

【研究論文】

エドゥアール・ロックと  
ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス  
—ケベック・ダンスにおける振付の革新の例として—

Edouard Lock et La La La Human Steps :  
un exemple de l'évolution de l'esthétique  
chorégraphique de la danse québécoise

岡見 さ え  
OKAMI Sae

Résumé

La danse contemporaine est l'un des arts qui représente la culture québécoise. Nous voudrions mentionner ici le nom d'Edouard Lock (1954-) et sa compagnie La La La Human Steps qui jouit d'une réputation mondiale grâce à son esthétique bouleversante depuis sa naissance il y a une trentaine d'années. Nous allons essayer de suivre l'évolution de son style chorégraphique innovateur pendant trois différentes périodes. D'abord, nous pouvons remarquer la période allant de 1985 à 1994 : elle se caractérise par le recours aux expressions de la provocation sexuelle et par la présence androgyne de la danseuse Louise Lecavallier. Ensuite, nous allons aborder la seconde période qui s'étend de 1995 à 1999 : durant cette période, l'introduction de la technique de la danse classique va de pair avec la réflexion introspective sur notre vie et sur notre mémoire commune. Depuis l'an 2000, nous assistons au développement de la dernière phase. La référence à la danse classique devient pertinente mais Lock cherche toujours à dépasser cette esthétique en y apportant la vitesse et la modification. Ainsi, le spectateur ne suit plus l'histoire de la pièce : il se situe au sein du processus de la signification que réalisent les mouvements purs qui se succèdent. L'analyse plus détaillée de l'évolution des techniques classiques chez Lock témoigne également de la volonté de suggérer le lyrisme intemporel par le moyen contemporain par excellence.

キーワード：ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス、エドゥワール・ロック、ダンス・クラシック、コンテンポラリーダンス

Mots-clés : La La La Human Steps , Edouard Lock, Danse classique, Danse contemporaine

はじめに

ケベックは多様な芸術文化の発信拠点であり、なかでもダンスは斬新なコンセプトやヴィジュアル、鍛え抜かれた強靱なパフォーマーの身体によって確固たる存在感を放っている。多彩で単一の傾向を持たないケベック・ダンスの振付家やダンサーには国際的に活躍する者も多いが、エドゥアール・ロック (Edouard Lock, 1954-) と彼の率いるダンスカンパニー、ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス (La La La Human Steps) は、モンリオールを拠点として 30 年余りにわたって世界のコンテンポラリーダンス<sup>1</sup>の最先端を走り続けている。本稿では、まずカンパニーの創設者、振付家であり芸術監督のエドゥアール・ロックと彼が振付家として出発したケベックのダンス状況を確認し、次にラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスの作品のスタイルの変遷を時系列に従って辿り、最後に作品に用いられていたムーヴメントや振付を手掛かりに、ロックの振付スタイルの変化を支える方法論と美学の深化を考察する。

## 1. 1980 年、ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスの誕生

はじめに、カンパニーを立ち上げるまでのロック自身のキャリアとラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスを生んだモンリオールのダンス界の状況を手短に確認しておきたい<sup>2</sup>。

エドゥアール・ロックは、1954 年にモロッコ人の母とスペイン人の父のもと、モロッコのカサブランカで生まれた。幼少時にモンリオールに家族で移住し、長じてコンコーディア大学で英文学を学ぶ。この学科のカリキュラムに演劇のクラスがあり、そこにダンスのクラスが含まれていたのが、彼とダンスの出会いだった。教師は当時モンリオールで有名だったダンスカンパニー、ル・グループ・ドゥ・ラ・プラス・ロワイヤル (Le Groupe de la Place Royale) のダンサーでもあったノラ・ヘミングウェイ (Nora Hemmingway) だった<sup>3</sup>。作家家になることを望み文学を学んでいたロックは、彼女のワークショップでアートとしてのダンスの可能性に開眼し、ダン

スに傾倒していく。ル・グループ・ドゥ・ラ・プラス・ロワイヤルのダンスクラスでダンスを学び、そののち当時このグループと並ぶ人気・実力を誇っていたグループ・ヌーヴェル・エール (Le Groupe Nouvelle Aire) に参加、ダンサーとして活動しながら 1974 年から振付を始め、1980 年に独立し自らのカンパニーを立ち上げる。

