CDN 附属
サンテチエンス国立演劇学校附属学校	20	CDN 附属
ノール＝パ＝ドゥ＝カレ劇芸術高等職業学校	15	CDN 附属
現代舞踊高等学校	44	CNDC 附属、うち振付家養成課程14人
ロゼラ・ハイタワー・カンヌ舞踊高等学校	78	
マルセイユ舞踊高等学校	94	マルセイユ国立バレエ団と密接な関係
サーカス芸術高等学校	26	国立サーカス芸術センターの中核
ロニー＝スー＝ボワ国立サーカス芸術学校	36	サーカス芸術高等学校の準備校的位置づけ
アニー・フラテリーニ・サーカス芸術アカデミー	17	
国立マリオネット芸術高等学校	15	

公的教育機関の全国ネットワーク

	学生数**	学校数**	うち演劇**	舞踊**	音楽**
国立地方コンセルヴァトワール	50478	35	25	33	35
国立音楽学校	86236	102	31	72	102
認定市立音楽学校	145853	255	140	74	255

助成金額（文化省によるもの）は05年度、*04年度、**02年度の数字。

出典：Chiffres clés 2006；Actions en faveur du théâtre；Action en faveur de la danse；Sept priorités pour la musique（いずれも Ministère de la Culture et de la Communication）

幅を広げて、幅広い演劇人の養成をおこなっている。ストラスブール劇場の学校には、舞台技術者、セノグラファー・衣装家、さらに演出家・ドラマトゥルグを養成するコースがおかれている。CNSADにも、全日制ではないが、01年からユニテ・ノマド *Unité nomade* と呼ばれる演出家養成コースがつくられている。

舞踊に関しては、バレエについては国立オペラ座付属学校⁽⁵¹⁾、および国立音楽舞踊高等コンセルヴァトワール⁽⁵²⁾ (パリ CNSMDP、リヨン CNSMDL) を中心として、マルセイユ国立舞踊高等学校⁽⁵³⁾ やカンヌ・ロゼラ・ハイタワー舞踊高等学校⁽⁵⁴⁾ が知られている。これらの学校では、8才程度からの年少の学生も受け入れるため、公立学校あるいは国民教育省と連携して、遠隔地からの学生のための寮を整備するなど、平行して普通教育を受けられる態勢が整っている。アンジェの CNDC は、78年の創設以来 CCN としての作品創造のみならず、現代ダンスの重要な人材養成機関としても機能してきたが、ダンサー養成の2年間の課程に加えて、演劇の例に倣うかのように、05年より振付家養成の1年間のコースが設置されている。

それ以外の領域の人材養成にも文化省の関与は増大した。CNACの核となるのは86年に開校した国立高等サーカス学校である(その卒業公演は、ヴィレット国立公園で1-2か月にわたって上演され、メディアと市民の関心を集めている)。今日では、ロニー=スー=ボワにあるサーカス芸術学校(82年創設)、アニー・フラテリーニ国立サーカス芸術アカデミー⁽⁵⁵⁾ も同様に国立学校の扱いを受け、全国に6の公立準備学校がある。86年には国立人形劇芸術高等学校がシャルルヴィル=メジエールに開校した。05年には、マルセイユの FAI AR (Formation avancée et itinérante des arts de la rue、大道芸高等移動教育) もまた最初の学生を受け入れている。

制作者やアート・マネージャーの養成も近年、制度が大きく拡充している。ENSATTのコースを除くと、これはもっぱら大学の枠内で(つまり国民教育省の監督下で)、理論教育と実践教育の複合したコースとして設置され、多数の応募者を集める人気コースとなっている場合が多い。一般に大学においては、理論研究を重んじる傾向が非常に強いのだが、パリ第10大学(ナンテール)が、演劇研究のコースと平行して「演出とドラマトゥルギー」という実践者の養成コースをスタートさせている。

さらに生涯教育の支援の充実にもふれねばならない。71年に制定された生涯職業教育に関する法律を受けて、翌年、AFDAS⁽⁵⁶⁾ が創設された。正規労働者だけでなく、アンテルミタンを含む非正規労働者もが、テクニクとスキルの向上のための認定コースを所定労働時間の枠内で受講したり、場合によっては数ヶ月から2年にわたる個別職業教育休暇(AFDASによる所得補償がある)も申請したりすることが可能である⁽⁵⁷⁾。

情報

舞台芸術に関わる情報の収集、調査、普及のための組

織も90年代以降に大きく整備が進んだ⁽⁵⁸⁾。歴史の古いものとしては、国立図書館の舞台芸術部門(パリおよびアヴィニヨン)、コメディ・フランセーズやオデオンの劇場付属図書館、劇作家作曲家協会(SACD)などが、歴史とともに蓄積された書籍や資料のコレクションを持っている。文化省自身も、調査予測局を中心に積極的に調査研究を実施し、その結果を公開しているほか、局ごとに資料センターを設け、研究者、ジャーナリスト、学生を受け入れている。

近年整備された新しい組織の特徴は、ジャンルごとに設けられ、その業界に関係するプロフェッショナルと、そのジャンルに関心を持つ一般市民愛好家の双方に対して、専門知識と情報の提供を行っていることである。93年にパリに創設された国立演劇センター *Centre national du théâtre* (CNT) は、資料センターを備え、教育、職業訓練、法・契約制度、助成金制度などに関する情報を集約し、関係者に助言を提供し、時に社会学的調査研究を実施している。劇作家にとっては CNES や SACD が、大道芸とサーカスの双方に関しては93年にパリに創設されたオール・レ・ミユールが、同様の役割を果たしている。また02年以来、国民教育省と文化省は共同して、地方において劇場など文化組織、教育機関、資料センターを結びつけた国立地方芸術文化情報拠点 *Pôle national de ressources artistiques et culturelles dans les régions* (PNR) と呼ばれる組織のネットワークづくりを進めている。

98年に創設された国立舞踊センター *CND* は、ほかの組織が1901年法による非営利協会の法人格しか持たないのに対して、公共施設法人格を有しており、予算規模でも図抜けている。フランスでは、社会における現代ダンスの位置づけや可視性が低いことが指摘されてきたが、*CND* は11のスタジオを持ち、うち3つは上演設備を備え、充実した公演活動もおこなっている。ダンサーが少しでも安定した生涯キャリアを設計できるように、スキル向上のためのワークショップ、舞踊教師資格取得のための講座、転職に関するサービスが充実している。また、多くの大学に演劇学科があり、演劇の研究・教育・出版が広く進められてきたのとは比べて見劣りする部分を補強すべく、大学や研究者との交流を深め、独自の研究・出版事業を行っている。

