

1980年代の大野一雄 — フランスでの舞台評を読む

ドゥヴォス・パトリック（東京大学）

80年の大野一雄の海外での舞台評を扱った武藤さんの発表に対して、コメンテーターとして述べたが、その場で時間の制限などで述べられなかったことを、武藤さんの発表の内容と重ならないようにもう一度整理をして書き留めてみた。当日発言したことより少し長くなったのは80年だけではなく、80年代まで（場合によってそれより少し下々の資料も含む）視野を広げることにしたからである。その代わり、フランス語が一番馴染んでいるので、フランス公演に絞った。それでも、こういったテーマを丁寧に扱おうと思えば、膨大な資料調査とその分析を必要とするので、ここでは課題にすべき研究の導入部として二、三触れるにとどめる。

大野一雄の海外初公演となったナンシーフェスティバルはちょうど1980年だった。『ラ・アルヘンチーナ頌』と『お膳または胎児の夢』を踊った。その後のフランス公演は、アヴィニオン演劇祭82年版公演（『ラ・アルヘンチーナ頌』、『私のお母さん』）、86年のパリ、リオン、グルノーブル公演（『ラ・アルヘンチーナ頌』、『死海』）、90年のパリとパリ郊外（『睡蓮』、『花鳥風月』、『ラ・アルヘンチーナ頌』）、そして最後に94年のパリとアヴィニオン演劇祭公演（『睡蓮』、『花鳥風月』）だった。合わせて5回度仏したことになる。（2000年にパリ公演企画があったがキャンセルされた。）

数多く出た舞台評を読んでまず分かることは、他のどの作品より『ラ・アルヘンチーナ頌』が遙かに注目を浴びたということである。大野一雄は『ラ・アルヘンチーナ頌』と同化されていると言っていだらう。漠然とした印象から述べると、これらの批評の言説は、大野一雄という「天から落ちた」ダンサーに直面して、明らかに一つの挑戦が課せられたのである。見慣れない対象を如何に語ればよいか、という緊張が感じられる（勿論それは中身のある舞台評の話に限るのだが）。それは「舞踏」という名の付く舞台が当時のフランス人をどれほど驚かしたのかということを物語っている。

大野一雄に限らず、室伏鴻、カルロッタ池田、山海塾、田中泯、いわゆる舞踏の代表者のだれについても言えることだ。これらのダンサーたちや、それまで観たことがない舞台上のその営みが促した驚愕の域を超える反応を、如何なる言葉で言い表せるか、批評家は争って新しい比喻を作り、詩

的な工夫を凝らし、内容を解明しうる思想的な、文化的な背景についてのあり合わせの知識などを総動員して作業を行わなければ、間に合わないかのような感覚があった。言うまでもなく、ある種の危機感から生まれた批評は必ずしも独創的で、的を得た、あるいは優れたものとは限らない。日本についての当時の紋切り型も含む言説に頼ることが多いため、共通点、繰り返しの多いコーパスを形成していることを指摘せざるを得ない。

このような批評による、フランスにおける舞踏の受容に関して、実は、すでにシルヴィアヌ・パジェス氏という若い研究家に論じられており、『La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs』¹（『フランスにおける舞踏（達）の受容：表象、誤解、欲望』）という題目の博論の半分以上を占めている。何年もかけて、緻密で、網羅的な調査を行った上で、徹底した分析に基づいたこの博論は最近フランスで審査されたこの分野の学術論文の中でもぬきんでいていると言えるだろう。この博論を抜きにしてフランス人による舞踏の受容について論じることはもはや出来ない。彼女の優れた業績から、私も多くの示唆を受けたと言っておきたい。パジェス氏が舞台評を取り上げる際、受容論の方法論から発想を得て、幅広い背景を考慮の中に入れ、暗黙の了解になっている、あるいは影に眠っている言説をすくい上げて、それが形成している表象空間を分析し解釈を行う。なかでも、いわゆる舞踏とヒロシマ原爆との関連づけである。しかし、他のテーマに関してもそうであるように、パジェス氏の問題提起は「舞踏」であり、ある一般性を前提としている。決して「舞踏」という統一した概念の持つ問題点を無視するのではなく、2002年に出版された『Butô(s)』²、つまり一般的な概念に還元できない身体表象の多様性、または「複数性」（括弧内の「s」は複数のマークである）を踏えつつも、舞踏の受容そのものは総合論に頼る部分があるという認識の下、個別のアーティストごとの調査研究は行っていないと言っている。