歴史のなかで、モンリオールのダンスは社交ダンスやバレエの教授を通して発展してきた。1895 年にアデラル・ラカス (Adélar Lacasse) がサン＝ローラン通りにモンリオールで最初のダンススタジオを開き、ロシア革命を逃れモンリオールに移り住んだロシア人からバレエを学んだジェラルド・クレヴィエ (Gérald Crevier) が 1948 年にモンリオール初のプロフェッショナルなカンパニー、レ・バレエ・ケベック (Les Ballets-Québec) を設立した (Tembeck, 1999, p.40)。これと同じ年、1948 年に発表されたケベック芸術のマニフェスト「全面拒否 (Refus Global)」もまたダンスにも大きな影響を与えた。カトリック的モラルに支配された社会を拒絶し、自由な芸術の追求を掲げたこの宣言に参加した 16 人のアーティストには、ダンサーのフランソワーズ・サリヴァン (Françoise Sullivan)、フランソワーズ・リオペル (Françoise Riopelle)、ジャンヌ・ルノー (Jeanne Renaud) が含まれており、そこからケベックのダンスには、カトリック的モラルに由来した肉体の蔑視への抵抗、旧習に囚われない自由な表現の意志が刻印されたのである。他方、バレエの伝統の傍らで、バレエのコルセットやトウシューズに矯正された身体を解放して「自然に」踊ることを提唱し、20 世紀初頭からアメリカで盛んになったモダンダンスもモンリオールに移入された<sup>4</sup>。1938 年からマギル大学ではアメリカ人テルマ・ワナー (Thelma Wagner) が教鞭を取り、40 年代から 50 年代にかけてモダンダンス作品の創作と発表が行われていた (Tembeck, 1999, p.153)。そして「全面拒否」のダンサーたちも、クラシックやモダンの傾向に拠るダンス作品の発表を続けていた。

1960 年からケベック社会近代化の政治プログラム「静かな革命」が進行すると、この多様なダンスが存在する豊かな土壌に、すでに「全面拒否」によって蒔かれていた改革の種子が芽を出し始める。1966 年、それ以前の伝統から離反したスタイルのダンスカンパニー、ル・グループ・ドゥ・ラ・プラス・ロワイヤルがジャンヌ・ルノー<sup>5</sup>によって設立される。その 2 年後、1968 年にはフランスから体育教師として派遣され、モンリオールに移住したマルティヌ・エポック (Martine Epoque)<sup>6</sup> がグループ・ヌーヴェル・

エールを立ち上げる。2つのカンパニーは共にカンパニーとダンススクールを運営し、新しいダンスの探求と身体教育の普及を目標としていたが、前者はダンサーがダンス・クラシック経験者であるのに対し、後者のダンサーは大半が体育教師、文学教師など正統なダンス教育を受けた者ではなかった点で異なっていた<sup>7</sup>。メンバーの多様な出自が豊かな発想の源泉となり、ヌーヴェル・エールはその名の通り“新たな領域”へと進む。初期作品の振付はエポックが一手に担っていたが、次第にカンパニーのダンサーから振付を行う者が現れた。ロックもその一人だった。ダンサーとして舞台上に立ちながら、22歳で官能的なトリオ作品『タンヴォレ』(*Tempsvolé*, 1975)を振り付け、評論家たちから好評を得た(Epoque, 1999, p.126)。その後もロックは『母の家』(*La maison de ma mère*, 1977)、『渦』(*Remous*, 1977)、『泳ぐ男』(*Le nageur*, 1978)といった演劇的な作品を振り付け、発表する<sup>8</sup>。