メディア

これらの情報普及の努力、そして歴代文化大臣の存在感、自治体レベルの文化政策の発展、資本の論理に支配されるグローバル社会への反発など要因は色々考えられるが、社会において文化に寄せられる関心は増大し、メディアにおける文化そして舞台芸術の可視性も向上している。とりわけ新聞の場合はそれが顕著で、日刊紙『ル・モンド』や『リベラシオン』は、毎日巻末近くの3~5頁を文化欄に割り、写真入りで舞台芸術の公演の批評を連日のように載せている。これらの新聞(および主要な文化誌)は、アヴィニヨン演劇祭、フェスティヴァ

ル・ドートンヌ、カンヌ映画祭などの国民的関心事といえる大きな出来事があると、別刷りの紹介特集を組んだり、批評や関連記事を数多く載せたりしている⁽⁵⁹⁾。

より多数の人間を相手にせねばならないテレビの場合には、公共サービスの担い手である国営放送の枠内であっても、民間放送局との視聴率競争によって、文化や芸術に関する放送時間はごく限られてしまっている。ドイツとの合弁テレビ局アルテ Arte のみが、文化教養チャンネルとしてその傾向に抗い、定期的に舞台上演を放映している。現在の文化大臣ルノー・ドヌデュー・ドゥ・ヴァーブルは、公共放送フランス・テレヴィジオン（中心となるのはフランス2、フランス3、フランス5の地上波3局）の枠内で、舞台芸術、とりわけ演劇の可視性を高める方針を改めて強調した⁽⁶⁰⁾。ラジオに関しては、文化教養局フランス・キュルチュールが、舞台芸術に関する定期的な番組を組んでおり、さらに、ラジオ劇のテキストを委嘱したり、アヴィニオン演劇祭において現代劇作家のリーディングを企画したりしている。

雇用と余暇

社会全体に適用される雇用・労働政策と文化政策との間には、人民戦線政府の例にあるように、「労働」と「余暇」を通じた二重のつながりがある。文化とは余暇と同義ではないが、余暇なしに文化を論じることも難しい。人民戦線政府が導入した2週間のヴァカンスは、ミッテラン政権によって82年には年5週間に延長されたし、98年には保革共存政権下のジョスパン社会党内閣によって、週35時間労働制が導入された。そのことと、フェスティバルの盛り上がり（あるいは週末旅行の増加による木・金曜日夜の観客減少）は無縁ではない。より文化的で人間的な生活を実現させること目的として、文化政策と労働政策を結びつけることは、もはや左派政権の伝統ともなっている。

フランスの舞台芸術界においては、国が関与する組織によって常時雇用されている芸術監督（演出家や振付家や制作者）および一部の制作者と技術者を除くと、俳優、ダンサー、歌手などプロの実演者（および技術者）は、コメディ・フランセーズやパリ・オペラ座などの稀な例を除いて、ほとんどがアンテルミタン（舞台芸術・視聴覚産業で有期雇用契約によって働く労働者のカテゴリー）であり、失業保険制度の中の例外として扱われている⁽⁶¹⁾。アンテルミタン制度は、労働者としての芸術家を支える仕組みであり、事実、フランスではプロの俳優やダンサーの多くは、今日でもなおこの制度によって舞台の仕事だけに専念することが可能である。

アンテルミタン制度は文化省が直接に関係するものではなく、その経済的な貢献は、文化予算に含めることはできないが、決して見過ごすことができない。アンテルミタン制度は、失業保険制度によって、すなわち民間の労働者と雇用者の積立金によって実現しているが、91年には4万1038人に対して2億6000万ユーロが支払われるに過ぎなかったが、04年には10万4625人に対し

て11億6400万ユーロが支払われるまでになった⁽⁶²⁾。積み立てが1億9900万ユーロであることを考慮するなら、9億6500万ユーロの潜在的赤字ということになり、10億ユーロ近くの大金が、全民間労働者と雇用者の支出によって、舞台芸術と視聴覚産業に流入し、文化予算を補填しているといえるのだが、それがもはや維持不可能となりつつあることが、2003年の「危機」の背景をなしている⁽⁶³⁾。

この15年ほどの間に、受給者数が2倍以上に急増し、赤字が急激に拡大したことの理由には、全体の労働量（仕事のオファー、供給）が増加する以上に、労働者たるアーティストが増加したことがある⁽⁶⁴⁾。別の統計によれば、92年から03年の間にアンテルミタンの人数は61583人から124796人に倍増するとともに、一人あたりの年間契約数は7.5件から11.3件に増加する反面、契約1件あたりの期間は10.7日から5.3日に半減し、結果として1人あたり平均年間労働時間数もまた80.3日から59.7日に減少している⁽⁶⁵⁾。文化の民主化を進め、文化予算を増やし、文化施設と作品の数を増やし、民主化の障壁を取り除くほど、アーティストはより短期間の仕事を、より多くこなさねばならなくなり、その生活はむしろ不安定化するという皮肉な結果を招いている。

税制および資金環流制度

メセナ税制を筆頭として、芸術や文化に関わる特定の活動に優遇税制を適用して、その振興を図ることは多くの国が行っていることである。フランスでは、文化振興を目的として、目的税、私的録音録画補償金、職業訓練保険などさまざまな形をとった資金環流制度が存在し、ある特定の領域における受益者や雇用者に課された税金や積立金が、その領域の振興と発展のために役立てられるという、資金の環流の仕組みが形成されている（アンテルミタンの雇用制度も、今日の危機的状態は想定外であったとはいえ、そのような資金環流制度としての性格も持っているといえよう）⁽⁶⁶⁾。

文化省は、公共劇場だけでなく、民間劇場組合 Syndicat des théâtres privés の会員劇場（パリに48、リヨンに1）に対しても、これら民間劇場が集中するパリ市とともに、64年に創設された民間劇場支援基金という非営利協会を通じて財政的支援をおこなっているが、この基金の財源1813万ユーロ（内訳は国家助成332万、パリ市助成361万、入場券目的税345万、劇場の自発的拠出400万など）⁽⁶⁷⁾の一部にも、民間劇場の入場料収入に課された目的税（3.5%）が役立てられている。また入場料にかかる付加価値税についても、現在通常は税率19.6%のところ、新作あるいは古典作品の新演出は140回目の上演まで2.1%（それ以外は5.5%）の軽減税率が適用されている。

また、書籍の複製に用いられ得る機器（コピー機、印刷機、スキャナー、税率3%）や出版社の売上高に対して課される税金（それぞれ1621万と473万ユーロ、04年）が、国立書籍センターの収入（2531万ユーロ）の重要な

一部となって、出版社、作家、雑誌編集、専門書店、図書館に対する助成や貸付の財源となる（07年より税率を2.25%に下げると同時に、プリンタ複合機も課税対象となり、CNLの収入は大きく増える見込みである）。演劇関係の出版も、雑誌編集に対する助成を除いて55万ユーロの助成・貸付を受けており（うち97%が助成で、貸付はわずか）、助成総額2222万ユーロの中では微々たるものではあるが、その恩恵に浴している⁽⁶⁸⁾。また、書籍出版はそもそも、81年にジャック・ラングが文化大臣に任命されて数ヶ月後に、統一価格制度を導入し、値引きによる過当競争から保護しようとした領域であったし、今日でも付加価値税も5.5%の軽減税率が適用されている。