確かに批評において大野一雄はかならずといていいほど「暗黒舞踏」の創始者の一人として紹介されており、「ジャンル」（あくまでも便宜上舞踏をジャンルと呼ぶ）に纏い付く主なお約束の単語、羅列するにはきりががないが、「ヒロシマ生まれ」以外、ランダムに並べてみると、静止的運動、儀

式、醜悪な、痙攣、恐怖、亡霊、グロテスク、裸体、白、エロチシズム、病的、死の世界、反乱の表現、倒錯的、宇宙論、アルカイック、古代的、生まれる前の時間などで語られていることが少なくない。しかし、明らかに大野一雄は舞踏の中で、特別な存在として取り上げられることの方が多く、他のダンサーやカンパニーとは一線を画すと言えるだろう。80年のフランスの初舞台から、一部の舞踏作品の受け入れがいったん難しくなってきたからの、最後の94年フランス公演までの間、その傾向が深まったとも言える。86年になると、「舞踏に終止符を打った師匠はすでにソロか俵とのデュオしか踊らない」³と、『リベラシオン』紙のマリ・クリスチーン＝ヴェルネーは確信をもって断言する。フランスの評論家の目に映った大野一雄の特異性についてこれから少し具体的に見ていきたいと思う。

まずはヒロシマというモチーフは、Butoh (Butôとも書く)の歴史を開いた創始者としての紹介にはほとんど付きものだが、彼の舞台に関して言及することになると、まるで出てこないモチーフなのである。『ル・モンド』紙のコレット・ゴダールを始め、代表的な評論家はヒロシマを参考にしない。闇より光⁴、死より再生、あるいはその両者の極限を両立させながら、超越する存在として感じられた大野一雄にその必要はないと言えるが、そればかりではないと思われる。舞踏とヒロシマが関連づけられたその動機についてはここでは省くが、舞踏の「醜悪な」舞台を初めて観て覚えた強烈なショックを説明するために、この困惑を起こした原因ないし起源を広島の原爆と想定したが、大野の舞台を観て受けた強い印象を説明するには、理由や起源たるものを舞台以外、つまり大野の「アルヘンチーナ」のところ以外に求める必要はない。少なくとも、歴史の記憶を顧みる必要なく、大野の個人史、個人レベルの記憶の方がはるかに問題になる。言うまでもないのだが、歴史の惨事を思い起こさせないからと言って、大野が与えた衝撃は他の舞踏家ほどのものではなかったというのではない。場合によっては逆である。ある意味では、ダンスの原動力を記憶から引き出すことは未だ想像しがたい、新しい発見だった。大野一雄と舞踏に一番長く感心を持ち続けたジャン・マルク＝アドルフにとっては、「大野は思考力への挑戦である」⁵。ダニエル・ジャネは「不思議そのものの天使である」としている⁶。

こうして自己の記憶をダンスのひとつの出発点とする大野は、当時すでに定着しつつあった舞踏の起源説（ヒロシマは原爆、人間の否定、大文字付きの死、敗戦国、経済成長が隠蔽したものなどの意味を重ねても）、即ちでき上げ始めた舞踏の受容の枠を、ある意味で裏切ったかのようなのである。

