

共存のためのコレオグラフィ —グザヴィエ・ル・ロワ振付作品における「関係性」の問題について—

越 智 雄 磨

抄録

This study considers the changes in the aesthetic issues presented in the works of Xavier Le Roy (born 1963), one of the representatives of the new choreographic tendency since 1990s in France. The study hypothesizes that at his debut, he intended to establish a unique “signature” movement based on his corporeality as the person authoring the performance. However, later on, he gradually diminishes his authority as the author, and increases the spectator participation. Le Roy’s main interest thus lies in creating “situations” that generate diverse “relations” between or among his spectators rather than “dance” itself. Regarding the aesthetics in his works, until the mid 2000s, several dance researchers adopt a perspective that situates Le Roy’s works as an extension of the post-modern dance of the 1960s and 70s. However, in my opinion, Ramsay Burt’s study that refers to the “relational aesthetic” of Nicolas Bourriaud is a more appropriate perspective to begin understanding Le Roy’s recent works. Choosing his study as a departure point and considering Le Roy’s discourses and works, particularly *Low* pieces (2009-2011), I describe his original notion of choreography that can be called “choreography for coexistence.”

1. 研究の背景

1.1 研究目的

この論文は、フランス人振付家グザヴィエ・ル・ロワ (Xavier Le Roy: 1963-) の発言及び作品を観察する事を通して、その独自の「振付」の概念を抽出する事を目的としている。

ル・ロワは分子生物学者としてモンペリエの研究所INSERM148で乳癌における癌遺伝子の研究に携わっていたが、同分野における博士号を取得した1990年にその職を辞し、1991年から振付家クリスチャン・ブリゴー (Christian Bourigault) などのカンパニーでダンサーとしての活動を本格的に開始した。そして、後に三部作『ナルシス・フリップ (Narcisse Flip)』(1997) の第一部となるソロ作品『Things I hate to admit』を1994年に創作し、振付家としてデビューした。当時、カルティエ財団でダンスの企画を担当していたデニス・ルシオーニ (Denise Lucioni) が、過去の経歴を隠したいというル・ロワの意図に反して「分子生物学出身の振付家」と紹介して以来、この風変わりなプロフィールはル・ロワの活動に常に付随することになる。ルシオーニによれば、ル・ロワはこの作品で既に、「科学的とは言わずとも、分析的に作品を創る振付家」という特徴を示していた¹。

その後、フランスとドイツを拠点に活動し数々の作品を発表してきたが、特にル・ロワを振付家として有名にしたのは自身が上演するソロ作品『未完了な自己 (Self unfinished)』(1998) であ

る。同世代のフランスの振付家ジェローム・ベル (Jérôme Bel) は変容を主題としたこの作品について、「ル・ロワの身体は私たちの眼前で変容する。ゆっくりと、しかし、確かに。認識可能なまたは認識不可能なアイデンティティを選択しながら、間断もなく、予告なく、あるものから別のものへと移り変わっていく」と評した²。また、ドイツの舞踊研究者であるジェラルド・ジークムント (Gerald Siegmund) は、視覚的な錯覚を応用し、身体の一部を奇妙に浮き立たせて見せることで、人間の身体のイメージを変容させ続けるル・ロワの身体を「アナグラム身体」と呼び、既存のダンスのコードや芸術マーケットが暗黙のうちに身体に課してきた既成の身体イメージからの解放をなしえたことを評価した³。現在でも度々再演され、「モダン・クラシック」⁴と称されることもあるこのル・ロワの出世作は、初演から13年を経て2011年に日本でも上演されるに至った⁵。

ただし、『未完了な自己』はル・ロワによる代表作であることは確かであるが、デビュー時から近年に至るまで、ル・ロワの問題意識や創作方法に変化が見られることを鑑みた時、この振付家の特性を知る上で、1998年に発表されたこの作品のみを観る事は不十分であると考えられる。従って、本論文では、日本では紹介されていない『未完了な自己』の前後に発表されたル・ロワの作品にも目を向けながら、この振付家の特性を抽出することを試みたい。

1.2 先行研究におけるグザヴィエ・ル・ロワの位置づけと問題

ここでは、グザヴィエ・ル・ロワが欧米の舞踊研究においていかに位置づけられてきたかを確認する。まず、欧米の複数の批評家や研究者が1990年代以降にフランスのコンテンポラリーダンスに新たな傾向が生じたことを指摘していることに注目したい。たとえば、フランスの舞踊評論家のドミニク・フレタル (Dominique Fréard) はそれを「ノン・ダンス (non danse)」と呼び、アメリカの舞踊研究者であるアンドレ・レペキ (André Lepecki) は「名のないムーブメント (nameless movement)」⁶、フランスの舞踊研究者、イザベル・ジノ (Isabelle Ginot)、マルセル・ミシェル (Marcelle Michel)、ノエミー・ソロモン (Noémie Solomon) は「ヌーヴェル・フォルム (les nouvelles formes)」と呼んだ。それぞれの研究者によって注目する面に相違はあるものの、どの研究者もダンスの新たな傾向を担う振付家の一人としてグザヴィエ・ル・ロワの名前を挙げている⁶。

また、これらの研究者達は共通して、この新しい傾向に含まれる振付家達が1960年代のアメリカのポスト・モダンダンスを歴史的な参照項としていると指摘しており、ポスト・モダンダンスの思想的リーダーともみなされるイヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer) の「ノー・マニフェスト」⁷が創作原理として採用されていると指摘する論文もある⁸。特に、ル・ロワは、1996年にフランスのカンパニー「クアトゥオール・アルブレヒト・クヌスト (Quatuor Albrecht Knust)」が行ったレイナーとスティーヴ・パクストン (Steve Paxton) による作品の再上演に参加していたため、ポスト・モダンダンスと関連づけられることが多い⁹。フランスの舞踊研究者ジュリー・ペラン (Julie Perrin) は、『未完了な自己』における動きの緩慢さにレイナーの影響を見出し、「グザヴィエ・ル・ロワはドラマや速度、名人芸、スペクタクル的なものに対立する提案を行う「反スペクタクルの世代 (génération anti-spectacle)」の代表者に相応しい」と述べた¹⁰。

このように2000年代前半までに、複数の研究者がポスト・モダンダンスとの関連性を指摘すると共に、この新しいダンスの傾向に様々な呼称を与えてきたが、どの呼称を採用するかは大きな問題ではないと考えられる。寧ろ今後、この傾向をこれから研究する上で重要な課題は、各論者も注意を促しているように、特定の呼称がもたらしうる安易な理解に陥らないように注意しつつ、個々の振付家の多様な特性を観察し、実際にどのような異同が先行するダンスとの間にあったのか、何がこの傾向の本質であったかを具体的に考証していくことであろう。そのための一歩として、本論文

ではその傾向の中心的な人物の一人と考えられるグザヴィエ・ル・ロワに焦点を絞ることを選択したい。さらに、本論文では、ポスト・モダンダンスの美学の延長線上にル・ロワを置くという、2000年代前半までの先行研究者がとってきた歴史観とは異なる視座を検討したいと考えている。先行研究者たちの歴史観には妥当性が認められるものの、ポスト・モダンダンスの有した美的かつ政治的な潜勢力を十全に汲み尽くしているかと言えば疑問が残る上、現在のル・ロワの活動の争点を捉えるための十分な理論的射程を備えていないとも考えられるからである。

2. 本研究の論点及び視座

2.1 グザヴィエ・ル・ロワの創作における関心の変移

本論文の執筆動機は、ル・ロワの複数の作品を時系列に眺めた時、ル・ロワにとって観客の位置づけが作品によって変化しているという直観に基づいている¹¹。そのため、ここではまずル・ロワ本人は、観客に関してどのように考えているのかを確認してみたい。

2011年6月22日に東京で行なわれたル・ロワ本人による講演会「視覚イメージの生産と受容」において、ル・ロワはデビュー作である『ナルシス・フリップ』や『未完了な自己』と比べた時、『無題 (Sans titre)』(2005)、『春の祭典 (Le sacre du printemps)』(2007)といった近年の作品になるほど「観客の作品における能動的な参加や、舞台と客席の交流をより意識するようになった」と述べている¹²。こうした創作の力点の変化に関連するル・ロワの発言を引用してみたい。

私は必ずしもダンスに関する仕事をしているわけではありません。フランス語では「ダンス」とは別に「振付芸術 (l'art chorégraphique)」と言う言葉がありますが、ダンスはそこに含まれる要素の一つでしかありません。「振付芸術」は身体の表象について作業をすることを可能にし、またある経験を観客と分かち合うためのディスプレイ (装置) を考える芸術です。この意味で私にとっての仕事とは、ダンスを創るというよりはある状況をどのように創るかということに関わっていると考えています。ダンスそれ自体というより、そこに居合わせる人たちとの経験を分かち合う状況を作り上げていくことに次第に関心を持つようになりました。¹³

この発言から、ル・ロワは「振付芸術」という言葉に「ダンス」よりも幅広い意味を付与していることが理解される。ル・ロワにとって振付作品 (œuvre chorégraphique) を作るという事は、単