そのほか、ラング文化大臣の下、85年の法律によって、私的録音と私的録画に対する複製補償金制度も導入されている。これによって、録画録音の媒体に上乘せされた補償金が、補償金徴収団体に集められた後、著作権（ないし知的所有権）徴収団体（SACD⁽⁶⁹⁾、ADAMI⁽⁷⁰⁾、SPEDIDAM⁽⁷¹⁾）に配分され、その金額の75%はさらに著者、実演者、プロデューサーに還元されることになったが、同時に、残りの25%は（配分不可能な著作権料の50%とともに）「上演芸術の創造と普及のための支援と芸術家の教育養成のために使用する」⁽⁷²⁾ことが法律で義務づけられた。

ジャック・ラングが成立させた重要な法律には、ほかにも87年の「メセナの発展に関する法律」がある。70年代から企業メセナが増え、79年にはADMICAL（商工業メセナ発展協会）が結成されていたのだが、それをより活性化させるための税制上の優遇措置を定めたのがこの法律であった。何度かの改正を経て、03年以降、企業は税抜き売上高の0.5%を上限として、メセナに要した金額の60%を損金として計上でき、さらに上限を超えた分は後に繰り越すことができるようになり、損金として計上できる上限額、割合ともさらに引き上げられている。ADMICALによれば、02年には、文化関係の事業に対して、1060の企業によって1億9500万ユーロの支援がなされている⁽⁷³⁾。

さらに、71年に制定された生涯職業教育に関する法律は、企業に人件費の一定割合を職業訓練のために積み立てることを義務づけたが、これを受けて翌年、舞台芸術関連の企業（順次、視聴覚・広告・レジャー産業にまで広がった）からの費用徴収と職業訓練の実施のために、AFDASが創設された。舞台芸術関連企業の場合、被雇用者の数とその雇用形態に応じて、人件費の1%から2.15%をAFDASが徴収し（総額1億2038万ユーロ、04年度）、労働者のための職業教育（スキルやテクニクの向上、転職の準備）の実施にあてられるが、アンテルミタンを含む非正規労働者もその恩恵を受けることができることは特筆に値しよう⁽⁷⁴⁾。

3. 文化をめぐる平等と不平等

パリと地方

文化予算と文化活動の地方分散化の動きにもかかわらず、

芸術文化のパリへの集中には根強いものがある。パリは、大きさは東京の山手線内程度、人口は約215万人（99年）であるが、市であると同時に県でもあり、住民の平均所得が最も高く、フランスで唯一、国に拮抗する自治体である。パリ市は19の劇場、19のコンセルヴァトワール、21の美術館、66の図書館をその監督下に置き⁽⁷⁵⁾、そこには現代ダンスの世界的拠点である市立劇場や、オペラや音楽のプログラムで評価の高いシャトレ劇場も含まれる。01年に市長に選出された社会党のベルトラン・ドラノエは、夏のセーヌ河岸の道路を砂浜に変えるパリ・プラーージュ Paris Plages や、公共空間と現代アートと夜遊びとを結びつけるニューイ・ブランシュ Nuit blanche など、ジャック・ラングばりのイベント性とメディア性の高い施策を打ち出してきたほか、全体の4%に過ぎなかったといわれる文化予算を割合において倍増させることを公約し⁽⁷⁶⁾、06年度には文化予算は通常運営費（50億ユーロ）の6.8%、設備投資費（16億ユーロ）の10%を占めるまでになり⁽⁷⁷⁾、さらに大規模な施設整備計画も進行中である⁽⁷⁸⁾。

こうしてパリの住民は芸術や文化に接する機会に、ほかの地域と比べると依然として圧倒的に恵まれているのだが、そのことは統計結果にも表れている。たとえば、パリの住民が世帯あたり年間に176ユーロを映画や上演芸術に対して支出しているのに対して（全国平均は68ユーロ）、農村部ではその数字は39ユーロに過ぎない⁽⁷⁹⁾。パリの住民の40%が過去12か月の間に一度でも演劇の上演を見たことがあるのに対して、やはり農村部では12%、人口2万人から5万人の都市では11%でしかない（全国平均は16%）⁽⁸⁰⁾。

だが「中央集権的」というフランスの伝統的なイメージとは裏腹に、欧州連合内の地方分権化の進展に歩調を合わせ、フランスでも地方分権は大きく進んでいる。文化省においても行政組織と予算の地方分散化は着実に進行しており、77年に制度化された文化問題地方局（DRAC）が順次、すべての地方に設けられ、05年度で2億5674万ユーロを、上演団体、国立演劇センター、国立舞台などの各組織に助成金として配分している（これは本省が直接配分する助成金2億453万ユーロを上回る）⁽⁸¹⁾。

しかしながら、DRACの設置は、決して中央政府が地方自治体に対して権限を委譲したことを意味するのではなく、むしろ、それまで地方に足場を持たなかった文化省はこれを機に組織の拡大を図ったとさえいえるのだが、これは同時に、地方自治体の文化予算の増強と相まって、地方における文化の重要性の認識、そして文化省的、普遍主義的な芸術中心的文化観が浸透することにもつながった。地方自治体の文化予算は増加を続け、文化省の予算を大きく上回っているし⁽⁸²⁾、70年代以降、国の姿勢も徐々に変化して、地方自治体を対等なパートナーと見なすようになり、国と自治体の間に数多くの協定が交わされるようになった（これは、文化関連の立法が少ないことを補う意味合いが強い）。

学歴、職業、所得、性差

地域による文化的不平等は、地方における文化施設を増やし、供給を増やす政策によって、少しずつ是正が図られているのに対して、階級ないしは学歴、職業、所得といった社会的条件による格差は、一層深刻な状態におかれ続けている。

かつて大衆階級に属するフランス人の60%は、フランス人の画家の名前を一人も挙げられなかったというが⁽⁸³⁾、今日でも、学歴や職業による大きな格差が存在している。過去12か月に演劇を見たことがある人間は、03年5月の調査によれば、大学一般教育修了程度以上の学歴を有する層では35%であるのだが、無学歴層では7%でしかない⁽⁸⁴⁾、05年の同様の調査によれば、管理職・自由業に就く人間では同じ数字は36%となるが、肉体労働者においては6%にすぎない⁽⁸⁵⁾。映画や上演芸術に対する世帯あたりの年間支出額は、管理職層では172ユーロに上るのに対して、退職者層では30ユーロ、無職層では31ユーロ、肉体労働者層では41ユーロにすぎない⁽⁸⁶⁾。ここには、パリと農村の間に存在する格差と同等かそれ以上の格差を見ることができる。