1980年に転機が訪れる。ロックはヌーヴェル・エールを去り、自らのカンパニー、ロック・ダンスール(Lock Danseurs)を設立、『ジャングルのリリー・マルレーン』(*Lily Marlène dans la jungle*)を発表する。翌1981年には、その後18年間ロックのミューズとして世界にその名を轟かせるダンサー、ルイズ・ルカヴァリエ(Louise Lecavalier, 1959-) <sup>9</sup>をカンパニーに迎えて『オレンジ』(*Oranges*)、『天使になる過程のビジネスマン』(*Businessman in the Process of Becoming an Angel*, 1983)を世に送る。1985年にカンパニー名をラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスへと改称<sup>10</sup>、その人気は北米から世界へ広がる。『ヒューマン・セックス』(*Human Sex*, 1985)、『ニュー・デーモンズ』(*New Demons*, 1987)、『アンファント』(*Infante, c'est destroy*, 1991)、『2』*« 2 »*, 1995)、『ソルト』(*Salt*, 1998)、『アメリア』(*Amélia*, 2002)、『アムジャッド』(*Amjad*, 2008)等カンパニー作品の発表と並行して、デヴィッド・ボウイの楽曲『ルック・バック・イン・アンガー』(*Look Back in Anger*, 1988)の振付とコンサートツアー『サウンド・アンド・ヴィジョン』(*Sound and Vision*, 1990)の芸術監督を務め、フランク・ザッパと『イエロー・シャーク』(*Yellow Shark*, 1992)でコラボレーションし、ダンス・フィルム『ベラスケスの小さな美術館』(*Le Petit Musée de Velasquez*, 1994)、『アメリア』(*Amélia*, 2003)も発表した。

70年代から活気を帯びていたモントリオールのダンスは、80年代前半に「爆発的に開花」(西田、2003、p.33)したが、ロックとラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスはまさにこの時代を生き、ケベックから世界に羽ばたいた。

そしてロックがキャリアの初期から国内外で高い評価を受けていたこともまた、注目に値する。1980年の『ジャングルのリリー・マルレーン』は北米のコンテンポラリーダンスの中心劇場、ニューヨークのザ・キッチンで上演され、ロックは1981年の『オレンジ』でカナダのダンス界で最も荣誉あるジャン・A・シャルマー振付賞、1985年にはニューヨークでベッシー賞<sup>11</sup>振付家部門を受賞した。また、1987年の『ニュー・デーモンズ』以降、カンパニーは、世界各地の有名劇場と提携して新作を発表し、その後2年間のワールド・ツアーを行う公演モデルを確立した。『アンファント』は欧州のコンテンポラリーダンスの中心劇場、パリのテアトル・ドゥ・ラ・ヴィルで初演後、ヨーロッパ、南北アメリカ、中東、アジアで102公演を行って12万人の観客を集め、『2』は世界58都市で上演され観客数は13万人にのぼった<sup>12</sup>。

このように輝かしい成功を取めてきたエドゥワール・ロックの仕事を俯瞰するとき、時系列に沿ったスタイルの変化が確認される。以下では、第1にカンパニーが世界的な活動を開始する1985年から90年代前半、第2に1990年代後半、第3に2000年以降という3つの時期に分けて制作の傾向を分類し、これらの傾向の差異について特徴的な作品を取り上げつつ分析を試みたい。

## 2. 作品スタイルの変遷

### 2.1. 1985-1994年 — 挑発するリスクなダンス

1985年はロックとカンパニーにとって決定的な年である。この年、代表作となる『ヒューマン・セックス』の発表と、中心ダンサー、ルカヴァリエのカナダ人女性ダンサー初のベッシー賞受賞によって、ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスは世界的注目を集める。

『ヒューマン・セックス』は、ヌーヴェル・エール時代からのロックの洒脱で演劇的なスタイルと一線を画し、前作『天使になる過程のビジネスマン』（1983）が予告していた、世紀末に相応しいパンク・ロック的頹廢と挑発に満ちている。殺風景な舞台には、背後にテレビがゴミのように積みれ、画面にはボルノフィルムの断片が映り、激しいロック音楽がライブ演奏されている。眼鏡を掛け細身の黒いスーツ姿のエドゥアール・ロックがマイクを手に現れ、性と死にまつわるテキストを静かな低い声で語る。そこにブリーチしたブロンドの長い髪、真っ赤な口紅、筋肉質の身体を黒いボンテージ風の衣