にダンスのムーブメントを創造する事のみならず、観客との経験を共有するディスポジティブや状況を創造することまでが包含されており、近年ではむしろ後者が重視されている。

たしかに振付家としてのデビュー作である『ナルシス・フリップ』と『無題』『春の祭典』の間には、同一の作者の手による作品とは思えないほどの大きな美学的差異を見出すことができる。概観するとル・ロワはまず、彼自身によるソロ作品『ナルシス・フリップ』において、自身の身体的特徴である長い手足を活かしながら、先行するダンスにはない独自の動きを創造しようとしていた。振付家として活動を開始する以前に、ダンサーとして数多くのオーディションを受けていたル・ロワは、一般的なダンサーよりもダンスの修練を始めることが遅く、また長身瘦躯で平均以上に手足が長かったという理由から、多くの振付家からダンサーとして採用することを敬遠されてきた¹⁴。そのため自身の身体の特異性を活かせるように、他の振付家のテクニックや方法とは異なる「自己の署名」とも呼びうる独自の身体原理やムーブメントを創造することを振付家としての活動の初期から意識していた¹⁵。『ナルシス・フリップ』はこのようなル・ロワの問題意識に基づいて、その身体的特性を活かしながら創作された作品と見ることができる。この作品では、ル・ロワの長い両腕が自らの身体を抱きすくめ、自身で自身を拘束するような動きが顕著に見られる。その動きは薄暗い舞台照明や音楽などの要素と相俟って、社会から孤立した奇妙な身体性を持った主人公が自らの内に潜む分身のような他者と格闘している様を想起させる。言うなれば、自己の苦悩を示すメタファーや物語性を表現するル・ロワの作者としての意図が明瞭に読み取りやすい作品であると言える。だがル・ロワと親交のあるイヴォンヌ・レイナーはそのように作者の意図または作者の自己証言の範囲内に観客の解釈が束縛される点を問題視し、かつて自身が反発していたモダンダンスと類似を感じ取り、この作品を高くは評価しなかった¹⁶。言い換えれば、この作品の内には、スーザン・レイ・フォスター (Susan Leigh Foster) がモダンダンスに見出した振付家個人の内面や主張が、その作者に固有の身体原理を通して表現される「自己証言としてのコレオグラフィ (Choreography as testifying)¹⁷」というイデオロギーに近いものが作動しており、レイナーはそれを察知したとも言える。

また、フランスを中心とした欧州の先行世代の振付家達による1980年代のヌーヴェル・ダンスとの異同を検討すると言う見地から、ル・ロワの創作における関心の移行を考えるならば、振付家としてデビューした当時のル・ロワが目指してい

たものは「作者のダンス (danse d'auteur)」と呼ばれたものだったと言えるかもしれない。「作者のダンス」とは、映画批評家アンドレ・バザン (André Bazin) の「作者の映画 (cinéma d'auteur)」という概念の振りであり、1980年代にフランスにおいて急速に社会的認知を獲得しつつあったヌーヴェル・ダンスの別称として用いられた言葉である¹⁸。バザンは1950年代に、文化産業として無数に生産されていた映画の中から、娯楽とは一線を画した芸術性を有していると考えられた映画を救い出し、その「作者」たちを擁護するためにこの概念を提唱した。そこでモデルにされた作者像は「カメラ=万年筆 (caméra-stylo)¹⁹」という同時期に生まれた言葉からも察せられる事であるが、文学の作者 (écrivain) である。それからおよそ30年遅れて、舞踊の批評家は、ヌーヴェル・ダンスのシーンを形成した振付家達、とりわけバニョレ国際振付コンクールで脚光を浴び、後に国立振付センターのディレクターに続々と就任した「バニョレ世代」の振付家達を擁護するためにこの言葉を転用することになった²⁰。

この時期の舞踊批評家達の立場から言えば、各々の振付家が既存のダンスのスタイルや流派に限定されることなく、独自の世界観を表現し得ていたことから、文学や絵画等における創造者と同格の「作者」という称号を付与したいという欲望があり²¹、また振付家側も、作者性や芸術性、自律性が十分に承認され難いコンテンポラリーダンスという新興の芸術領域にあって、ダンサーや振付家と呼ばれる事よりも特権的な意味の創造者として「作者」と呼ばれる事を望む傾向があった²²。また、舞踊批評家のロランス・ルップ (Laurence Louppe) はヌーヴェル・ダンスの代表的な振付家であるジャン＝クロード・ガロッタ (Jean-Claude Gallotta) の作品に関して、ダンサー達を想像上の時空の中に、すなわち「虚構の審級 (ressort fictionnel)」の中に転移させていると指摘したが²³、それはバニョレ世代のその他の振付家の作品に対しても、ある程度当てはまると考えられる。安易な一般化は避けねばならないが、ヌーヴェル・ダンスの全般的な特徴として、文学や文学的な解釈が可能な古典絵画をリソースとした虚構や物語性への回帰がしばしば指摘されるからである²⁴。フィリップ・ル・モアル (Philippe Le Moal) が述べるように、虚構に仮託しながら振付家が自己を釈明するための形式を探求していた面があったことに着目すれば、ヌーヴェル・ダンスは、モダンダンスと近似する性質を持っていたとも言える²⁵。

ル・ロワは、ダンスに傾倒し始めた1980年代末にボランティアとして参加したモンペリエ・ダンスフェスティヴァルで当時の主要なダンス公演を

殆ど鑑賞し、また「作者のダンス」を担った振付家とみなされるドミニク・バグエ (Dominique Bagouet) とレジヌ・ショピノ (Régine Chopinot) によるワークショップにも参加した。ヌーヴェル・ダンスの興隆を同時代的に経験していたル・ロワが、当初、目指すべき振付家像として参考にしていたのは、こうしたフランスにおける先行世代の振付家、すなわち「作者」としての振付家であったと考えることができる。

実際、ル・ロワ自身の発言によれば、振付家の最初のステップとして自身のダンスの作者性を示す「ムーブメント、言語、署名」を確立し、その次の段階として、このダンスの「言語」を他のダンサー達から成る集団に伝達することが必要であると考えていた。つまり、そのような過程を経て、ソロの創作から公立劇場のディレクターが手がけるようなより大きな作品を創る手段を手にすることができると考えていたのである。だが、そのような意図に基づいて、ル・ロワが3人から6人のダンサーの出演を想定した『Blut et Boredom』(1996)を創作した時、自身のクローンのように他のダンサー達に自身の「署名」を振り移すことに違和感を抱く結果となった²⁶。また同年に、先述したポスト・モダンダンスの再上演に関わり、レイナーと接近する事になる。この頃から、ル・ロワは、「作者」としての自らの立ち位置に疑義を抱き、国立振付センターを核として活動していた先行世代の振付家達とは異なるアプローチを模索するようになったと考えられる。

2005年に発表された『無題』は、このようなル・ロワの新たな志向性が顕著に現れた作品の一つであり、作品に自身の「署名」が刻印されないような最大限の努力が施されている。この作品を発表した時、ル・ロワはそれが彼自身による創作であることや作品の内容に関するほとんどの情報を観客に対して隠し、可能な限り予備情報を排除した状態で観客に上演に立ち合うことを課した。通常、作品におけるメタ・テキストとして観客の解釈の手がかりとして機能しうるタイトルを『無題』としたのもそのためだと考えられる。この作品において、舞台はほとんど暗闇に包まれており、観客は予め手渡された懐中電灯によって何事かが進行していると思われる舞台を照らし、見る対象物を探し、選ばなければならない。また、舞台上には全く同じ姿形をした、全身黒い布で覆われた人形とダンサーが混在しており、動いているものが操作された人形なのか、人間なのかも判然としない。つまり、この作品においては、身体性に関しても、作品の意図に関しても、ル・ロワは『ナルシス・フリップ』とは反対に可能な限り作者性を抹消し、作品の結果をある特定の作者と結びつけ、限定するタイプの解釈の余地を狭める同時に、観客の能

動的な関与を通して作品が形成される可能性を作り出そうとしていた。

また、『春の祭典』ではベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の指揮者であるサイモン・ラトルの指揮の身振りを模倣し、客席をオーケストラ・ピットと見なすことで、観客を演奏者の立場に置き、見るという行為とは別の仮想的な役割を割り振ることを試みた。観客はル・ロワの指揮者のような身振りを一つのダンスとして観ることもできるが、それは同時にインストラクションとしての意味を帯びているために、観客は何らかの行動を促されているような感覚を持ちうる。このように、近年の作品においては作者として「自己を証言する」ことよりも、観客の上演に対する関与の仕方に変化を生じさせ、「作者の意図」を追跡しながら解釈する鑑賞体験とは異なる観客の関与を作品の生成に必須の要素として重視している。

総括すれば、デビュー時の『ナルシス・フリップ』では、ル・ロワの作品の中心的な関心は、虚構の審級の内に留まりながら「作者の証言」を表現することに結びつく独自の「創造性」(ダンス)を追求することにあったが、『無題』『春の祭典』では、現実的な観客の上演へ関与する行為を多様に触発する「関係性」(状況)を構築する事へ移行したと言える。