それに、大野の場合、踊りが語る古い過去（ヒロシマ以前の、1929年のアルヘンチーナ）は、その長い年月が刻印されている老体としてそのまま露呈されている。時間の表象は妙に彼の体の中で重なっている。どの論評も最初に強調するのは、言うまでもなく、大野の老いた、「ぼろぼろ」の身体が舞台上に立っていることである。「西洋なら舞台を踏むことを禁ずる筈の高齢」⁷は目を疑う光景である。「裸をみせるシーンはなんと見苦しい見せ物だ。高齢のあらゆる様子を容赦なく際立たせられる」⁸。このように限界に達した老いの光景から、舞台上に死そのものが出現するといったアレゴリーが批評にしばしば現れる。「断末魔の夜明け」⁹、「大野は死を演じる」¹⁰、「死を共犯者にして」¹¹などの記事題や「幽霊」、「ミイラ」、「亡霊」などの語彙が、ある死の出現のドラマツルギーを構想する。「生命はこの幽霊の身体を少しずつ自分の方に引っ張って行く」¹²、「彼は何回も下に寝そべり、何回も死に、途切れ途切れになってしまった仕草をつなげてこの落下とこの死を狙う蜘蛛の巣のようなもの編んでいくことは、おそらくそれらの仕草を踊りのど真ん中に消滅させるためであろう」¹³、あるいは「死を払いのけるためのまったく狂ったような儀式」¹⁴と正反対なドラマツルギーを構想する解釈を争うようである。ダンサーの年齢は、その都度、必ず確かめられる。しかしその具体的な数字こそ現実を否定するまでの比喩になることもある。「74歳になっているが、その倍に見える」¹⁵。「衰弱そのものの身振りを表現するには全てのエネルギーを集中する」¹⁶、あるいは「衰弱、瀕死の身振りを示す時こそなんと力強い、たくましい老人に見えるだろう」¹⁷のように、老体の大野の絶妙な表現力を強調する鋭い指摘もあるように、ここではただの年齢の問題ではなく、「年齢のない年齢」、「時を超えた身振り」などの表現は、公演ごとに頻度を増している。年齢がなくなる故に、「信じられないほど若く」、あるいは「数え切れない皺は生まれる前の子供のもの」¹⁸にも見える。ここに、歴史の時間からでも、どんな時間からでも自由になったような、自立する時間の次元が成立するかのようである。死と生は矛盾するのではない、「死が静かな息で、始まりも終わりもない螺旋のような動きになっている白い惑星」¹⁹の世界で、まさに循環する、「永劫」の時間がここで構築されている。神話もそうであるように、決してそれは人間の歴史の産物として語れるのではなく、「自然」からなったものとも捉えられている。80年にナンシー公演を見たゴダールが早くも書いたように、「彼は自分の技術の基礎を自然の水脈からくみ上げた」²⁰。

しかし、このように強調された「老体」に格別の意味付けを可能にしたのは、言うまでもなく女

装であろう。双方の要素は不可分のものとして、いつも密接に織りなされて評されている。エネルギーが漲った若い女性のイメージを、老体が女性らしい「限りなくデリケートで軽い仕草」を見事に描くにしても、人の前で男性、ましてや年寄りが女を「演じる」という行為は、「西洋なら舞台を踏むことを禁ずる筈の高齢」とともに、抵抗を招くことがある。しかし、「女装の見せ物は嫌い」と当初断言していたルクー²¹が魅了されたのはなんだったのか。それは大野の「限界を知らない芸」であるということに尽きるが、この芸の理解を問うことになると、多様の説が見受けられるがここではそのうちの二つについて述べる。

一つは文化論的な説である。日本文化が持つ女形の長い伝統の存在が引き合いに出される。最初から文化論的な議論を避け、「精神分析者や呪術師しか、大野を観て感じられる感動の謎を解くことが出来ない」²²と書くゴダールも、風潮につられたのか、86年の記事について女形説を出す。その背景を簡単に振りかえてみよう。78年の有名な『間展』から勢いよく進んだ日本文化ブームは、86年になると特に日本の舞台芸術が最前線に立ったことを思い出して欲しい。²³この一年の間に、歌舞伎の玉三郎・孝夫公演、歌舞伎から発想を得た女房ばかり出演する三島の『サド公爵夫人』²⁴、劇中劇で男装する女座長を主人公とする『化粧』²⁵、渡辺守章演出の日本語版の『フェードル』などの公演が相次ぎ、その後の8～9月に大野一雄のバステュー劇場を始めとするツアー公演があった。日本文化論主義とも言える言説はかなり根強く大野の評論を刻印するようになる。