装と両膝のプロテクターで包んだルカヴァリエが現れ、男性ダンサーと踊り始める。

作品全体に明確な物語や場面転換はなく、ライブ演奏とともにダンスや語り、時には歌が生じる。複数のシーンは統合を目指すことなく、衝突と同調を繰り返し、スペクタクルは観客に理解するための時間を与えず進んでいく。ロックの振付は、語りの内容の身振り化も、音楽の視覚化も、何かの再現も行わない。例として1つのシーンを挙げよう。急死した恋人の心臓移植を受けて生を得る難病の少女の物語をマイクにつぶやくエドゥアール・ロックの目前で、黒いボンテージ風の衣装に白いチュチュ（バレエで女性ダンサーが着用するチュールのスカート）をつけたルカヴァリエと、黒いスーツの上と同じく白いチュチュをつけた男性（マーク・ベラン）がデュオを踊る。ルカヴァリエとベランは、強いスピンをかけて空中に身を投げ、床を転がり、挑発的な仕草や性的な身振りを、常軌を逸したスピードで繰り返す。彼らの動きはロックが語る物語の再現でもなく、エレクトリック・ギターの不安を掻き立てる音色と調和しているわけでも、少女と恋人の悲痛な心情を動作で視覚化しているわけでもないが、凶暴な愛の表現を思わせる極限的な激しい身体表現が、物語と音楽から立ち上る違和感、不安、性と死をめぐる陰鬱な思考と同期して、強く観る者の感覚に訴えかける。

作品に多様なレベルで導入された両義性も、観る者に戸惑いと感覚の動揺を与える。ロックがマイクパフォーマンスを行い、ルカヴァリエがエレクトリック・ギターを掻きならすように、ダンサーは踊る人の役に固定されない。彼らのヴィジュアルも、「獐猛なライオン」「アンドロイド」「凶暴な白鳥」（西田、2002、p.49）と仇名されたほど筋肉質のルカヴァリエと、メイクで憂いを帯びた大きな目を強調した瘦躯のロックは対照的であり、女性らしさ、男性らしさのステレオタイプを問い直す。そして彼らはダンスの伝統における男性と女性の境界も破壊する。男女が同じ振付を踊るばかりか、ルカヴァリエは軽々とパートナーの男性をリフトし、さらに凄まじいエネルギーで男性に襲いかかりアクロバティックなジャンプやターンを繰り返す。これは正面向きで立ったまま手先、爪先を繊細に動かしたり、両腕や両足を緩やかに大きく旋回したりする、エドゥアール・ロックの滑らかで抒情的な動きと対照を成している。

『ニュー・デーモンズ』（1987）、『アンファント』（1991）と続くこの時期の作品は、明確なストーリーを持たず、ムーヴメントが関心の中心にある。

「空中性と格闘技の資質を兼ね持つダンス」（『ヒューマン・セックス』）、「飛翔するようなエネルジックでフィジックな身振り」（『ニュー・デーモンズ』）「フィジカルで、神話的で、眩暈をもたらすダンス」（『インファント』）がコンセプトの鍵であり<sup>13</sup>、高速かつ強力、予測を裏切る激しいダンスがロック音楽のライブとともに展開し、各シークエンスはコラージュ的に重ねられる。『インファント』では映像が効果的に使用され、舞台奥のスクリーンに白黒で大映しになるルカヴァリエの映像と、現実の舞台上で踊るルカヴァリエの対比によって、時間的差異と巨大な映像と実体のあいだの視覚的差異を生み、異質な印象を強めることに成功している。

「コンテンポラリーダンス」という語の定義は常に問題含みなことはすでに指摘済みだが、『コンテンポラリーダンスとは何か?』と題した著書でフランソワ・フリマ（François Frimat）はその特徴の一つに「ハイブリッド性」を強調している（Frimat, 2010, p.17）。この時代のロックの振付作品は、それまでのダンス概念を更新する斬新なムーヴメントに加え、ライブ演奏や映像、空間インスタレーションなど伝統的なダンススペクタクルに存在しなかった要素を導入し、場面の感覚的強度を重視したコラージュの構成を行うことで、ハイブリッドな創作を実現している。さらに彼の作品は1980年代の社会で前景化していたセクシュアリティの問いに呼応し、性のステレオタイプ、既成道徳への挑発的な異議申し立てを含んでいた。