2.2 グザヴィエ・ル・ロワと「関係性の美学」

このようなル・ロワの創造における関心の移行を掴む上で、有効な理論的支点を提供していると考えられるのがラムゼイ・バート (Ramsay Burt) による論文「Revisiting 'No To Spectacle'」(2008)²⁷である。まず、レイナーの「ノー・マニフェスト」の有名な文言「スペクタクルにノーを」を含むタイトルが示す通り、バートは先述した研究者達と同様に『未完な自己』に関して、日常的なオブジェやタスク的なムーブメントの使用などポスト・モダンダンスとの類似性を指摘しているが、この論文が先に紹介した研究と一線を画しているのは、現代美術のキュレーターであり現在フランス国立高等美術学校のディレクターを務めるニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud) が提唱した「関係性の美学 (Esthétique relationnelle)」²⁸を一つの参照項として導入している点にある。本来、「関係性の美学」はその同名の著書によって1990年代の現代アートのある傾向に輪郭を与えると同時に、ブリオー自身がキュレーションする現代アートの展覧会を理論的に補強するという性格を持っていた。それゆえに劇場芸術にそれを適用するということは、些かトリッキーな試みではあるものの、バートはクレア・ビショップ (Claire Bishop) やボジャナ・クンスト (Bojana Kunst) による『関係性の美学』への批判に留意しながら²⁹、ル・ロ

ワの作品が生じさせる「関係性」の可能性を検討することの重要性を説いている。パートによれば、90年代のコンテンポラリーダンスの新たな世代、とりわけジェローム・ベルとル・ロワらの世代の作品で選択される方法は、プリオーの「関係性の美学」で示される例、すなわち「出会い、遭遇、イベント、人々の間の様々なタイプのコラボレーション、ゲーム、フェスティバル、懇親性の場、すなわちあらゆる遭遇の方法及び関係の発明」³⁰に近接している。そして、特にル・ロワに関して次のように述べている。

グザヴィエ・ル・ロワの『諸状況の産物 (Produit de circonstances)』の公演後に設けられている質疑応答のセクションや『E.X.T.E.N.S.I.O.N.』の一部として生じるパートはプリオーが同定する新種の美的関係を引き起こす戦略を示している。³¹

このル・ロワの二つの作品と「関係性の美学」を結びつける見解を示した研究者はパート以外に今のところおらず、ごく近年のル・ロワの活動までを含みうる理論的射程を有しているという点に、この論文の価値があると考えられる。ただし、この論文の難点は、パート自身が例として挙げた『諸状況の産物』(1999)や『E.X.T.E.N.S.I.O.N.』(1999-2001)についてここに引用した以上に考察を進めることはないということと、「関係性の美学」が90年代以降の現代芸術を概観する上での有効なフレームワークを示していると評価するものの、その概念それ自体に関する吟味が十分に行われていないことである。従って、上に引用したパートの見解を補うために、プリオー自身による関係性の美学の定義およびそれに対する批判を確認し、『諸状況の産物』と『E.X.T.E.N.S.I.O.N.』の内容について若干の説明を加えたい。

まず「関係性の美学」という言葉に関して、この著作の末尾に付された用語一覧から、プリオー自身による簡潔な定義を引くと、「関係性の美学」とは「芸術作品が形作り、創造し、生じさせる人間同士の関係に応じて、芸術作品を評価ないし判断する美学的理論」である。そして、さらにもそのような理論に適合する芸術に対して「関係性の芸術」という用語が割り当てられており、それは「理論的、実践的出発点として、自律的で私的な空間よりも寧ろ、人間関係やその社会的コンテキストを扱う芸術実践の集合」を示している³²。つまり、「関係性の美学」及び「関係性の芸術」という考え方においては、芸術作品の第一の機能として、その純粋性や自律性、もしくは作者の創造性を重視するよりも、人と人をつなぐ媒介の機能が想定されており、従って、芸術作品は何らかの社会性のモデルを提供するものとして考えられ

ている。それに加えて、芸術を介して集った人々の間にどのような共存が可能であるか、ということ問うためにプリオーが導入するのが「共存の基準 (Critère de coexistence)」³³という概念である。これは芸術作品が生じさせる関係を思考したり、評価したりする上で考慮すべき基本条件のようなものであり、プリオーはこの基準を絶えず探ることによって「関係性の芸術」が芸術のネガティブな側面、即ち、「観る者の反論も補足も受け付けられない自閉的で全体主義的な芸術」³⁴に陥ることを回避することができると考えている。また「共存の基準」に基づいて芸術作品を査定することとは、「この作品は私に対話する権限を与えるだろうか？ 私は作品が画定する空間に存在することができるだろうか？ そしてどのようにそれは可能だろうか？」³⁵と問うことである。

つまり「共存の基準」という概念の眼目は、観客側からいえば、ある芸術作品が、個々の観客の意志や感情を強制的に同化させることなく、いかにして、またどの程度その観客に「対話」や「存在」の権限を認めているかを見定めつつ、自らの立ち位置を交渉しながら作品及びその作者と関わることにある。創作者側からすれば、絶対的な作品の意味の決定者としての自らの権限を減じ、観客が主体性を発揮しながら、時には批判的な主体として作品の内に存在する権限を許容する芸術の構造設計に作品の生命を賭けるということである。そこでは作品の意味や効果は作者が特権的に創造するものではなく、観客という不確定な要素の介入によって揺れ動き、その介入によって生成される柔らかな部分を持つことになる。

次に「関係性の美学」に対する代表的とされる批判³⁶、すなわち美術批評家のクレア・ビショップ (Claire Bishop) と哲学者ジャック・ランシエール (Jacques Rancière) による批判にも触れておきたい。まずビショップの『敵対と関係性の美学』³⁷についてであるが、そこでは「関係性の芸術」、とりわけその代表的な芸術家とみなされるリクリット・ティラヴァーニヤ (Rirkrit Tiravanija) とリアム・ギリック (Liam Gillick) の作品に対して、そこに生じる関係性は実際のところ芸術の玄人から成るアート・ワールド (美術業界) の内輪で成立しているものに過ぎず、そこでプリオーやそれらの作者の想定を越えた「敵対 (antagonism)」関係や真の他者は排除されると批判される。ただ、先に確認したように少なくとも理論の上では、プリオーは芸術が「異論や反論を受け付けられない」態度に陥ることを忌避しており、他性を排除しているが故に真の民主主義と対立するとビショップが疑いをかける社会の「十全なる全体性」を肯定しているわけでもない。つまり、プリオーは必ずしも「敵対」的なもの、

すなわち「私が全面的に私である事を妨げる」³⁸のような他者の現前を排除しようとしている訳ではない。それゆえにビショップの批判は、「関係性の芸術」の具体例に対する一つの批判として重要性が認められるが、「関係性の美学」の理論的潜勢力を全面否定するには不十分であると考えられる。寧ろ、ビショップは、彼女自身が「ティラヴァーニャの作品が長調で経験されるのだとしたら、サンティアゴ・シエラ (Santiago Sierra) の作品はほぼ間違いなく短調で経験される」³⁹というように、プリオーが推すティラヴァーニャと「敵対」を包含しているためより適切な民主主義を表象していると自身が考えるシエラを「メジャーキー (長調)」と「マイナーキー (短調)」という対比によって語る時、ビショップは「関係性の美学」に対するオルタナティブな理論的枠組を提示するというよりは、それを出発点としつつ、その補足的なカウンターパートを提示しているに過ぎないようにも見える。

次にジャック・ランシエールによる批判を確認したい。それはランシエールの著作『解放された観客』⁴⁰の中で述べられた批判であり、簡潔に言えば「関係性の美学」は18世紀以来の芸術における道徳主義の復活以上のものではなく、観客を教育すべき無知な存在という立ち位置に置き続けているという批判である。ランシエールによれば「関係性の美学」は形式的媒介を経由することなく社会的諸関係を産出するものであり、「倫理的無媒介性 (l'immédiateté éthique)」に基づいた「芸術の有効性に関する教育的モデル (le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art)」の内に回収される。つまり、形式を媒介する事なく直接的に特定の社会の倫理を伝達することに芸術の有効性を認めるモデルであり、ルソーが『演劇について—ダランベールへの手紙』で描いたある共同体における祭りのような身体の再配置を通じた民衆の道徳的教化がそこでは想定されている。このような「倫理的無媒介性」に基づく芸術のモデルについて、ランシエールは「観客を俳優に変容させることでその論理を反転させる演劇のモデル」であり、かつ「美術館の芸術から脱却してそれによって街頭の身振りを作り出すか、あるいは美術館の内部においてさえ芸術と生の分離を消去する芸術パフォーマンスのモデル」であると説明する⁴¹。こうした芸術を生をフォームへと転化させる「倫理的無媒介性」と、それと対を成す道徳的模範や反模範の符合を作者によって意図された方法や形式を通して観客に示す「表象的媒介 (la médiation représentative)」という二つの芸術のモデルが、18世紀以来、踏襲されて続けてきたとランシエールは考えているが、それらは共に芸術が本来持つ第三の道、すなわち「芸術的美学的効