『ラ・アルヘンチーナ頌』について²⁶の考察を何度もたたき台に戻しながら大野一雄論を深めてきた演劇研究者、演劇評論家としてもよく知られているジョルジュ・バヌ氏が、この傾向を代表すると言える。同じ86年に日本演劇体験談のエッセイ集『L'acteur qui ne revient pas』（「戻ってこない俳優」、あるいは「カーテンコールに出ない俳優」と分かりやすく訳した方がいいか）に「大野一雄の諸過去（複数形のpassés）」を載せているが、その二年前に、すでに「大野一雄の完璧な記憶」という文書を書いていた。題が示すように、当時、特にカントールの『死の教室』（1977年）以来、演劇界で一つの新しいトピックになっていた「記憶」と言うキーワードで『ラ・アルヘンチーナ頌』を解明する試みだった。この記憶の対象と、「完全な同化」と「アイロニーによるずれ」の双方の視点を両立するのは、大野の「完璧な記憶」である、と主張する。のちに、『ラ・アルヘンチーナ頌』における記憶の働きを、ベルグソンの概念を借りて「習慣の記憶」と「回想の記憶」の相関関係として言い換える。つまり、ダンスを繰り返

して想起することによって、記憶を蘇らせるというプロセスを強調する。記憶の概念と論点が明らかにずれてきているが、いずれの論考でもこの記憶に基づく演技行為のモデルは能楽にあるとしている。能にあるように、過去（死）の対象を喚起するワキと亡霊を「受肉」するシテ、その基本的な役を『ラ・アルヘンチーナ頌』も登場させ、似た構造を持っている。但し、大野の場合は両方の役を同一人物が演じる。「能を極端な簡潔に押し込んで、二重の焦点を一つにし」²⁷、一つの身体に収斂させる。彼は能を個人の次元に招き、「個人的な能」を実現できたという。それによって叙事と叙情、匿名性（普遍的次元）と主観（個の次元）、更にいえば、東洋と西洋の二項対立を緩和し、あるいは無効にすることによって、観客のヨーロッパ人を大野が獲得した二重のアイデンティティに近づけさせ、魅了した。バヌの大野論において、このように文化論的な色合いが少しづつ濃くなって行くとも言える。84年のエッセーでは、実は『ラ・アルヘンチーナ頌』のジュネ論で締めくくられていたが、86年の文章は、「完璧な記憶の崇高な女房」という言葉で終止符を打つ。7年後の『L'acteur qui ne revient pas』の増補版では舞踏についての新しい章をたてて、それと明らかな区別をつけるような形で前の「大野の過去」の章を、以前の要素を入れながらまとめなおしたが、2002年の論文も前文を重く踏まえながら、新しい展開として玉三郎との比較を試み、大野の文化的な基盤とモダニティを再び問い直している。ここには能説はほとんど消え、大野一雄と歌舞伎の伝統の類似と違いを分析する。舞踏は伝統芸能への反抗として現れたという、フランスでよく聞かれる説を迂回するかのよう、「大野は女房である、しかし転倒された女房」²⁸と主張する。即ち、「女性を表象に練り上げる点において歌舞伎と舞踏は対立しない」。違うのは、モデルであり、記憶のあり方である。歌舞伎の「女房は習慣の記憶に支えられている」に対して、大野は出来事の記憶を糧にしている」と区別する。芸の違う時間もそこで成立するとして、亡霊と化している大野の時間はいずれ消えるとは反対に、女房のそれは消えない、伝統として存続する。「芸そのものの神話性に対して個による女性の神話化」というふうに最後にまとめている。

このように長々とジョルジュ・バヌによる十数ページだけの大野論を記述するには、二つの理由がある。日本の芸能文化と結びつけてかなりの年数を重ねて展開した彼の「大野一雄論は他にあまり例を見ないこと。そのおかげで、少なくともフランスではかなり読まれており、影響が大きいというのが二つ目の理由である。それは他の舞台評を読んで簡単に確認できた。彼がつくった表現はそ

のまま、場合によって出典を出さずに²⁹、他の評論家に使われたこともある。バヌは今述べた日本文化論説にあるの種の権威を与えたと言える。彼以外に、能と歌舞伎だけでなく、文楽と結びつけて大野の踊りを評価するものも幾つも見ることができる。³⁰しかし、バヌの考察は一番徹底していて、形が整っていることは言うまでもない。