貧困によって文化に接する機会が制限されることがないよう、フランスではきわめて低廉な価格政策が意識的に採られてきた。複数作品をシーズン前に予約した場合に大幅に割引くことによって、観客の定着を図る年間予約 *abonnement* 制度のほか、学生、若者、障害者、失業者、老人などに対する割引も充実させてきた。それでもなお、劇場は、かねてより非=観客 *non-public* としてその不在によって存在が認識されてきた層を、相変わらず劇場に呼び込むことができずにいる。近年では、文化に接する際の障壁となるのは、価格以上に学歴や家庭環境であることも認識されており、子どもに対する働きかけの強化、新たな一手が必要となる⁽⁸⁷⁾。

本年になってようやく、演劇の演出家、とりわけ公共劇場の芸術監督が男性ばかりによって占められていることを指摘する報告書が文化省に提出された⁽⁸⁸⁾。そこでは、演劇の公共劇場の芸術監督は92%が男性であり、女性が芸術監督を務める公共劇場の予算規模は国立舞台の場合で、平均して男性が芸術監督である場合の4分の3ほどにとどまっているなど、正当化し得ない格差が指摘されている。性差以上に、民族的な差異に至っては、憲法の平等原則に鑑みて、積極的差別是正措置はおろか、民族を基準とした統計さえも禁じられているため、何の目立った策も講じられていない。

文化政策が、芸術の民主化を理念に掲げつつも、抽象的・匿名的な平等性と普遍主義的な芸術観によって、文化を「手段」と見なすことを拒み、社会統合政策とは離れたところに成立してきたために、地域格差と階級格差以外の現実が存在している不平等は、むしろ隠蔽され、放置されてきたとさえいえるのではないか。

結びに代えて

フランスの文化政策について、何を帰結として引き出

すことができるだろうか。第三共和政以来、芸術と民主主義の調和が図られてきたが、とりわけ第二次世界大戦以降、マルローとラングの二人の文化大臣の任命を契機として、文化政策は、質においても量においても拡充され、それが今日の制度的に充実した創造環境を生み出した。フランス革命以前のアンシャン・レジームから引き継いだ芸術の伝統、そして、社会において、とりわけエリート層には文学、芸術、歴史についての人文的な知識が求められる、一般教養（これもまた *culture* である）の伝統が今日に至るまで存在することが、そのことに大きく寄与したことは間違いあるまい。また、マルロー、ラングをはじめとして強い存在感を持ち、目立つ政策を打ち出した文化大臣を擁してきたことも、社会の中で、メディアの表象空間の中で、文化政策の意義を広く理解せしめることに、有利に働いたことも指摘できよう。しかし、劇場や芸術家への助成には限られない、きわめて多くの手段を動員して、文化省は、芸術家が芸術家であり続けることができるような、才能のある者が誰でも必要な教育を受け、創造に専念し続けることができるような、想像力と創造性のための余地を残した制度を作り出したのだといえる（その文化政策自体が想像力と創造性を感じさせるほどである）。

その一方で、未だに芸術ないし高級文化に文化政策の支援対象が偏っていること、文化の民主化が未だ道半ばであることを批判することはたやすい。だが、ここでは、文化政策に関して、教育政策、福祉政策、社会政策と同じように、国による強い関与を当然のものとする国民的な合意を生み出すことができたことにこそ注目すべきであろう。『ル・モンド』紙は最近、「左翼は文化なしに勝つことはない」と題した記事の中で、左翼にとって、文化こそが、市場優先の経済的論理に代わる人間性という選択肢を提供し、右翼との違いを打ち出すことができる領域であると指摘した⁽⁸⁹⁾。文化が政策を必要とするだけでなく、政治もまた文化を必要とする、文化は「票になる」のであるとすれば、それはフランスの文化政策が達成した成果の一つであるだろう。

注(1) アンドレ・マルロー自らが起草したといわれる文化省設立政令の第一条である。 *Décret no 59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles*, 24 juillet 1959; repris dans Philippe Poirrier (textes rassemblés et présentés par), *Les Politiques culturelles en France*, collection retour aux textes, La Documentation française, 2002, p. 188.

(2) カトリーヌ・トロトマン文化大臣の下で文化省が定めた『舞台芸術のための公共サービスの責務に関する憲章』の中の表現。 *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant*, 1998; repris dans *Les Politiques culturelles en France*, p. 552.

(3) Centre national d'art et de culture Georges Pompidou。パリ中心部に77年に開館した、国立近代美術館、公共情報図書館を中心とした芸術複合施設だが、劇場や映画館も備え、定期的にパフォーマンスの上