果」を覆い隠していると指摘する。ランシエールによれば、それは、芸術的創造物に備わる作者の感覚の形式と受容者がその創造物を我がものとする際に適用する感覚の形式の間に不連続性を創り出し、創造者と受容者の関係を宙吊りにする距離、中性化、不和の効果を持っている。こうした関係の分割線の中和化こそが、ランシエールの言う芸術的美学的効果であり、ひいては政治的效果である。なぜなら、ランシエールにとって政治とは、政治の空間に人を包摂したり排除したりし、各人の感性を機能させる、あるいはさせないための分割線を設定することで支配の形式を創り出すことであるからだ。それゆえに、政治的なるものの根底には常に「感性的なものの分割／共有」が存在しており、「芸術の政治的效果はメッセージの伝達にあるのでなく、まずもって身体が他の身体と共にあるか切り離されているか、向き合っているか、囲まれているか、内にあるか、外にあるか、近くにあるか遠くに隔たっているかを決定する身体の配置に、すなわち特異な空間と時間の切り分け方のうちにある」⁴²。そしてランシエールは「関係性の美学」には、このような芸術的美学的、すなわち政治的效果に関する考慮が抜け落ちていると考えている。

しかしながら、このランシエールの批判に対して、プリオーは『不安定な構成—ジャック・ランシエールの芸術と政治に関するコメントへの応答』⁴³というテキストによって反論している。そこでプリオーはまずランシエールが「関係性の美学」を誤解していると嘆き、上に引用したランシエールの芸術的美学的＝政治的效果に関する考えに同意を示す。さらに、「関係性の美学」が「倫理的無媒介性」に回収されると見なされていることについて次のように反論する。

関係性の美学において分析されたいかなる芸術的立場も、形式的媒介のない社会的関係としては記述されておらず、またそのような記述に回答するものでもない。(中略)このような誤解には全く当惑させられる、なぜならこの本は新しい形式の様態の出現について議論しているからだ。(あるいは新しい「フォーメーション」について議論している。もし私たちが問題となっている語要素のダイナミックな特徴について強調するとすれば、それは実際のところ、まさにそれらが確定する領域の内への身体の配置を包含している。)そして、観客とその観客が遭遇する作品とを繋ぐ間人間的な次元のために確保された多様な背景として考えられる倫理の領域には殆ど乗り出していないのである。⁴⁴

つまり、プリオーの主張によれば、「関係性の

美学」の目的は倫理的無媒介性による観客教育ではなく、政治と芸術を現実と虚構の二項対立と捉えて、その分離を解消することでもない。そして最終的にはランシエールの考えるように身体と感性の布置による芸術的美学的＝政治的効果の発動が企図されているという結論に達する。

この論争を通して、プリオーはランシエールとの直接的な対決を避け、その批判や理論を取り込みながら抜け目なく「関係性の美学」の理論的補強を図ったかのようにも見える。しかし、いずれにしてもプリオーの提案した「共存の基準」に基づいて芸術を考えることそれ自体は、つまり芸術作品における観客への権限の配分について考え、身体及び感性の布置を観察することそれ自体は、ビショップの言うような「敵対」も含めた芸術の場に生じる関係性の質やランシエールの言う「芸術の政治的効果」を見定めるためのニュートラルな最初の一步として有効性を失わないと考えられる。よって、本論文ではバートの方法を踏襲し、またビショップとランシエールによる議論を踏まえながら、考察のための視座としてプリオーの「関係性」にまつわる諸概念を採用してみたい。

では、バートが先に取り上げたル・ロワの作品はどのように「関係性の美学」との接点を持っているのだろうか。一つ目の例として挙げられた作品『諸状況の産物』は、形式としては学会発表及び講演の形式を流用しており、ル・ロワの分子生物学者として行った研究を通して得られた科学的な知見とダンサー、振付家としての体験から得られた身体に関する考察とのずれや交錯を巡る実演を伴ったレクチャー・パフォーマンスである。この作品は、実際の学会発表のように上演の後には質疑応答の時間が設けられており、観客はル・ロワと対話することができる。『E.X.T.E.N.S.I.O.N』では、週に5日、毎日7時間、上演者達が考案したゲームやタスクが体育館のようなスペースで行なわれ、その期間中観客はそこに自由に入出入りすることができる。劇場におけるように固定された内容を上演するのではなく、決定的な終わりを持たない即興的なプロセスを開示するこのプロジェクトは、多くの場合観客に対しては「リハーサル」として隠される過程を観客に見せている点に特徴がある。ル・ロワ自身の説明によればこの作品においては、「観客は必然的に劇場とは別のタイプの関係の中に置かれる」。⁴⁵ここでは、座席が固定された劇場とは異なり、観客自身が見る対象や距離、そこにいる時間、存在の仕方を任意に交渉することが可能であるという特徴がある。またより直接的に、上演期間中に上演者同士が行うゲームについての議論の輪に観客が加わることも可能であった⁴⁶。

ル・ロワ自身がこの二作品に関して、「関係性

の美学」を意識していたかどうかは定かではなく、ここで見られる観客との「関係性」や「共存」はル・ロワの当時の中心的関心からすれば、副次的な産物であったかもしれない⁴⁷。しかしながら、たしかにこれらのケースにおいては、通常のダンス公演、すなわち表象的媒介の体制における作者を含む上演者と観客との関係とは異なる形で、上演者と観客の邂逅がそこに生じており、観客にとってこれらの作品は、作品の内に「存在」し、文字通りに「対話」することを可能にする構造を有していたと言える。それゆえに、バートは「関係性の美学」とル・ロワのこれらの実践を結びつけたのであろう。

ではその後のル・ロワの作品では、どのように観客との「関係性」及び「共存」の問題が引き継がれているのだろうか？ バートの挙げた二つの作品以上に、ル・ロワ自身が「関係性」の問題を明確に意識したと考えられる作品『ロウ・ピースーズ (Low pieces)』(2009-2011) をサンプルにして考察してみたい。

3. 『ロウ・ピースーズ』について

3.1 作品の背景

この作品は、2008年にル・ロワがアソシエイト・アーティストを務めていたモンペリエ国立振付センターにおいて主催した「6ヶ月間一つの場所 (6 mois 1 lieu)」という芸術プロジェクトの枠内で構想された。ル・ロワを含む9人のアーティストと11人の学生がこのプロジェクトに参加し、6ヶ月間かけて互いに交流しながら各々の創作活動を行った。ル・ロワが取って6ヶ月間という比較的長い創作期間を設定したのは、ヨーロッパの舞台芸術の生産と流通のサイクルが芸術家の創作に負担と制限を課し、そのサイクルに適合した特定のタイプの作品のみが創られ続けてしまう傾向があることを危惧していたためである。一つの場所で長期間に渡って創作活動に専念することのできる環境を作り、型にはまらない実験的な作品の創造を可能にすることがこのプロジェクトの狙いだった。

この作品の創作年は2009年から2011年と幅を持って表記されているが、それはこの作品がワーク・イン・プログレスであったためである。最初バージョンは『To contemplate』というタイトルで2009年のマドリードのフェスティヴァル Festival IN-presentable de Madrid で発表され、ル・ロワの公式サイトによれば、『ロウ・ピースーズ』というタイトルで初めて発表されたのは2010年10月7日にウィーンで開催されたダンスフェスティヴァル Tanz Quartier Wienでの公演においてである。その後、アヴィニョン演劇祭やフェスティヴァル・ドートンヌなどフランスの代表的な

舞台芸術フェスティバルに加えて、スペイン、イタリアなどの舞台芸術フェスティバルで計16回再演されてきた⁴⁸。

この作品の狙いについてル・ロワ自身は、次のように説明している。

『ロウ・ピースーズ』は私たちが共有しているある条件やある文化に固有の巨大な分割線を経験する事を提案し、またその分割線を仕切り直す事を提案している。(中略)つまり、観客／俳優、行為／受容、見る／行う、話す／振る舞うといった分割の仕切り直しを探るのである。⁴⁹

ここでル・ロワは、劇場という見るための場所に纏わる客席と舞台の関係性や、そこでの様々な行為に付随する能力や感性の布置を問題にしている。図式的に言えば、劇場は伝統的に舞台と客席という場所の分割を通して、見る者と見られる者を分割し、見る主体(観客)、見られる客体(俳優やパフォーマー)という分割を作り出してきた。さらに、ランシエールの観点から言えば劇場とは、その分割線に基づいて、そこに集う者達のある感性を活かすと同時に、また別の感性を殺しもする政治的なディスポジティブであると言える。このような慣習を暗黙のルールとして踏襲する舞台作品においては、「関係性の芸術」におけるように作品の内部において観客からの主体的な対話や存在の交渉は通常困難であると考えられる。実際、ブリーは、観客が作品に対峙する時、即時的な対話が不可能であり「特殊な交流の領域」が形成されないという理由から、劇場芸術を「関係性の芸術」から除外する考えを示した⁵⁰。しかし、この点に関してはブリーの考えは修正されるべきであろう。劇場芸術における「見る」という行為も一つの出会いであり、一つの関係性のフォーマットであるとも言えるが、さらにル・ロワはそのような舞台と客席の分割関係を仕切り直し、以前の作品よりも明確に、観客との関係性を主題にしようとする作品で試みているからである。しかし、それはどのように実現されているのか、具体的に作品の内容を見てみたい。