とはいえ、バヌ自身も以上の立場を徐々に強調したにもかかわらず、日本芸能文化が大野の謎を解く唯一の手がかりとはどこにも言っていない。彼のバヌについての最初の論考に限らず、常にある種の揺らぎが感じられる。伝統の女方を引き合いに出す以前に、大野の女装のあり方、つまりArgentinaに同化する姿勢なのか、異化する姿勢なのか、ロマンチックになりきったかその逆か、「キツチュ」に譲歩したか、もしくは自分を引き裂くものを自分で嘲弄しているか、女性を表象するか表象することを中止したか、という判別が付かない流動性を、『リュマニテ』紙のラルティエグ氏³¹のように感動のあまり高く評価するか、あるいはどう捉えればいいのか戸惑っているかのような動揺が見受けられる。これと深く結びついていると思われるのは、少なくない評論家が描写するカーテンコールの場面である。そもそも、『カーテンコールに戻らない俳優』を書いたバヌもその題のもとで大野一雄を論じるのは疑わしいが、その二年前のエッセイでは迷わずにこの点を扱っているし、ましてや結論の重要な要素にしている。彼のバヌのジュネ論はそこに収斂するとも言える。主人のマダムを理想化し、演じることによってその幻想と融合しようとするジュネの女中達のように、大野も異文化のアルヘンチーナに自分を重ね、この絶対的な他者と融合する欲動がダンスの原動力になるが、結局はその欲望が裏切られ、熱願の救済も身体の再生もできない。ソランジュは刑務所へ、喝采に飢えている舞台のスターは自己疎外へ向かう。「虚像であるイメージを美化すると同時に、その虚無を曝く」³²と、カーテンコールを作品の帰結として扱うバヌは結論づける。

「最後のカーテンコールの時に永遠に挨拶する彼（大野）をみて観客達は愕然として声が出ないほどである」と、プエ氏は舞台評の冒頭から書き綴る³³。そもそも、観客の反応を記述することにこれほどの文面を割くこと自体、あまり例を見ないのではないか。危機に立つ評論家は、言葉が不足になったのか、自分の視点を持ち得なくなって、観客に判断を委ねたのか、とりあえず会場の反応を確認するしかないという状況に押し込まれたとは言い過ぎかもしれないが、とにかく、ゴダールと同じくフランス語で初の舞台評（ナンシー公演の）を書いたヘルヴェ・ゴーヴィルは、このカーテンコールの場面を特に強調する。「最後は決別

の場面で、命への決別、愛への決別、舞台への決別、決別への決別。[...] 拍手喝采がいくら続いても踊りの終わりを演じている踊りを止めることができない。深い孤独からこみ上がる涙面を伴って、あの拍手は下手な芝居の芝居を苦境の極みまで押し込む。上演の続きなのか、あるいは全く予測不能の世界に突入したのか、誰も分からない。閉まるカーテンを握って舞台の真ん中に体を曲げたまま立っている大野は自分で分かるかしら？彼自身はもうそんなことは気にしていないと私は思う。」³⁴