- 演がおこなわれるほか、毎年、ビデオ・ダンスと呼ばれるダンス映像のフェスティバルが開かれていることも特筆に値する。
- (4) 「大規模工事 Grands Travaux」と呼ばれた文化施設整備計画(82年発表)で、高名な建築家を起用し、多額の予算を投入し、都市空間において、そしてメディアにおいて、文化の可視性を大きく高めることに寄与した。オペラ座の第二劇場(オペラ・バステュー)建設、新凱旋門(グランド・アルシュ)建設、アラブ世界研究所建設、新国立図書館建設を実現させたほか、ルーヴル宮の中庭にガラスのピラミッドをつけ加え、都市型公園であるヴィレット国立公園を整備させた。
- (5) Musée national du Quai Branly。アフリカ、アジア、オセアニアなどのいわゆるプリミティヴ・アートの美術館だが、劇場施設を備え、こけら落としには日本からク・ナウカを招聘する予定。
- (6) 第三共和政は、ドイツに対抗せねばならない必要にも迫られて、国民の統合に力を入れる。1881-2年のジュール・フェリー法によって初等教育の無償化・世俗化・義務化がなされ(小学校はフランス人を生産する工場といわれた)、05年には政教分離が実現することになり、国家と国民は、少なくとも理念の上では、そして徐々に現実においても、宗教や人種による中間組織を排除した形で、より直接に結びつけられることになる。
- (7) モリス・ポトゥシェールが出身地のヴォージュ県ビュサンに民衆劇場を創設したのは1895年、ロマン・ロランの『人民の演劇 *Théâtre du peuple*』の初版が出版されたのは1903年のことだった(日本では『民衆芸術論』の名で知られる。なお、大杉栄による翻訳が1992年に日本図書センターから復刻されている)。11年にはフィルマン・ジェミエが国立移動劇場を創設し、20年には国立民衆劇場 *Théâtre national populaire* (TNP) を興した。このTNPは、理解ある国会議員の支持のおかげで政府から例外的に助成を受けることができたのだった。
- (8) Charles DULLIN, «Rapport sur le Théâtre populaire» (extrait), in Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux, Complexe*, 2006, pp. 208-221.
- (9) 1946年の第四共和国憲法 *La Constitution du 27 Octobre 1946* 前文の表現。 *Les Politiques culturelles en France*, p. 159.
- (10) Jean VILAR, «Le T.N.P. service public», *Théâtre service public et autres textes*, Gallimard, 1975 [1953], p. 173.
- (11) 文化省の設立政令は同時に、芸術を普遍的なものと考え、自らは国民国家を単位として構想、実現されるという文化政策のジレンマを体現している。文化、芸術は、人類の財産として認識されながら、それを守り育てるための政策はフランスとフランス人を単位とせねばならないのだ。47年に国立東部演劇センターがつくられ、さらに地方にある唯一の国立劇場に格上げされたのも、ドイツによる占領が長く続いたアルザス地方に、フランスの文化を再び根づかせ、この地域を再びフランス化することも目的としていたことを思えば、文化政策と国民国家制度は、その起源においても切り離すことはできない。
- (12) これらの文化の家の所在地と開館した年は次の通り。ベテューヌ(60)、ル・アーヴル(61)、カーン、パリ、プーリジュ(65)、アミアン、トノン、フィルミニ(66)、ランス、グルノーブル(68)。
- (13) アマチュア文化活動団体の監督権に関して、文化省は青少年スポーツ高等弁務官事務所(現在の青少年・スポーツ・アソシエーション省)と権限を分担することになっていたが、文化省は自分の権限の拡大に失敗すると、高等弁務官事務所、およびこれによってはるかに大規模に建設が進められた青少年文化の家 *Maison des jeunes et de la culture* と協調するよりも差別化を図るようになり、62年にはこの権限を返上してしまう。
- (14) 文化の家は、国と地方自治体とが建設費や運営費を折半することになっていたにもかかわらず、文化省は、文化の家の芸術監督には常にアーティスト(その大部分は演出家であった)を任命し、さらにその表現の自由度を最大限に尊重した。地元とのつながりもないまま落下傘的に中央から任命された芸術監督と地元の政治家の間では、摩擦が生じることも珍しくなかった。今日でもフランスでは、「文化的なもの *le culturel*」(芸術的なもの、文化省的なものといってもよい)と「社会文化的なもの *le socioculturel*」(つまりはアマチュア的なもの、啓発活動的なもの、青少年・スポーツ省的なもの)を区別して考える傾向が強いが、その起源の一つはこの時期にあるといえるだろう。
- (15) 68年5月、リヨン郊外のヴィユールバンヌに集まった文化の家の芸術監督たちが自ら、文化とのつながりを持たず、また持ち得ない非=観客が、働きかけにもかかわらず人口の圧倒的な多数を占めていることを認めたのだし、そして何よりも、本質においては普遍的であって、すべての人間が享受できるように自分たちが率先して民主化すべきであるとされた文化そのものを「遺伝的で、個別主義的で、すなわちごく単純にいつてブルジョワな文化」(いわゆる「ヴィユールバンヌ宣言」の中での表現)と断罪し、民主化の限界と失敗を認めることになったのだった。Philippe URFALINO, *L'Invention de la politique culturelle*, La Documentation française, 1996, p. 220.
- (16) 戦後のフランスは国家的経済計画に非常に熱心で、ミッテラン政権の第8次計画まで策定された。
- (17) ジスカール・デスタンとは、第五共和政の下で、文化政策に大きな関心を寄せなかった唯一の大統領だといってもよいだろう。文化大臣は閣外大臣に格下げになり、さらに、文化省は環境省と統合されたり、コミュニケーション(通信)省と統合されたり、組織変更が続いた。しかし、この文化政策の停滞期ともいえる時期にも、80年代以降の大きな変化を予期させるような変化の第一歩を見ることは可能である。75年には、地方自治体との間に文化憲章 *Charte culturelle* という契約が交わされるようになり、国立芸術普及事務所 *Office national de diffusion artistique* (ONDA) が創設され、地方における芸術普及体制の支援が強化された。77年には文化問