フランスでは1980年にリヨン・ダンス・ビエンナーレ、1981年にモンペリエ・ダンス、1985年にはモンリオールで国際ヌーヴェルダンスフェスティヴァル（通称FIND）<sup>14</sup>といったコンテンポラリーダンスのフェスティヴァルが創設され、コンテンポラリーダンスが新たな芸術ジャンルとして社会的認知を獲得して行く時代に、ロックのダンスは時事問題への鋭い関心とハイブリッド性という極めてコンテンポラリーダンス的性格を持ちながらも、従来のダンスファンに留まらない層にアピールし、ジャンルの垣根を越えて、ダンスの可能性をより広範なポップ・カルチャーの領域に拡張した。この時代のデヴィッド・ボウイやフランク・ザッパとのコラボレーションは、ロックがダンスの裾野を拡大したことの証左と言えるのだ。

## 2.2. 1995-1999年 一クラシック的美学と抒情性の侵入

多くの研究者や批評家は、1995年に発表された『2』をロックの振付の転換点とみなしている<sup>15</sup>。社会的タブーを問い直し、蕩尽に向け疾走し、充満

するエロスとタナトスの香気で観客を酔わせたロックの振付は、『2』とともに異なる段階へ進む。ロックが父親の死を契機に構想したという『2』は、肉体の老いのタブーに挑み、これまでにない静謐と叙情を湛えている<sup>16</sup>。近代においてプロフェッショナルのダンスは若さの芸術としてあり、バレエダンサーは10代からキャリアを築き、そのほとんどが40歳を越えると引退した。今日でも、17世紀に端を発するダンス・クラシックの伝統を忠実に継承するパリ・オペラ座バレエ団のダンサーは、42歳での引退が定められている。跳躍や回転のヴィルチュオーゾ、姿の美しさへの要求から、西欧のダンスは老いという生物学的現実を否定してきた。

だが『2』で、ロックは老いた身体のイメージをためらいなく観客に晒す。舞台奥の巨大スクリーンの左右には、若い（実年齢の）ルカヴァリエと、特殊メイクで老女となったルカヴァリエが大映しになる。2人のルカヴァリエは正面を向き、食事、睡眠といった日常動作をゆっくりと行う。やがて若いルカヴァリエが1950年代風の化粧と服装で当時流行のインテリアの置かれた室内に現れ、左右の映像が1人の女性の過去と現在を示すことが示唆される。時間的対立を提示するのは、映像だけではない。音楽はジャン＝フィリップ・ラモールのバロック音楽からイギー・ポップのロック音楽まで幅広く、パーセルやグルックのオペラをアレンジした弦とピアノの調べにのせて、ルカヴァリエと男性のスリリングな高速デュオと、ダンス・クラシックのバ（ステップ）を引用した別の男女デュオが同時進行する。振付家は、同時に現れる2種の異なる振付のデュオ、アクロバットの動きとクラシック的なバ、暴力と優美、若さと老い、生と死、肉体の存在と消滅といった対立するテーマ系を複雑に組み合わせ、いつか消滅する身体を持つ人間の宿命への思考に観客を誘う。「巨大な籠に閉じこめられ、弱々しくもがいていたルイーザが、中央でジャンプした瞬間、白い光になって消滅するラスト・シーン。肉体の勝利とそれからの解放の光景は戦慄的である。」（貫、1999、p.175）

『2』で発現した抒情性は、1998年にさいたま芸術劇場で6週間のレジデンスを経て世界初演された『ソルト』（*Exaucé/Salt*）で発展を遂げる。物語性は変わらず希薄であり、それまでも見られた映像・音楽・ダンスのメディア・ミックスへの志向に加え、この作品は音楽と振付におけるクラシック的傾向の強まりを示している。音楽では従来のエレクトリック・ギターにチェロとピアノが加わり、3つの楽器がオリジナル曲をライブ演奏する。女性ダンサーの衣装はそれまでの黒レザーやエナメルを使ったパンク・ロック的



でハードなものから、同じ黒でもよりソフトな素材でシースルーを用いて官能的に肌を露出させるレオタードに変化する。暗い舞台上で踊る身体を白いスポットライトが斜めから照らし、刻一刻と動きと共に変化するダンサーの輪郭を硬質な美を湛えた大理石の彫刻のように浮き上がらせる。そして最も特徴的なのは、ポワント（トゥシューズ）の使用である。すでに『2』からロックはダンサーとして舞台上に立っていないが、『ソルト』ではルカヴァリエを除き、カナダのバレエのトップ・カンパニーであるナショナル・バレエ・オブ・カナダの元ダンサーなど伝統的なクラシックのダンスを学び、正確なバレエのテクニクを用いて踊れるダンサーが新たに起用された。それまでの指や手を舐めるといった露骨な性的暗示を含む挑発的なしぐさは姿を潜め、古典ダンスの規範に従ったより洗練され、純度の高い動きが現れる