3.2 作品分析

ル・ロワを含む9人のパフォーマーによって上演されるこの作品は、観客が同定することが可能な何かの模倣を中心的要素として構成されており、各シーンの間に挿入される暗転に基づいて便宜的に以下の7つのシーンに区分できる。①「観客との会話」②「機械的な動き」③「鳥の鳴き声」④「植物的な動き」⑤「動物的な動き」⑥「鉱物」⑦「二度目の観客との会話」である⁵¹。作品構成に関して最も特筆すべきは、冒頭と結末のシーンが観客

との15分間の会話から成り立っていることである。これらのシーンは公演後に観客が任意に参加するポスト・パフォーマンストークとは異なり、作品の一部として組み込まれており、途中退出する事も不可能ではないが基本的には観客全員が参加する事が想定されている。ル・ロワ自身はこの会話パートについて、観客との「共存の方法を創造する試み」と述べている⁵²。観客との会話の間に挟まれているシーン②から⑥は、パフォーマー達によって実行される上演のパートである。つまり、この公演には大きく分けて二つの関与の形態が混在していると言える。会話のパートは、ブリーが『関係性の美学』で述べた「出会い」「遭遇」「コラボレーション」とも呼べるようなパフォーマーとの直接的な相互作用が見られる関与の形態であり、その他の上演のパートは、劇場芸術一般において求められる慣習に従って、舞台上で展開する身体イメージを客席に座って観照するという表象を媒介とした関与の形態である。2011年1月29日にベルリンの劇場HAU2 (HEBBEL AM UFER 2)で行われた上演の記録映像に主に依拠しながら、各シーンにおいて生じていることを観察してみた。

3.2.1 観客との会話(シーン①): パフォーマーと観客の「出会い」

冒頭、観客が劇場内に入ると、舞台の上には既に9人の普段着を着たパフォーマーが座っている。全ての観客が席に着いた頃合いを見計らってル・ロワが以下のように冒頭の会話における基本的な規則を説明し、会話することを観客に提案する。

ようこそ。私たちはこの上演を会話から始めたいと思います。そして、私たちはこの会話をマイクなしで行う事に決めました。というのは、いかなる増幅の機械もあなたがたがこれから見る作品に使用しないことに決めたからです。従って、あなたが聞くあらゆる音は全て我々によって作り出されるものであって、それらの音が増幅されることはありません。(中略)ですから、みなさん他の人に聞こえるように大きな声で話してください。これから私たちが行う1時間半の上演との関係を保つために、15分会話する事を提案します。15分経過するとクラウスという照明担当者が場内を暗転させ、それによって会話が中断される事になります。とても暗くなりますが、心配しないでください。照明はまたすぐに点灯します。そして、私たちは後で、上演中にこの会話の続きを行う事ができます。誰か会話を始めてくれませんか。⁵³

この発言の後、15分間が会話のために割かれるが、この会話パートのために何か議論の主題が設

定されているわけではない⁵⁴。実際、ル・ロワの提案に対して観客は数十秒間沈黙し、戸惑っている様子が観察できる。この提案は、会話のための共通項を何も持たない観客にとって唐突なものであり、舞台と客席の間には緊張と不和の空気が生じているように見える。暫くして「どのように会話を始めたらよいのでしょうか」と一人の観客が話し始め、ぎこちない空気の中からパフォーマーと観客の会話が始まる⁵⁵。

しかし、このような空気は次第に緩和していき、パフォーマーと観客の会話はスムーズに進行するようになる。さらに、会話は観客同士でなされることもある。たとえば、ある一人の観客の発言をきっかけに「ダンサーに纏わるジョークを皆で考えよう」という話題が上がった時には、2人の観客が自分の考えを他の観客達に懸命に説明する場面を見ることができる。この会話パートでは、観客は舞台上のパフォーマー達を見るだけではなく、隣、背後、前方にいる同じく観客の立場にいる者と、互いに顔を見合わせ、声を交わし合うことになり、通常、舞台を見るための場として設定されている劇場は、意見を交換し合う集会場のような様相を帯び始める。

このパートは、あるパフォーマーやある観客の発言に対して、注釈を加えたり、同意や批判を加えたりする観客達の積極的な行為を伴う参加によって成立しているが、このような空気の醸成に、ル・ロワと他のパフォーマー達による配慮も貢献していると思われる。たとえば、観客の声が小さい場合には、他の観客に聞こえたかどうかを確認し、それをもう一度説明しなおし、また、ある観客からの質問が長く複雑な場合には、その他の観客に理解が共有されているかを確認し、それを要約して観客全員に伝えようと試みていた。2012年10月にパリのThéâtre de la Cité Internationaleで行われた公演においては、ル・ロワはフランス語を理解できない観客に会話が始まる前に手を上げて確認し、「英語が話せる人は、近くのフランス語を理解できない人に説明してあげてください」と述べた⁵⁶。こうした観客への配慮や提案が、観客達が互いの存在をより強く意識することを可能にしていると考えられる。

開始から15分経過し、ル・ロワの発言の最中に暗転によって会話が中断される時には、大多数の観客達が落胆の声を上げ、舞台に向けて拍手を送る様子を見て取ることできる。この様子から、ル・ロワ及びパフォーマー達に対して、観客はある程度の親近感を抱いている事が読み取れる。冒頭に生じた緊張と不和は消え、中盤から終盤にかけて観客の間では頻繁に笑いが生じており、劇場は、ブリオアの表現を借りるならば「懇親性の場」に変容したと言うこともできるだろう。

3.2.2 上演（シーン②～⑥）：非人間的なるものの表象

最初の会話パートが終わった後、第二の会話パートが始まるまでのおよそ一時間の間、上述したシーン②から⑥の5つのシーンが上演される。ここでは、ル・ロワを含むパフォーマー達は冒頭で身につけていた衣類を全て脱いでおり、常に裸の状態で行う。全体を通して言えることは、機械や植物、動物など非人間的なものへの変容(métamorphose)が行われていることである。ル・ロワにとって、異形のものへの変容は、ソロ作品『未完了な自己』においても主要なモチーフであった⁵⁷。しかし、ここではそれが集団で行われており、間断なく変容を持続していくのではなく、暗転によって何に変容しているかが観客に対して明確に伝わるようシーン毎に区分されている点に違いがある。

各シーンを素描してみたい。シーン②「機械的な動き」では、イヤホンをつけた5人のパフォーマー達が規則的なリズムに従って、それぞれが肩や肘、足首、頭、脇腹、足、上体など異なる身体部位を細密に動かしている⁵⁸。シーンの途中で、動かす身体部位や動かし方に変化が見られるが、終始、あたかもモーターのような動力によって身体の各部位が動かされているかのようであり、その動きの質に変化はなく、意図を可能な限り排除した機械的な動きが維持されている。個々のパフォーマーは別個の動きをそれぞれに反復しているが、時に同期した動きも見せ、5人が全体として何らかの連関性を持った機械の集合を形成しているようにも見える。

シーン③「鳥の鳴き声」では、暗転した状態のまま、パフォーマー達が舞台上で真似ている鳥の鳴き声がけたたましく聞こえてくる。ただし、舞台も客席も完全に暗闇に包まれているために、舞台上のパフォーマーの姿を客席から観察することはできない。

シーン④「植物的な動き」では、明転と同時に、下手側で5人のパフォーマーが、上手側で3人のパフォーマーが、寝転がって寄り集まり、二つの塊を形成する。塊を形成したパフォーマー達はそれぞれ天井に向かって各自の腕や足や肘を突き出し、それらが緩慢に揺れ動かされる。その様子は、風にたなびく葦や海中の藻の動きを連想させる。

シーン⑤「動物的な動き」では、明転すると既に1人の裸の男性パフォーマーが左半身を下にして寝そべっており、その腹部は、動物が呼吸するときのように小刻みに動いている。すると次々に、8人のパフォーマー達が上手と下手から両手で握り拳を作り、四足歩行で舞台上に現れる。全てのパフォーマーは常に四足で移動し、猫やライオンが行うように毛繕いの身振りを行ったり、互いに

頭や身体をこすり合わせたりしている。

シーン⑥「鉱物」では、舞台上で、6人のパフォーマーが、全員顔を観客に見せないような姿勢で座っている。彼らは、舞台の後方を向いているか、客席側を向いているか、身体を折り曲げて顔は下を向いており、身動き一つせず静止している。風の吹く音が背景音として使用されており、舞台上の身体は、無作為に荒野に転がる無機的な岩石を連想させる。