- 題地方局 *Direction régionale des affaires culturelles* (DRAC) が政令により正式に制度化され、78年に、アメリカ人振付家アルウィン・ニコライをディレクターに招いてアンジェに国立現代舞踊センター *Centre national de la danse contemporaine* (CNDC) がつくられ、79年には、サーカスの所管官庁が農業省から文化省へ移されている。
- (18) ただし、実際に執行された予算で見ると、使い残しの多い文化省予算の比率は、0.9%程度に下がることが多く、割り引いて考えなければならないことには注意したい。Guy SAEZ (sous la direction de), *Institutions et vie culturelles*, Les notices, La Documentation française, 2004, p. 25.
- (19) その後左派と右派の政権交代が続いたが、右派の内閣においても、文化省の政策や予算は特に際だった影響も受けることなく、それまでの政策が踏襲されているといえる。
- (20) *Etablissement public*. 公共施設法人とは、公共サービスを担うために国または自治体によって設立される組織で、大きく見ると通商産業的性格を有する(ある程度受益者負担に基づく)ものと、行政的性格を有するものの2種類に分類される。いずれも公法人の資格を持つが、前者は私法、後者は公法に従って運営される。たとえば国立劇場は前者、国立演劇学校は後者に属する。なお、02年に文化協調公共施設法人という、共同財政制度を採用する公共文化施設を念頭に置いた新しい法人格がつくられ、グルノーブル文化の家 MC2 やエルプフ・サーカス劇場をはじめ、その適用を受ける施設が増えつつあるが、この論考では公共施設法人とは狭義の国立施設としての意味で用いる。
- (21) その専門性ゆえの縦割り行政的な性質も指摘できよう。舞台芸術に関していえば、98年より音楽舞踊演劇舞台芸術局 (DMDTS) として、上演芸術に関わる業務は1つの局の中にまとめられているのだが、具体的な政策は、相変わらず旧来の分類、すなわち音楽、舞踊、演劇とその他舞台芸術という3ジャンル別に政策が立案され、実施されている(その他舞台芸術には、サーカス、大道芸、人形劇などが含まれ、さらに細分化されている)。
- (22) そもそも文化予算のうち、公共施設法人への助成金(7億2468万ユーロ)は4分の1を占めるのだが (Ministère de la Culture et de la Communication, *Chiffres clés 2006: statistiques de la culture*, La Documentation française, 2006, p. 186)、04年には国立舞踊センター *Centre national de la danse* (CND) が完全オープンし、06年には現職のシラク大統領の肝いりで建造が決まったブランリー河岸国立美術館 *Musée national du Quai Branly* が開館したように、建築費だけでなく、開館後も多額の運営費を必要とする大規模な公共施設法人は増え続けており(今後ルーヴル美術館やポンピドゥー・センターが地方に分館を開館させる予定)、消費者物価の伸びを上回ってはいるものの、文化予算の増額の効果を打ち消してしまいかねない。
- (23) *Opéra national de Paris*. 王立舞踊アカデミーと王立音楽アカデミーを前身とし、オーケストラとバレエ団の双方を持ち、1875年に完成したガルニエ宮と1989年に開館したバステューの2つの劇場を有し、パリ近郊ナンテールにはダンサーの養成学校も持つ。
- (24) *Opéra comique*. 非営利協会が、パリ・オペラ座の一部であるかのようにオペラ座経由で助成金を受け取り、自律した運営をおこなうという中途半端な運営形態が採られていたが、05年に公共施設法人格を得て、第6の国立劇場として位置づけられた。
- (25) *Comédie-Française*. ルイ14世によって1680年に設立されたヨーロッパ最古の国立劇場であり、現在も組織と運営の大枠はナポレオンが定めた勅令による。フランスでは唯一レパトリー制を採用し、固有の劇団を擁するなど、国立劇場の中でも独自の運営方式が採られている。1799年以来の本拠地リシュリュエ劇場のほか、86年に国に買い取られ93年に再オープンしたヴェュー・コロンビエ劇場、96年にルーヴル美術館の地下に開館したステュディオ・テアトルを所有する。
- (26) *Théâtre national de l'Odéon*. コメディ・フランセーズの第二劇場と独立した劇場の地位の間を行き来し、戦後はフランス劇場 *Théâtre de France*、現在は欧州統合の象徴として、ヨーロッパ劇場 *Théâtre de l'Europe* の称号を持つ。3年間にわたった全面改装工事を終え、05年に再オープンした。
- (27) *Théâtre national de Chaillot*. 1920年創設され、51年以降ヴィラルに率いられた国立民衆劇場 (TNP) の本拠地であった。アリエル・ゴールデンバーグが振付家ジョゼ・モンタルヴォの協力を得て芸術監督に就任した00年以来、演劇と並んでダンスの公演がかなりの割合を占める。
- (28) *Théâtre national de la Colline*. 66年につくられた国立演劇センター、パリ東部劇場 *Théâtre de l'Est parisien* (TEP) を母体とし(しかしTEPは、コリーヌ劇場の開館後も別個に存続することになった)、労働者の多いパリ東部の20区に立地し、現代演劇のレパトリーに特化している。
- (29) *Théâtre national de Strasbourg*. 唯一地方都市にある国立劇場で、国立東部演劇センターを母体とし、68年に国立劇場の名称が、72年に公共施設法人格が認められた。ストラスブールに移転した54年に演劇学校が創設され、それ以来、劇場と学校は一体の運営がされている。
- (30) *Etablissement public du Parc et de la Grande halle de la Villette*. 現代サーカスのためのエスパス・シャピトーを持ち、通年でいつも現代サーカスの公演がなされているほか、夏期を中心に多くの野外公演も催される。公園内にある音楽都市、科学・産業都市はそれぞれ別個の公共施設法人である。
- (31) これらの文化施設は、みな一口に国立 *national* と呼ばれているが、狭義の国立施設である公共施設法人と、地方、県、市からも助成を受けている文化施設(その運営母体は普通、有限会社や非営利協会である)との区別、すなわち、法律上の国立施設と名称・ラベルとしての国立施設との区別は、分かりにくいがせねばならない。ヴィユールバンヌ、レンヌ、マルセイユ、リール、トゥールーズ、ボルドーにある

- 国立演劇センター、あるいはリヨンの地方オペラ劇場が国立劇場や国立オペラ座を名乗っているが、実体は通常の演劇センター／地方オペラ劇場と全く変わらず、名称と実体の不一致によって分かりにくさを増している。これは教育機関（国立地方コンセルヴァトワール、国立音楽学校…）についても同様であり、マルク・サダウィによる舞踊教育に関する報告書でも、名称を実態に合わせるよう文化省の政策変更を促している。Marc SADAOU, *L'Enseignement de la danse: qualification des enseignants, formation et devenir des danseurs professionnels*, Rapport au ministre de la Culture et de la Communication, La Documentation française, 2002, pp. 61-3.
- (32) 1954年、55年の2つの政令によって、公的扶助や厚生などの領域を念頭に導入された制度だが、地方分権の浸透とともに、文化の領域でも広汎に活用されている。一方で、財政を不透明にし、責任の所在を曖昧にするという批判も根強い。
- (33) かつて存在した国立青少年演劇センター CDNEJ は00年以降改組されて、「全観客向け任務を持った国立演劇センター」か「若年観客向け制作施設 EPJP」に転換した。
- (34) ときに国立舞台に間借りする形で、固有の劇場を持たなかったり（かつてのサヴォワ演劇センター）、トレトー・ドゥ・フランスのようにテントでの移動公演を全国的におこなう団体に CDN の地位が認められる場合もある。
- (35) Michel VINAVER, *Le Compte rendu d'Avignon: Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Actes Sud, 1987.
- (36) Théâtre ouvert. アトゥーン夫妻が71年に始めたアヴィニヨン演劇祭の一企画を出発点として、同夫妻がパリに開いた常設小劇場で、現代戯曲の紹介に特化してリーディング中心のプログラムを組んでいる。88年には国立創造演劇センターとして CDN の地位を特別に認められている。
- (37) Théâtre du Rond-Point. かつてルノー＝バロー劇団の本拠地として知られたが、02年より劇作家ジャン＝ミシェル・リブが芸術監督を務め、レパートリーを現代戯曲に特化させている。
- (38) 国立コリーヌ劇場の前身ともなった TEP は、劇作家でもある演出家カトリーヌ・アンヌが00年に芸術監督に就任して以来、やはり現代戯曲を重視したプログラムを組んでいる。
- (39) Centre national des écritures du spectacle (CNES). 旧修道院（シャトルーズ La Chartreuse）にある作家のレジデンス施設で劇場や資料センターも併設している。
- (40) Théâtre de la Ville. 市街中心のシャトレ広場にシャトレ劇場に向かい合って立つ劇場と、アベス地区につくられた第二劇場を有する。現代ダンス、演劇、ワールド・ミュージックのプログラムによって多くの観客を集める。国営テレビ局フランス2によれば、市立劇場の予算1300万ユーロのうち、パリ市からの助成金が1040万ユーロに上る。
<http://cultureetloisirs.france2.fr/scene/actualite/21691464-fr.php>
- (41) Jean-Jacques AILLAGON, *Bilan de l'Année des arts du cirque été 2001 - été 2002*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 4.
- (42) Comité national de pilotage du Temps des arts de la rue: *Bilan d'étape 2005 / perspectives 2006-2007*, dossier de presse, HorsLesMurs, 2006. および *Le Temps des arts de la rue*, dossier de presse, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, p. 21.
- (43) *Le Temps des arts de la rue*, Annexe 5.
- (44) 90年以降、それまで文化の家、文化行動センター、文化開発センターなどと、異なる名称で全国展開された文化施設を改めてラベル分けし、その機能を再定義したものである。CDN や CCN とちがって国立舞台の芸術監督は芸術家とは限らず、プロデューサーが多い。
- (45) 主要なものにはフェスティバル・ドートンヌ（舞台芸術全般、パリ）、アヴィニヨン（演劇・ダンス）、モンペリエ（ダンス）、エクサン＝プロヴァンス（オペラ、ダンスの2つのフェスティバルがある）、リヨン・ビエンナーレ（ダンス）、シャロン＝スール＝ソヌ（大道芸・サーカス）、オーリヤック（大道芸・サーカス）などのフェスティバルがフランス内外でよく知られる。
- (46) *Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2001.
- (47) たとえば CNSAD の学費は06年度で年間375ユーロ（および社会保険が189ユーロ）、ENSATT の学費は244ユーロ（および社会保険が180ユーロ、04年度）、CNSMDP の学費は年間400ユーロ（および社会保険が186ユーロ、05年度）でしかない。これらの学費は、たとえば英国の場合とは異なって国籍や所得水準によって条件が付くこともない。
- (48) Conservatoire national supérieur d'art dramatique. 1784年につくられた王立歌唱朗誦学校（本格的な俳優の養成が始まるのは1806年以降）が、後に何度かの名称変更を経て音楽朗誦コンセルヴァトワールとなり、1946年に演劇部門と音楽部門が分離して現在の組織が誕生した。
- (49) Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. 40年にパリにつくられ、長らく所在地に因んでブランシュ通り学校と呼ばれた演劇学校で、97年にリヨンに移転した。かつてはコンセルヴァトワールの準備学校的な位置づけだったが、現在では ENSATT 自体、グランド・エコールとして認められている。
- (50) Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg. 国立東部演劇センターが54年にコルマルからストラスブールに移転する際に、芸術監督ミシェル・サン・ドゥニ（ジャック・コポーの甥にあたる）によって創設され、現在に至るまで劇場の完全な一部として引き継がれている（劇場芸術監督は演劇学校長を兼任している）。
- (51) 1713年に舞踊アカデミー学校として創設されて以来の歴史を持つ世界最古のバレエ学校。長い間ガルニエ宮の中にあつたが、1987年にパリ郊外のナンテールに移転した。オペラ座の劇場などで定期的に行う