さいたま芸術劇場での初演時のプログラムノートで、ロックは次のように語っている。

『ソルト』は、これまでの私の創作の方針通り、完全に動きだけを見せる作品で、物語性、意味性は排されています。私にとって重要なのは、身体が動きのなかでいかに複雑になりうるかということを示すことです。「身体」は明確な形を持っているように考えられていますが、実は抽象的と思われている「思考」に似ていて、不明確で捉えにくいものなのです。動かすことで、身体から一般に認識されている構造が失われるのです。たとえば、手を速く動かすと、手はもはや手の形には見えません。身体は、そういう抽象性を持っています。

(…)時間の流れを速めると、山も岩も形を変えます。私たちはそういうものを形が一定であると考えていますが、実は一定の形を保っているものではないのです。リアルなものを表現するために、不変の確かなものはこの世にないのだというテストを作品に持たせたいのです。(ロック、1998)

特異な身体性とアンドロギュナスな存在感をもつルカヴァリエというダンサーを中心に据え、既成の振付概念を越えた自由のもとに刹那的な欲望を肯定し、本能を露わにした衝動的な動きと非合理性なエネルギーの噴出で圧倒した『ヒューマン・セックス』から『インファント』までの作品と比べると、「海が消えた後に残るもの」(ロック、1998)である「塩」をタイトルに冠したこの作品は大きく変容している。『ソルト』は、『2』が予告した、時間の

経過と共に失われるもの、失われた時間の残滓への思考をめぐる作品である。

この時代にコンテンポラリーダンスの振付家がポワントを選択することは大胆な決断だったが<sup>17</sup>、バレエへの関心を『ソルト』初演時のプログラムでロックは以下のように説明している。

バレエに興味があるのはラインが美しく、スピードがあり複雑で、動きが明確だからです。そしてその複雑さやスピードを突き詰めてゆくと、明瞭さが断片的になってゆくのがとてもおもしろい。加えて、足の使い方が非常に興味深く、それに私が生み出した上半身の動きを組み合わせるのがおもしろいのです。(ロック、1998)

上半身の動きと大胆な跳躍を特徴とする彼の振付語彙に無かったポワント技術に対するロックの興味がここに明らかである。さらにロックは次のように述べている。

この作品を構成している暗い舞台空間、複雑さを伴いつつ、私の陶酔状態を高めつづけるコントロールされた身振りによる言語。地上からダンサーの身体を引き離しつつ、あたかも霊的存在であるかのように希薄なものとして彼らをこの世界に引き留めるポワント。私は身体が動く際のその動きの過程を、身体を形作る皮膚や骨格、また身体に動くことを命ずる思考と同じくらいリアルで大切なものとして、今でも考えているのかもしれませんが。動きとは「沈黙の声」であり、個人的かつ社会的な無意識の、重要な指標です。(ロック、1999)

再びポワントへの言及が行われているが、そこにはダンス・クラシックの伝統への参照が認められる。爪先で立つポワント技術が確立された時期は正確に同定されていないが、18世紀にはすでに存在していたと考えられ、時代と共に多様化しながらダンス・クラシックを象徴する技法となった。1832年『ラ・シルフィード』で主役の妖精シルフィードを踊ったマリー・タリオーニが用いたことで明確に意識され、この作品の大成功を契機に流行したロマンティック・バレエ偏愛の技法となる。ロマン主義文学の影響を受けたロマンティック・バレエは妖精や精霊の集う幻想的・夢幻的世界と現実界との交錯を好んでテーマとしたが、白いチュールの衣装を着たバレリーナのポワ