各シーンとも、細密な動きと模倣によって実行されており、加えてパフォーマー達が裸体であることや決して直立しないことによって、非人間的なものの表象を観客に徹底して見させようとしている意図を読み取る事ができる。ただ、スペクタキュラーな視覚性を創出するような演出や装飾も、ダンシーな動きも、ナラティブな要素も音楽もこの作品には内包されていない。実際、出演者の一人であるヤン・リトスマ (Jan Ritsema) は「この作品がダンスにおける基準や規範の価値と出会うことはない。観客達は、名人芸やダイナミックなもの、美学や感情の水準や表象／認識のセットに関する基準を基にこの作品を判断することはできない」⁵⁹と述べている。また、ル・ロワもこれらのシーンを「風景」と呼んでいるように、全てのパートは淡々とこなされ、そこに観客の共感や没入を呼び込もうとする意図や物語性は見て取れない⁶⁰。寧ろ、シーンの間に挟まれている暗転は数十秒から数分に渡っているために、この異様に長い暗転は、観客が各シーンを客観的な観察の対象とすることを可能にし、考察するための時間として提供されているという印象を強める。

では、この5つの観察の場面で、我々が見ているものは何だろうか。共通しているのは、非人間的なものの、集合、群れ、群生、共生といった共存の様々なヴァリエーションである。『未完了な自己』と異なり、ル・ロワがこの作品を集団で行われなければならない理由、終始、集団や「共存」という問題を扱うためであったと考えられる。それゆえに、会話パートでル・ロワが現実的に探ろうとしていた「共存」の方法は、会話という直接的な関係の次元とは異なる、表象的媒介を通した関係の次元においても一貫した問題として扱われていると言える。

そして、パフォーマー達が裸であるという事実は、各パフォーマーの変容の行為を観客に対して明瞭に読み取らせやすくするという表現上の効果を持っているが、それ以上に、観客のパフォーマーに対する関係に大きな作用を及ぼしていると考えられる。まず冒頭の会話シーンにおいて、舞台上に存在する各パフォーマーの顔を観客は観ていたこと、更には各パフォーマーと目線を合わせることもあったということ想起しておきたい。この事

実は、観客に対して、ある芸術作品に立ち合うという以上の（あるいは以前の）関係を彼らと結んでいるという感覚を抱かせると考えられる。エマニュエル・レヴィナス (Emmanuel Lévinas) が述べるように、他人の「顔」とは、それに対峙する者に対してある倫理を発動させる効果を持ちうるからである。この場合の「倫理」は、ランシエールが「倫理的無媒介性」と述べる時の、ある共同体にとって教育されるべきであると想定された倫理とは区別されるものである。レヴィナスによれば「顔」とは「コンテクストなき意味作用」であり「汝、殺す事なかれ」⁶¹と訴えかけ、我々が他者と関係を結ぶ時に他者に対して負う責任を象徴的に課すものである。そのため、舞台の明転後にそれまで顔を向き合わせて会話をしていたパフォーマー達が突如として無防備な裸体を曝していることに観客は少なからず衝撃を受けることになる。この場合の裸の身体はレヴィナスの言う「顔」に等しい機能を担っている。パフォーマー達の性器を露出した裸体は、官能的な意味作用を発することはなく、それぞれのパフォーマーの個性を引き受けた「顔」の延長部分として把握されるからである。裸体は「顔」に既に現れていたパフォーマーの廉直さやその存在の脆さ、無防備さを強調し、憐憫とも友愛ともつかない感情と共に観客がパフォーマーとの関係において引き受ける責任を一層強く意識させる効果を持っていると考えられる。

そして、冒頭の会話と裸のパフォーマーによる上演という過程の後に、二度目の会話パート、すなわち観客達自身が実践する「共存」の試みが再開される。

3.2.3 二度目の観客との会話 (シーン⑦)

シーン⑥が暗転によって終了し、暫くして暗闇の舞台上からル・ロワが「会話を再開しましょう」と提案することから、二度目の観客との会話が始まる。このシーンは15分間場内が暗転した状態のままで行われる。

冒頭の予告通り、再びパフォーマー達と観客の会話が始まる。一度目の会話との顕著な違いは、当初何も共通した体験を持たなかった観客達が、共通した観察対象を眺めてきたと言う事である。ル・ロワ自身「二つ目の会話の機能は、一時間以上に渡って舞台上で起こったことを問うことを可能にする」⁶²と述べているように、共に観察してきた素材に基づいて、観客からは質問や意見が活発に寄せられる。たとえば「全員舞台上にいるのか」「裸のままなのか?」「機械の動きのシーンで全員イヤホン付けていたが、何を聞いていたのか?」「動物園にいたようだった」「猫はもっと身軽なはずだ」「人間から退化するための方法を

選んでいるような気がした」「精神分析を受けているようだった」「舞台を観るとい劇場体験以上のものだった。また劇場でテレビ番組を見ているように思えた」「なぜこれを会話と呼ぶのか」などの意見である。

ここでは、冒頭の会話と同様に観客との間の協業によって、作品の時空間が形作られている。また暗闇の効果によって、観客とパフォーマーとの間に視覚上の分割がなくなり、同じ空間の中に属していると言う共存の感覚がより強められているように思われる。暗闇は、ル・ロワがこの作品における狙いとして述べていたように、劇場に固有の見る-見られるという視線の主客関係を曖昧にし、ともすれば舞台と客席の間に非対称的な権力関係を作り出す分割線を弱めるように作用したと思われる。この分析対象とした記録映像においては、終始、観客の攻撃的な意見は見られず、最初の会話のかなり早い段階で、パフォーマーと観客の間には懇親的で協力的な空気が醸成されており、さらにそれが二度目の会話においても持続していたと考えられる。

発言は強制されるものではなく、観客は黙って他人の発言を聴くという関与の仕方も可能であるが、全ての観客が等しく発言の権利を有するが故に、この場面は「観客席のモノローグ」⁶³になることもある。しかし、ここまで分析したように全ての公演で観客とパフォーマーの間にポジティブな関係が生じるわけではないことにも注目しておきたい。たとえば、2011年のアヴィニオン演劇祭における公演では、明らかに苛立ち「照明をつけろ」とパフォーマーに対して攻撃的に言い続ける観客もいた⁶⁴。また2010年のロンドン公演に関する評論にも、最初の会話パートではいらついで叫ぶ観客がいたことや、観客が防衛的な態度をとっており、パフォーマーと観客の間に対立的な空気が生じたことが報告されている⁶⁵。従って、この会話パートにおける関係性は、公演毎に集まる観客によって如実にその性質を変化させると考えられる。そしてこの作品が結果として対照的な関係を生じさせうることを、いくつかの評論から読み取ることができるだろう。まずアルヴァ・ノエ (Alva Noë) による、2010年に行われたロンドンでの公演に関する評論を引用してみたい。

私の友人は、この作品がある種の民主的な文明化の夜明けを想起させると言った。初の国民会議のように、この作品は「権利」に関するものとして私の心を打った。私たちが劇場で経験したことは、シンプルかつ自然かつ自発的な集団に関する現象であり、それは力・権限 (power) に関わる現象でもあった。言葉を発する者たちはその状況の中に自らの力・権限を投企しようとしていた。我々

が経験したものは一種の政治演劇である。⁶⁶

ノエはこの作品において生じている関係性について、観客が判断や発言、存在の権限を持ち得るという点を「民主的」として肯定的に評価している。そしてノエがここで見出しているものは、まさにギリシア語の語源的な意味での人民 (demos) が権力 (kratia) を有する「民主主義 (demokratia)」的な社会性のモデルであると言える。ノエの評論によれば、ロンドンの公演においても暗闇は効果を発揮しており、暗闇の中で行なわれる二度目の会話パートにおいては観客達には会話を楽しむ心理的余裕が生じていた様子が報告されている。また、エレノア・シコルスキー (Eleanor Sikorski) も、ロンドン公演の最初の会話シーンにあった「観客のパフォーマーに対する劣位の感覚」が二度目の暗闇の中の会話では弱まったことを次のように報告している。

(二度目の会話では) 我々はより穏やかであった。誰も自らを防衛するために飛び上がったりはしなかった。観客達はすぐに提案に対して挑もうとはせず、至る所で表出していた観客の劣位のコンプレックスはあまり現れなかった。ともかくにも、私たちは (我々より優位であった) パフォーマー達が裸になり、動物のように振る舞う様を眺めてきたのである。⁶⁷

たしかに、最初の会話の提案は、何も情報を共有していない観客にとっては、不安な状況に自らを陥れるという意味で暴力的なものであり、シコルスキーの評論が述べるように観客にネガティブな印象や「劣位の感覚」が生じるということもありうるだろう。だが、この証言は冒頭の会話のシーンから裸で行われた上演のシーンに立ち合った経験を通じて、最後の暗闇の中の会話シーンにおいては、観客の感覚にポジティブな変化が生じたことを示している。総じて、映像分析対象としたベルリン公演やノエ及びシコルスキーの評論で対象とされているロンドン公演では、暗闇の会話シーンはポジティブに機能し、観客にある一定の権限を委ねることで、また上演を通じた観客の劣位の感覚の解消によって、「民主的」とも呼びうる関係が生じたのだと考えられる。

しかし、2011年7月のアヴィニオン演劇祭での公演を対象にしていると思われるとナタリー・ヨケル (Nathalie Yokel) の評論はノエの評論とは対照的な結果を報告している。