公演を通じて、学生は舞台経験を積んでいくことができる。

- (52) Conservatoire national supérieur de la musique et de la danse de Paris / de Lyon. CNSMDP は CNSAD と同じく王立歌唱朗誦学校が前身。音楽に関する課程が圧倒的な中心であるが、89年に舞踊部門がつくられ、バレエ、現代ダンス、記譜法のコースを持つ。ダンサーの養成課程では最終年度は学生はジュニア・バレエに所属し、その公演に出演して舞台経験を重ね、プロのダンサーに近づいていく。CNSMDL は80年に開校し、85年に舞踊コースが設けられた。
- (53) Ecole nationale supérieure de danse de Marseille. マルセイユ国立バレエ団（マルセイユ国立振付センター）を率いていたロラン・プティの発案によって92年に開校した。同バレエ団とは深いつながりを保っており、現在は、いずれも現代ダンスの振付家フレデリック・フラマンが芸術監督を務める。
- (54) Ecole supérieure de danse de Cannes Rosella Hightower. 自身も有名なバレエ・ダンサーであったロゼラ・ハイタワーによって61年に開校した。もともと私立学校で、今日でも、文化省や地元地方自治体の助成を受けながらも、学費は2000ユーロを超え、他の学校よりもやや高額になっている。
- (55) 現代サーカスの誕生と開花する背景にはそもそも、74年にアニー・フラテリーニによってサーカス学校が創設され、旧来の家族中心の経営と人材育成による行き詰まりを打開したことがある。
- (56) 舞台活動職業教育保険 Assurance formation des activités du spectacle. 舞台芸術関連の企業からの積立金を徴収し、職業訓練支援を実施するために創設され、その後、対象は視聴覚・広告・レジャー産業にまで広がり、現在の名称は、文化・コミュニケーション・レジャー産業職業教育保険となっているが、相変わらず AFDAS の略称によって知られる。
- (57) 詳細は AFDAS のウェブサイト参照。www.afdas.com
- (58) エマニュエル・ヴァロンが06年に文化省に提出した報告書が、舞台芸術の情報・資料センターに関するきわめて詳細な情報を提供してくれる。Emmanuel WALLON, *Sources et ressources pour le spectacle vivant, rapport au ministre de la Culture et de la Communication*, 2006.
- (59) その劇評は、時として辛らつさをきわめるように（05年度のアヴィニオン演劇祭の批評はバッシングといってもよいほどだった）、決して演劇界の先棒を担っているわけではないし、芸能人を興味本位で追うような記事は皆無に近い。このようなエリート性を可能にしている理由の一つは、たとえば『ル・モンド』の販売部数は32万部、『リベラシオン』に至っては14万部程度でしかなく、全国紙といっても部数はごくわずかであることである。
- (60) *Un nouvel élan pour le spectacle vivant*, dossier de presse, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, p. 23. INSEE の調査によれば、演劇をいちばん見ている社会カテゴリー、すなわち管理職・自由業者は、最もテレビを見ない層でもある（毎日あるいはほとんど毎日テレビを見るのは退職者

の93%、肉体労働者の85%に上るのに対して、管理職・自由業者では56%でしかない）。これによって、演劇はやはり視聴率をとれずに終わるのだろうか、それとも逆に、新しい観客層の掘り起こしにつながるのであろうか。INSEE, «Regarder la télévision selon la catégorie socioprofessionnelle», 2005.