ントは、バレリーナの脚のラインを長く美しく見せ、軽やかな移動と儂さの印象が妖精や精霊の夢幻の性格を強調した<sup>18</sup>。だがロックの振付に現れるポワントは、今日でも『ジゼル』や『ラ・シルフィード』といったロマンティック・バレエの上演で見られる女性らしい柔らかさや夢幻の印象は与えず、「複雑さやスピードを突き詰めて」いった結果、床を突き刺すように鋭く強靱だ。ロックの振付で、ダンス・クラシックの美学の更新は外的レベルに留まらず、ロックはポワントの象徴的意味を参照し、さらに長い歴史のなかで確立されたダンス・クラシックのパを実行する一連の身体的・心的ムーブメントの内に、個人と社会の無意識を読み取っている。つまり『ソルト』をめぐるロックの一連の発言には、形式としてのダンス・クラシックに対する関心が、この形式の底にある歴史、思想的局面にまで深まっていることが確認される。バレエという数百年の時間を通して磨きあげられた精緻で堅牢な身体制御の技法に速度の変化を加え、高速で踊らせることで、振付家は「身体の抽象性」を視覚化し、身体の現実を変転の相のもとに捉えることを試み、さらに動きに潜む個人的、社会的無意識を語る「沈黙の言語」の射程を探ろうとしている。

1999年、ポルトガルでの『ソルト』第50回公演を最後に、40歳を迎えたルカヴァリエはラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスを去る。ロックのミュージーズとして一時代を画したアイコンの離脱は、カンパニーの変容を象徴的に示すものだった。

### 2.3. 2000年以降—ダンス・クラシックの振付言語の多様化

2000年以降、ロックのダンス・クラシックへの傾倒はより顕著になる。この時期の作品に共通する特徴は、すでに『ソルト』でも見られた女性の黒のレオタードと男性の黒のスーツというミニマルなエレガンスを表現する衣装の定着、薄暗い舞台と後方スクリーンの映像の使用、チェロやヴィオラ、ピアノのライヴ演奏、そして振付における恒常的なダンス・クラシックの引用である。女性ダンサーのポワント使用は常態となる。

ロックにとって初のポワントを用いた振付は1988年のオランダ国立バレエ団の委嘱作品『ブレッド・ダンス』(*Bread Dances*)だが、その後は1996年にレ・グラン・バレエ・カナディアン・ドゥ・モンレアルのために『エチュード』(*Etudes*)、1998年カンパニー作品『ソルト』、1999年にネオクラシック・バレエ<sup>19</sup>の巨匠イリ・キリアン率いるネザーランド・ダンス・シア

ターに『タッチ・アンド・インクルード』(Touch and include) を振り付けている。

そして2002年、ロックはついにダンス・クラシックの殿堂、フランス国立パリ・オペラ座バレエ団の委嘱を受け『アンドレ・オーリア』(André Auria) を制作する<sup>20</sup>。世界最高のバレエテクニックの保持者であるオペラ座のエトワール(最高位)ダンサーが、女性是一部シースルーの黒レオタード、男性は黒のスーツというラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスのダンサーと同じ衣装で、舞台上の2台のピアノが淡々と反復する音色と共に、彼らが自家薬籠中のものとする古典のテクニックを駆使して難易度の高い振付を高速で切れ味鋭く踊りこなした。翌年この『アンドレ・オーリア』によってロックはモスクワでブノワ賞振付家部門を受賞する<sup>21</sup>。コンテンポラリーダンスの振付家であり、ダンス・クラシック界の出身ではないロックに、このダンス・クラシック界で最も権威ある賞が与えられたことは、偉大な伝統の継承者たちが彼をダンス・クラシックの破壊者ではなく新たな理解者だと認めたことを示している。同年にロックは、国立パリ・オペラ座のためにカナダ出身の演出家ロバート・カーセン(Robert Carsen)が演出したオペラ『レ・ボレアド』(Les Boreades)の舞踊パート振付を委嘱される。ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスのダンサーがパリ・オペラ座ガルニエ劇場でラモーのオペラを踊り、彼らと古典芸術の結びつきはさらに深まっていく。