このスタイルの行使は危険である。視線と観客の位置づけが、気分を悪くさせる不愉快な形式の中で問われるほどに、それは急速に悪化する可能性

がある。舞台の上で起こったことを思い起こす時、この作品は嘆かわしい状況の中にあるだろう。(中略) 会話シーンにおいて、最終的には私たちのコミュニケーションや共に存在するための方法は損なわれてしまった。⁶⁸

ノエやシコルスキーのように、パフォーマーと観客の権限の均衡を感じ取り、最終的にこの作品の内に民主的な関係の成立を読み取る者もいれば、ヨケルのように不快感や居心地の悪さを感じる者もいる。おそらく、このように不快感が強まった場合には、観客は懇親的ではなく、攻撃的な態度を見せることになるだろう。このような事態が生じた理由は、ル・ロワの作者としての権限が放棄されているようでいて、実際のところ観客の関与の方法や枠組みを決定する上で、それが発揮されていることに対して観客が反発したからだとも考えられる。

さらにマリ＝ヴァレンティヌ・シドン (Marie-Valentine Chaudon) は、アヴィニオン公演における観客の攻撃性を踏まえ「観客との関係に関して、ややデマゴグ的ではあるこの独自のアプローチは、分別を欠いた集団の中であって真の正当性を見つけ出してはいない」⁶⁹とノエと同じく古代ギリシア由来の政治用語を用いながら批判している。つまり、この作品は二極的な政治性の間を揺れ動いており、「民主的 (démocratique)」と見られる時には正当なものと思われ、「扇動的 (démagogique)」と判定される時には不当なものとして見なされると考えられる。そして、この判定は上演時の偶然性に委ねられた些細な事柄の積み重ねによってどちらにも反転しうるものである。

どちらの結果が成功か失敗か判断することは脇に置くとして、いずれの場合にしても、観客はその権限を渡された時に、パフォーマーのように、時にはパフォーマー以上に様々なことを語り始め、舞台上にいるル・ロワやパフォーマー達もまたそれに耳を傾ける一人の観客になりうるということである。また、作品のある一定の枠組みの内ではあるが、「会話」と「上演」という二つの関係の形態を往来しながら、劇場の慣習的な分割線から逸脱し解放された観客がこの作品の最終的な結果を左右し、作者であるル・ロワの意図を逸脱したものが結果として残る可能性がある。従って、この形式の内には、可変的な「関係性」を創造しうる観客による「対話」と「存在」を巡る交渉の作業が許容されており、ル・ロワがこの作品に賭けていたのは、「十全な私であることを妨げる他者」である観客との邂逅及び劇場固有の分割線を宙吊りにすることによる可変的な関係のダイナミズムを出現させる形式の設計にあったと言える。それ

は作者にとって不気味なものとも言える観客の潜勢力を解放する形式でもある。

4. 結論

本論文の冒頭において、グザヴィエ・ル・ロワのキャリアを俯瞰することを通して、その創作における関心が先行世代の振付家のように独自のムーブメントから成るダンスによって自己を証言することから始まり、やがて観客との多様な関係を産む状況を創り出すことに移行していったことを確認した。さらに、『ロウ・ピーシーズ』を一つのサンプルとして「関係性」や「共存」が具体的にどのように扱われ実践されているかを分析した結果、観客の作り出す可変的な関係性を許容し、産出しうる構造をこの作品が有していることを確認してきた。

「会話」と「上演」という二つの関与の形態が交互に現れ、また暗闇の時間が大きな割合を占めるこの作品では、通常、舞台と客席を分離する劇場に固有の「分割線」が揺り動かされ、その効果が減じられていると考えられる。その結果、ル・ロワを含むパフォーマーと観客の間では懇親的で民主的な関係が築かれることもあれば、敵対的な関係が築かれることもある。それがどのような結果になるかは、その場に集う観客の性質や偶然性によって左右されるが、そこでル・ロワが行なっていることは、意味の特権的な創造者である作者としての権限をある程度手放し、同時に観客が作品の形成に関与する権限を拡張することで、観客との共存の関係を結ぶということである。観客はこの作品の独特の形式、すなわち身体や感性の動的な布置の中で、観察、考察、発話、聴取などの主体的な行為や感覚能力の発揮を通して、作者の意図を追って解釈するという芸術のモデルとは異なる方法で、また道徳的教化を受ける受動的な存在になるということもなく、作品の内に存在することができる。

ル・ロワの経歴におけるこのような振付概念の変化、作者としての自己の擁立からその立場の部分的放棄への移行は、「作者のダンス」からのル・ロワの決定的な離脱を示している。ル・ロワはここにおいて、振付家としての経歴の初期に見せた「自己証言としてのコレオグラフィ」への接近を止め、観客という他者との共存の方法を探り、関係のフォーマットを構成することまでを振付 (chorégraphie) の領域としてみなす、言うなれば「共存のためのコレオグラフィ」を追求していると言える。

この作品の後、ル・ロワはより流動的かつ自発的に観客とパフォーマーが関わり合うことのできるフォーマットを模索し続けているように見える。たとえば、美術館等の展示空間での上演を前

提にした『Rétrospective』(2011~)や庭園などのパブリックスペースで一般人によって上演される『Ma visite guidée』(2012)といった作品では、各パフォーマーの私的な記憶や経験をリソースとしながら、観客とパフォーマーのより繊細な個と個のコミュニケーションな関係が構築されていると考えられる。つまりそれらの作品では「共存のためのコレオグラフィ」の様々なヴァリエーションが探求され、実現されていると考えられるが、それについての考察は今後の課題としたい。

- 1 Lucioni, Denise, le 14 juillet, 1994, 『ナルシス・フリップ (Narcisse Flip)』プレスリリース, p.7.
- 2 Von Hantelmann, Dorothea, Xavier Le Roy, *Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy* (<http://www.xavierleroy.com/>: 最終アクセス日2014年3月20日).
- 3 Bel Jérôme, «Qu'ils crèvent les artistes!», in *Art press médium: danse*, hors série n° 23, 2002.
- 4 Siegmund, Gerald, 'Strategies of Avoidance - Dance in the Age of the Mass Culture of the Body', in *Performance Research*, Volume 8, No. 2, June 2003.
- 5 Burt, Ramsay, «Revisiting 'No to Spectacle': *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*», *Forum Modernes Theater*, Bd. 23/1 (2008), pp.49-59. Gunter Narr Verlag Tübingen, p.53.
- 6 2011年6月25日に神奈川芸術劇場大スタジオで上演された。
- 7 ジノとミシェルは、ル・ロワについて直接言及しているわけではないが、ジノの論文指導を受けた舞踊研究者ノエミー・ソロモン (Noémie Solomon) は、ほぼジノと同義にヌーヴェル・フォルムという言葉を使用し、ル・ロワをそこに含めている。詳しくは、以下の各文献を参照。
Frétard, Dominique, *Danse Contemporaine : Danse et non-danse vingt-cinq ans d'histoires*. Paris, CERCLE D'ART, 2004.
Lepecki, André, «CONCEPT AND PRESENCE : The Contemporary European Dance Scene», Ed. Alexandra Carter, *Rethinking dance history : a reader*, London, Routledge, 2004.
Ginot, Isabelle, et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002.
Solomon, Noémie, *Nouvelles Formes Françaises et Postmodern Dance Américaine: Traductions Chorégraphiques*, Sous la direction de Isabelle Ginot et Beatriz Preciado, Mémoire de DEA en arts de la scène et du spectacle, mention danse, Université Paris 8, Juin 2005.
- 8 Rainer, Yvonne, "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965", *Tulane Drama Review* 10, no.2 (Winter 1965): 168-178.
- 9 Isabelle Ginot, «Un lieu commun», in *Repères* n°11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003.
- 10 Burt, *ibid.*
- 11 ル・ロワが参加したクアトゥオール・アルブレヒト・クヌストに関しては拙論「フランスにみるアメリカのポストモダンダンスの影響—クアトゥオール・アルブレヒト・クヌストの活動を巡って」(演劇映像