以上の文章から何を読みとればいいのかは、意見の分かれるところかも知れない。確かなのは、ゴーヴィルはカーテンコールの「場面」までも作品の一貫性を見出そうとしているバヌとは違う読みをする。明らかにダンスの上演形態が裏切られ、表象空間の枠そのものが犯されていることで、評論家が困惑に揺さぶられる様子が見受けられる。舞台作品の輪郭とその主体たる踊り手、つまりアーティストは確認が出来なくなってしまったかのようなのである。「作品」、「踊り手」という概念はあたかも無効になろうとする瞬間に出会えた。この概念を根底から問いなおすことになるダンサーの次の世代を予言する形でポストは大野の踊りを「崇高なnon-danse」と形容する³⁵。しかし問題は別にある。興味深いことに、以上のゴーヴィルの書いた、正にこのくだりは、3年後にコレオグラファーとしてもよく知られている評論家のダニエル・ドベルスに引用された³⁶。ドベルスはそれを出発点にして、大野の極めつきのオマージュを綴る。かなり凝った文で、文字通りの禅問答までない混ぜしており、丁寧に読み込む必要があるが、結論から言うと、ゴーヴィルが結末として出した問いに、ドベルスはこう答える。大野にとって拍手は「片手の音」のように普段の（芸術の）ロジックから遙かに離れて位置づけるべきとまとめることができる。言い換えれば、芸術の域を超えている女装した男のわざであり、そういった、性を越境する男は「宗教の中に一番宗教にかかわる人」である。ドベルスにおいて、宗教というモチーフが特異なニュアンスを浴びることは、彼はバヌをマニエリスムの再来として論じていることに重なることから分かる（面白いことには彼が肯定する大野の「マニエリスム」は十年後、舞踏を批判することが多くなった94年に「マニエリスム」というタイトルで大野の類をみない厳しい悪評が出た³⁷）。それでも、彼しか使わない「宗教」という言葉は、フランスの大野についての舞台評を特徴付ける重要なポイントを押さえている。ここまでわざわざ指摘しなかったが、大野は、演劇、ダンスなどの規制のジャンルを超え、あらゆるカテゴリーを無効にする代物であるかのように形容され続けた。東

洋対西洋, 死対生, 男対女, 老人対子供, 過去対現在, 伝統対モダニティ, 悲しさ対喜び, など, 相対の次元を超越するというより, 今まで想像もできなかったほど「あらゆる」矛盾を肯定する存在である。撞着法 (oxymoron) は大野を語るフランスの舞台評に一番不可欠な語法では, その最上級に上げられた。更に進めば, 「大野は全て廃した, 時, 性, ばからしさまでも」とフレタールは書く³⁸。彼女が言う「大野の限界を知らない猥褻」というのは, このように全てのカテゴリーを脱ぎ取ったことを意味しているだろう。そのせいか, アヴィニヨンの教会で踊った82年以降, 批評に「奉納, 祈り, レクイエム, 神秘, 聖なる境地, 天, 憑依, 魔女, 天使」などのように, キリスト教用語に決して限らない, 芸術の域を逸脱する宗教に関連した表現があふれてくる。彼自身も, 時には「魔術師」, 時に「哲人」か「賢人」, 「神の道化」か「預言者」と呼ばれるようになる。さらに言えば, 舞台評は, 初期のように武藤さんも指摘したとおり, 細かい動きを見事に形容して舞台を語るよりも, 82年から彼のインタビュー, あるいは彼が発した言葉を引用する文章が非常に多くなる。大野を「神の道化」と名付けたジャン＝マルク・アドルフの大野論の半分近く, 「師匠」の印象的な言葉から構成されている。前年の同雑誌で, 『ラ・アルヘンチーナ頌』を一回も言及しない一種の記録を残したオープリは大野の宇宙論を語ったあと, 「彼が突然, 空中で浮揚し始めたり, 水の上を歩きだしても, もう驚かない」と結論づけた。³⁹

以上, 80年代のフランスで大野一雄について書かれた舞台批評を読んで, 私の目に止まった幾つかの要素や問題点を, 少し無造作に並べてみたのだが, ここで一応焦点を当てた二点に関しては, 言うまでもなく未だ紹介の段階に過ぎず, これらを詳しく論ずることはこれからの課題である。最後に, 調査のコーパスについて, ひとつ付け加えなければならない。ここで扱った記事は, 閲覧させていただいた大野一雄デジタルアーカイブからとったものが多いが, そのほとんどが公演資料や新聞記事であるから (兎に角フランスの80年代に関してはそうだが), もっと徹底して受容を考えるには, やはり, その内容が更に深まるだろう専門雑誌や研究者の著作などまで視野を広げなければならない。パヌの記事などをもってその挑戦に少し挑んでみたのだが, その調査は決して完了していないことは言うまでもない。