- (61) アンテルミタンは、実演者は319日、技術者は304日の間に507時間の労働をおこなうと、最後の契約終了後、243日の間、手当の支給を受けることができるというものである（給付期間、金額は人により異なる）。
- (62) 失業保険を運営する通商産業雇用国民連合 UNEDIC（全国に30ある通商産業雇用協会 ASSEDIC の上部組織）のウェブサイト。http://www.intermittents-unedic.com/chiffrescles.htm
- (63) この巨額の、かつ膨張し続ける赤字を少しでも抑制するために、03年にこの制度の改革が試みられた。507時間の労働をおこなうべき期間が、365日から実演者で319日、技術者で304日に短縮され、受給のためのハードルが引き上げられることになった。その改革案に対するアンテルミタンたちの怒りが爆発し、強い抗議活動が相次ぎ、03年は、モンペリエ・ダンス、アヴィニオン演劇祭、エクサン＝プロヴァンス音楽祭などの夏のフェスティバルのほとんどが中止に追い込まれるという未曾有の事態となった。それを受けて、この改革により給付が受けられなくなる人間に対して、時限措置として移行基金が創設され、表面的には以前と変わらない程度の水準が維持されることになり、当面は問題を先送りした。だが、抜本的な改革案は策定が遅れており、いつ問題が再燃するか分からない状態である。
- (64) たとえば、最も伸びの著しい大道芸とサーカスの上演団体数は、90年にそれぞれ399と93であったのが04年には868と404に増加している。*Le Temps des arts de la rue*, Annexe 5. 国営テレビ放送局を筆頭に、正規雇用すべき人材を、人件費の圧縮のためにアンテルミタンとして雇用し、制度を濫用しているとの批判も根強い。
- (65) *Chiffres clés 2006: statistiques de la culture*, p. 204.
- (66) 映画に関する制度が、中川洋吉『生き残るフランス映画 映画振興と助成制度』（希林館、2003年）などによって日本でも紹介され、最も知られているものであろう。06年度の場合、たとえば、映画館の入場料（約11%相当）、テレビ放送者の広告収入など、またビデオ編集販売者の売上高に対して課される目的税の収入（見込額で、それぞれ1億1280万、3億3790万、4400万ユーロ）が、映画制作や視聴覚産業の支援に役立てられることになっている。
- (67) 05年度の予測に基づく数字。*Chiffres clés 2006: statistiques de la culture*, p. 123. ここに ADAMI や SACD からの若干の拠出金も加わる（03年の場合でそれぞれ15万と11万ユーロ）。*Rapport d'activité 2004*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2005.
- (68) *Rapport d'activités du CNL 2004*, Centre national du livre, 2005. 文化省自身も、劇作家に奨学金を与えたり、作品を委嘱したりしている。同様に、ヴァラエ

- ティ・ショー（主にミュージック・ホールやキャバレーで催されるもの）の上演についても、入場料収入の3.5%が目的税として徴収され、国立シャンソン・ヴァリエテ・ジャズ・センター Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV) の財源に充てられている（05年度予算は収入1739万ユーロ、うち税収入が1245万ユーロ、文化省助成が100万ユーロ、助成支出1133万ユーロ）。www.cnv.fr/nav:cnv-themes-secteur
- (69) 劇作家作曲家協会 Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) は、ボーマルシェによって1777年に設立が提案された世界最古の著作権徴収団体である。04年には329万ユーロを収入として受け取り、そのうち84万ユーロは、この法律を機にSACDが1988年に設立したボーマルシェ協会にさらに助成金として配分され、劇作家に対する奨学金の支給や、現代戯曲上演の共同制作費用などに用いられている。Rapport annuel pour l'exercice 2004, SACD, 2005.
- (70) 実演芸術家音楽家権利管理会社 Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI) は、55年に創設された芸術家と実演者の知的所有権料徴収団体で、05年には1282万ユーロを1000件近くのプロジェクトや170件あまりのフェスティヴァルに助成しているが、その3分の2近くの720万ユーロが舞台芸術に配分されている。《Bilan d'activité 2005》, La Lettre de l'Adami, no.58, 2006, pp. 10-15.
- (71) 音楽舞踊実演芸術家権利徴収配分会社 Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM) は、ADAMIと同じく実演芸術家・音楽家の権利を管理する団体で59年に設立された。05年には917件のプロジェクトに695万ユーロを助成している。Bilan de la division culturelle 2005, SPEDIDAM, 2006.
- (72) Article 38, Loi no. 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle (repris dans Les Politiques culturelles en France, p. 412-24).
- (73) 00年と比べると企業数(1200)、金額(1億9800万ユーロ)とも減少気味である。www.admical.asso.fr
- (74) 801万ユーロの公的助成も受けている。www.afdas.com および Bilan d'activité 2004, AFDAS, 2005.
- (75) パリ市のウェブサイト上の文化問題局の紹介による。http://www.paris.fr/portail/accueil/Portal.lut?page_id=5395&document_type_id=5&document_id=8669&portlet_id=11613
- (76) フランスの市は平均して予算の9.1%を文化にあてているのだが、パリ市は、75年まで国の任命する知事の監督下にあつて市長が存在せず、国の文化施設と予算が集中していたため、伝統的に市の文化予算は相対的に少ないままであつた。Emmanuel WALLON, «Paris», Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959, Larousse, 2001, pp. 475-8.
- (77) Budget primitif de l'exercice 2006, Mairie de Paris, 2005; Rapport d'activité des services 2005, Mairie de Paris, 2006.
- (78) 敷地面積26000平方メートル、延べ床面積40000平方メートルのかつての葬儀屋(1)とその敷地を、1億ユーロをかけて、舞台芸術を中心とする文化施設(通称104、フレデリック・フィスバックとロベール・カンタレラを芸術監督に迎えて08年オープン予定)に転換したり、19世紀の歴史的劇場ゲテ・リリークをメディア・アート関連の文化施設(09年オープン予定)に転換したりするなど、2億ユーロ近くに上る巨額の投資計画を有している上、これらの施設はオープン後に年間数百万ユーロの通常経費を必要とすることになる。Grégoire ALLIX, «Les 5 chantiers culturels de Paris» et «La Facture colossale pour la municipalité», Le Monde, 20 avril 2006.
- (79) Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 192.
- (80) Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 124.
- (81) Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 185. 公共施設法人に対する助成金は除く。
- (82) 02年度の数字で、人口1万人以上の市は総額で41億67万ユーロ(予算全体の9.1%)、県は11億3684万ユーロ(予算全体の2.8%)、地方は3億5851万ユーロ(予算全体の2.4%)を文化に振り向けている。Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 188-90.
- (83) Jean-Michel DJIAN, La Politique culturelle, Gallimard, 1996.
- (84) Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 124.
- (85) INSEE, «Pratiques culturelles à l'âge adulte selon la catégorie sociale», 2006.
- (86) Chiffres clés 2006: statistiques de la culture, p. 192.
- (87) すでに若者向けの働きかけはいくつかの地方において強化されている。たとえばアルザス地方は、学生向けに文化カード Carte culture と呼ばれる文化割引制度を導入し、成果を挙げている。年会費6.5ユーロ(初年度は無料)を払うと、40ほどの劇場(TNSを含む)の舞台作品が5.5ユーロ、映画が4ユーロ、美術館は無料で入場することができる。パリを含むイル＝ドゥ＝フランス地方もまた、主に高校生向けに文化小切手 Chèque culture という制度を導入している。15ユーロ8枚綴りの小切手帳を購入すると(1人年間2冊まで)、2枚で舞台作品、1枚で映画館あるいは2人分の美術館入場料あるいは8ユーロ相当の図書券として用いることができる。
- (88) Reine PRAT (rapport remis par), Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006.
- (89) Nicolas ROMÉAS, «La gauche ne gagnera pas sans la culture», Le Monde, 1er septembre 2006.