- 12 学 2010(1), 189-207, 2010, 早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」を参照。
- 13 Perrin, Julie, *De l'espace corporel à l'espace public*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'université Paris 8, Discipline : Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité: théâtre et danse, 2005, p.180. 実際には、グザヴィエ・ル・ロワとイヴォンヌ・レイナーの間に交流があったことは確かである。ル・ロワは上述したようにレイナーの作品の再上演プロジェクトにパフォーマーとして出演し、2000年にはレイナーと協同で『ミーティング』と題された作品も創作した。また、レイナーはル・ロワの作品『未完了な自己』(1998)がパリ市立劇場で上演される前には、劇場の定期刊行物に好意的な紹介文を寄稿している。Yvonne Rainer. «Xavier Le Roy dans le monde des corps», in *Journal Théâtre de la ville*, mai-juin 2001, pp.14-15.
- 14 この観察結果は2010年にル・ロワから提供された一連の作品の記録映像を鑑賞した経験に基づいている。筆者は2010年にグザヴィエ・ル・ロワ本人に依頼し、『未完了な自己』(1998)、『諸状況の産物』(1999)、『グザヴィエ・ル・ロワ』(2000)、『ジゼル』(2001)、『プロジェクト』(2003)、『ラッヘンマンのための動き』(2005)、『春の祭典』(2007)のDVDの提供を受けた。これらのDVDは現在、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に収蔵されている。
- 15 2011年6月22日に早稲田大学で行われた講演『グザヴィエ・ル・ロワ講演会 視覚イメージの生産と受容』(早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」舞踊研究コース主催)において、ル・ロワは『ナルシス・フリップ』『未完了な自己』『無題』『春の祭典』の創作方法について語っている。
- 16 同上。
- 17 Sieben, Irene. «Fractal Entanglements—A psychographe of the bodysplitter, Xavier Le Roy», in *Ballet international tanz aktuell* vol.6, 1997, pp.50-53.
- 18 ル・ロワは活動初期において「振付家の一般的なキャリアアップにおいて要求される最初のステップとして、私はある種のムーブメント、『言語』、署名のようなものを主張しようとしていた」と述べている。Von Hantelmann, Dorothea, Xavier Le Roy, *Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy* (<http://www.xavierleroy.com/>: 最終アクセス日2014年3月20日)を参照。
- 19 Filibert, Irène, Jérôme Bel, Yvonne Rainer, "Xavier Le Roy dans le monde des corps", in *Journal Théâtre de la ville*, mai-juin 2001, pp.14-15.
- 20 Foster, Susan Leigh, "Choreographies and Choreographer", 『演劇博物館グローバルCOE紀要演劇映像学2008 報告集』, pp.47-61.
- 21 Le Moal, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, pp.774-775.
レオネッタ・ペンティヴォグリオは、「作者のダンス」を担う振付家として、マギー・マラン、ジャン・クロード・ガロツタ、レジヌ・ショピノ、カリース・サポルタ、レスキス、ダニエル・ラリユー、ドミニク・バグエらの名を挙げている。以下の文献を参照。
Bentivoglio, Leonetta, "Europe et États-Unis: un courant.", in *La danse au défi*, les éditions Parachute, Montréal, 1987, p.131.
- 22 Astruc, Alexandre, "The Birth of Avant-garde Cinema: Le Camera-Style", in Timothy Corrigan (ed.), *Film and Literature: An introduction and Reader*, Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1998.
- 23 Le Moal (dir.), *ibid.*, pp.774-775.
- 24 Gore, Georgiana, Laurence Louppe, Wilfride Piollet,

“France : Effervescence and tradition in French dance”, in *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*. Ed. Andrée Grau, Stephanie Jordan, London, Routledge, 2000.

22 Le Moal, Philippe, «L'épopée de la Nouvelle Danse française», in *TDC L'art chorégraphique* N° 988, 2010, p.28.

23 Le Moal, *ibid.*, p.28.

24 Gore, *ibid.*, p.37.

25 Le Moal (dir.), *ibid.*, p.775.

26 Von Hantelmann, *ibid.*

27 Burt, Ramsay, «Revisiting 'No to Spectacle': *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*», *Forum Modernes Theater*, Bd. 23/1 (2008), pp.49-59. Gunter Narr Verlag Tübingen.

28 ニコラ・プリオーが同名の著書において提唱する概念。Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 1998. 「関係性の美学」は称賛されると同時に、多くの批判も向けられてきた。関係性の美学を巡る論争については、星野太「プリオー×ランシエール論争を読む」(『コンテンポラリー・アート・セオリー』, EOS ART BOOKS, 2013年, pp.36-70), 伊藤亜紗「『関係性の美学』の演劇的性格」(『美学芸術学研究30』, 東京大学美学芸術学研究室, 2011, pp.23-44)に紹介されている。

29 Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, in *October*, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 51-79, The MIT Press, p.63.

Kunst, Bojana, “Sodelovanje in prostor/the collaboration and space”, in *Maska* 21 (101-102), 2006, pp.80-87.

30 Burt, *ibid.*, p.52. Bourriaud, *op.cit.*, p.29.

31 Burt, *ibid.*, p.52.

32 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 2001, p.117.

33 Bourriaud, *ibid.*, p.114.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 星野太「プリオー×ランシエール論争を読む」(『コンテンポラリー・アート・セオリー』, EOS ART BOOKS, 2013年, pp.36-70)

37 Bishop, *ibid.*

38 *Ibid.*, p.66.

39 *Ibid.*, p.71.

40 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

41 *Ibid.*, p.62.

42 *Ibid.*, p.61.

43 Bourriaud, Nicolas, “Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics”, in *Open* 2009, No. 17.

44 Bourriaud, *ibid.*, p.21.

45 2013年12月13日にパリ第8大学ダンス学科によって企画されたThéâtre de la cité internationaleでのル・ロワとのディスカッションの場において筆者が行った質問に対する回答より。

46 *Ibid.*

47 ル・ロワの以下の発言を参照。「『E.X.T.E.N.S.I.O.N』の必然性はヴィジュアル・アートや展示の空間に向かっていくという意図とは無縁でした。そこでは、寧ろ、作品創造の方法とそれが作り出されたものに対して及ぼす影響を問うことが中心だったので。私にとって重要だったのは、ある作品や振付の創造においてある役割を担う諸々のパラメーターを問題化し、暗示する事のできる何かを抜おうと試みることでした」(Xavier Le Roy Interview/Nouveau Festival Centre Pompidou, *Inferno*, 12 mars 2014, <http://inferno-magazine.com/2014/03/12/interview-xavier-le-roy-nouveau-festival-centre-pompidou/> : 最終アクセス日2014年3月27日)。

48 グザヴィエ・ル・ロワ公式サイト (<http://www.xavierleroy.com> : 最終アクセス日2014年3月19日)。

49 Le Roy, Xavier, Jan Ritsema, “Low pieces”, 2011年アヴィニオン演劇祭で配布されたプレスリリース。

50 Bourriaud, *op.cit.*, pp.15-16.

51 この作品の分析にあたっては、主にはグザヴィエ・ル・ロワより提供された記録映像(2011年1月29日にベルリンのHAU2, Context festivalでの上演記録)に基づく。

52 Le Roy, Xavier, propos recueillis par Ève Beauvallet, “Aux Frontières de l'humain”: Entretien avec Xavier Le Roy, Théâtre de la Cité internationaleで配布された当日パンフレット, 2012. 筆者による上演記録映像からの訳出。

53 Le Roy, *ibid.*

54 会話の主題は以下のようなものである。「レモンの木について」「この作品のコンセプトについて」「パフォーマーの服装について」「前日の公演の最初の話題」「パフォーマーの体調」「ダンサーにまつわるジョークを皆で考えよう」「今回のパフォーマー達はどのように集まったのか」「この会話はこの後に続くパフォーマンスに影響を与えるのか」など。

55 2012年10月19日にThéâtre de la Cité internationaleにおける公演を鑑賞した経験に基づく。

57 Le Roy, Xavier, “Rencontre avec Xavier Le Roy”, Théâtre de la Cité internationaleによって配布されたプレスリリース, 2012, p.4 (http://mutualise.artishoc.com/cite/media/5/dp_xavier_leroy-bd.pdf : 最終アクセス日2014年3月15日)を参照。

58 イヤホンを通して聞かれているのは、プリンターの駆動音であるということが「二度目の観客との会話」における観客からの質問によって判明する。

59 Le Roy, Xavier, Jan Ritsema, *ibid.*, 2011.

60 Le Roy, Xavier, Jan Ritsema, *ibid.*, 2011.

61 レヴィナス, エマニュエル, 西山雄二(訳)『倫理と無限 フィリップ・モネとの対話』, 筑摩書房, 2014, pp.107-108.

62 “Entretien avec Xavier Le Roy par Maxime Fleuriot”, 2011年アヴィニオン演劇祭における『ロウ・ピースーズ』上演時に配布された当日パンフレット, 2011.

63 Noë, *ibid.*

64 7月19日にアヴィニオン演劇祭で行われた上演の筆者自身の鑑賞体験による。

65 Noë, Alba, “The power of performance”, in the web magazine *13.7 cosmos & culture*, December 3, 2010 (<http://www.npr.org/blogs/137/2010/12/03/131784266/the-power-of-performance> : 最終アクセス日2014年3月28日). Sikorski, Eleanor, “Xavier Le Roy: low pieces”, in *BELLYFLOP MAGAZINE*, 30 novembre 2010 (<http://bellyflopmag.com/reviews/xavier-le-roy-low-pieces> : 最終アクセス日2014年3月28日).

66 Noë, *ibid.*

67 Sikorski, *ibid.*

68 Yokel, Nathalie, “Low pieces”, dans *La terrasse* N° 201, publié le 6 septembre 2012. (<http://www.journal-laterrasse.fr/low-pieces/>) 記事の中で、どの都市での公演かは明記されていないが、出版年月日からアヴィニオンでの公演を対象にしていると考えられる。

69 Chaudon, Marie- Valentine, «low pieces, ou le documentaire animalier selon Xavier Le Roy», la Croix, le 21 juillet 2011 (http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Low-Pieces-ou-le-documentaire-animalier-selon-Xavier-Leroy_NG_-2011-07-21-691386 : 最終アクセス日2014年11月9日)。