¹ Isabelle Launay教授の指導の下で執筆され, パリ第8大学で2009五月で提出された。

² Odette Aslan, Béatrice Picon-Vallin編『Butô(s)』, CNRS Editions, Paris, 2002年,

³ 『Libération』紙, 86年9月20~21日。
⁴ アドルフは光という要素を強調する文章で, 照明の動きについて, 大野の動きをいつも先行し, 彼の移動を導きだすと指摘した。「Kazuo Ohno : clown de Dieu」, 『Pour la danse』誌, 130号, 1986年11月。
⁵ 同。
⁶ 『Construire』(スイスのマガジン), 22号, 82年6月2日。
⁷ C-H. Buffard, (Grenoble市) Le Cargo劇場公演パンフレット, 86年10月。
⁸ A.P.Lequeux, 『Pour la danse』誌, 62号, 80年。
⁹ H.Gauville, 『Libération』紙, 80年5月21日。
¹⁰ 「大野は死んだふりをする」とも聞かせる言葉遊びを含むタイトル, 『Libération』紙, 86年9月12日。
¹¹ C. Godard, 『Le Monde』, 80年5月21日。
¹² 同。
¹³ D. Carraz, 『Le Méridional』紙, 82年7月22日。
¹⁴ B. Bost, 『Le Progrès』紙, 82年7月24日。
¹⁵ H. Gauville, 『Libération』紙, 80年5月21日。
¹⁶ 同。
¹⁷ Armengol, 『Le Dauphiné libéré』紙, 82年7月22日。
¹⁸ C.Godard, 『Le Monde』紙, 86年9月26日。
¹⁹ 同。
²⁰ C.Godard, 『Le Monde』紙, 80年5月21日。
²¹ A.P.Lequeux, 『Pour la danse』誌, 62号, 80年。
²² C.Godard, 『Le Monde』紙, 86年9月26日。
²³ それより前まで遡っていいかもしれない。70年代初頭からピーター・ブルックが探り始めた演劇探求は, 様々な身体文化が出会うところで, 新しい演技, 演劇空間を目指した。80年代に入って, 絶好調の太陽劇団は, 東洋演劇に創造的資源を汲んで, 歌舞伎版シェークスピア・シリーズで一世を風靡した。
²⁴ ソフィー・ルカチュエフスキー演出。
²⁵ 井上ひさし作, 渡辺美佐子主演。
²⁶ Georges Banu著, 『Le théâtre, sortie de secours』収録, 『La mémoire parfaite de Oono Kazuo』, Aubier出版, 1984; 『L'acteur qui ne revient pas』収録, 『Les passés d'Oono Kazuo』, Aubier出版, 1986, 同, 増補版, Gallimard (Folio), 1993年。86年Théâtre de la Ville公演プログラム (大野一雄アルカイブ蔵)。O.Aslan/B.Picon-Vallin編『Butô(s)』収録, 『Mythologie de la femme : Tamasaburô et Ôno Kazuo』, CNRS出版, 2002年。
²⁷ 『L'acteur qui ne revient pas』, 118項。
²⁸ 『Butô(s)』, 105項。
²⁹ 例えば, E.Barilleの「世界最も高齢のダンサー」では, パヌの「プライベートの能」という表現を借りている。Paris-Match誌, 86年10月3日。
³⁰ 例えば, 他の舞踏家の表面的な日本色を貶しながら, 「老弱 (日本語のまま) を極める」大野の「強い魂を包み込む文楽人形」に彼の身体を例えるC.H.Buffardのグルノーブル公演パンフレットの紹介文。また, 86年6月18日のL'Événement du Jeudiでは「文楽人形の命のないからだから発想を得た」のような言い方は珍しくない。
³¹ P. Lartigue, 『Le corps travaillé par le temps』, 『L'Humanité』, 82年7月23日。
³² 『Le théâtre, sorties de secours』, p158。
³³ M. Boué, 『La diva réincarnée』『L'Humanité』紙, 86年9月12日。
³⁴ H. Gauville, 『Libération』紙, 80年5月21日。
³⁵ B.Bost, 『Le Monde』紙, 86年9月18日。
³⁶ Daniel Dobbels, 『Kazuo Oono - Hommage à la Argentina』, 『Empreintes』誌, 第5号, 1983年3月。
³⁷ R.Sirvin, 『Le Figaro』紙, 94年7月28日。
³⁸ D. Frétard, 『Le Monde』紙, 94年7月16日。
³⁹ C. Aubry, 『Pour la danse』誌127号, 1986。