2007年にラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスが発表した『アムジャッド』(Amjad)に至って、ダンス・クラシックへのオマージュは明白となる。振付家が明言するように、この作品は、チャイコフスキーの音楽とプティパの振付による3大バレエ『白鳥の湖』と『眠れる森の美女』をモチーフとしている。音楽はチャイコフスキーの同名曲を現代的にアレンジし、振付では各作品に特徴的な動きやマイムの引用が行われている。観客は耳に親しいメロディを聴き、白鳥の羽ばたきのごとく伸ばした両腕を頭上と胸の高さのあいだで上下させる有名な振付が古典版の倍速で反復されるのを見て、既視感と同時に驚きを感じる。振付は物語を語らず、いくつものダンスが高速で継起するが、単調さに陥るリスクは、複数のデュオやトリオの継起、スポットライトの切り替え、舞台上方で真珠のように輝く3つの円形スクリーンの映像の変化により回避されている。ロック自身による映像は、茨に囚われて横たわる美しい女性や、女性の瞳のクローズアップなど、おとぎ話の世界観とリアリスティックな表現を巧みに切り替え、舞台上で展開する抽象性の高いダ

ンスとのコントラストによって作品の奥行を広げる。

ダンス愛好家以外にも知られたこの2つの古典バレエを自らのコンテンポラリーダンス作品のテーマに選んだ理由を問われたロックは、こう答えている。

記憶というのは、とても興味深い劇的なテンションだと思います。『白鳥の湖』や『眠れる森の美女』のような、たとえ一度もバレエを見たことのない人でも、音楽はよく知られており、誰でも何かしらのイメージを持っている作品では、そうした観客の持つ記憶の襞に向き合わなくてはならない。そこにとっても興味を覚えました。

(…) この2作品は特にいい例だと思うのです。バレエが時を越えて記憶を生産していくという。(ロック、2008)

ここでロックが言明するダンス作品を核に形成される個人と社会の記憶への関心を、一連のダンス・クラシック傾向の強い作品の発表が始まる直前、2001年の発言と比べて考察してみたい。

ダンスが現実の身体と象徴的身体との関係を、複合、速さ、遅さ、そしてあらゆる形態の相互干渉によって断ち切るとき、鑑賞者はダンスのおかげで自らの身体を思考の対象とするのではなく、認識することが可能になる。つまりダンスは、無数のディティールを可能にする不安定な知覚を生み出す。すると身体は象徴的存在であることを止め、無限のディティールを有する物理的存在となる。そして次に、この身体の上に構築されたもののすべてが、これらのディティールを引き受ける。人は世界をもはや認識しない。それを再認識するのだ。この世界の象徴的構築物は理解と呼ばれ、その脱構築は啓示と呼ばれている。(Lock, 2001, p.74-75)

この主体と客体の別が融解した直観的理解の場の生成を目的とする彼の振付の美学には、現象学的な運動と知覚の認識が看取される。このときダンス・クラシックという規範への参照は、秩序だった動揺と経験の脱構築を保証する仕掛けとして機能し、それによってロックの振付は、古典芸術の視覚的な美しさで魅了するに留まらず、始まりも終わりもない絶えざる解釈の作業へ観る者を誘う。そしてこの解釈の作業は、言葉によってではなく「沈黙の言語」である動きによって可能となる。こうして現実の認識を越えてダン

スは解釈の時空を生成し、歴史のなかで形成される文化的、個人的記憶の次元に結びつく。

欧州のバレエの歴史を参照し、ムーヴメントと思想との再解釈を試みた『アムジャッド』で、ロックは個人と集団の記憶の問題へ足を踏み入れた。作品タイトルに選ばれた「アムジャッド」の語が彼の生地モロッコで「輝かしい、完璧な」という意味を持つ男性にも女性にも与えられる名であるという事実は、振付家の個人的記憶と、西洋のダンス・クラシックの数百年の時間の交錯点を示すようである。

### 3. コンテンポラリーダンスへのダンス・クラシックの移入

最後に、これまでに指摘した諸段階においてダンス・クラシックがコンテンポラリーダンスの振付にどのように導入されるのかを、視覚的レベルで感知される変化に注目し、確認したい。

『ヒューマン・セックス』（1985）の振付には、すでにダンス・クラシックの振付のボキャブラリーが散見されていた。だがそれは古典の美学の探求に基づいて使用されていない。たとえば、ルカヴァリエの舞踊の動線は傾き、時に水平ですらあり、これはダンス・クラシックの基本である垂直性（アブロン）と対立する<sup>22</sup>。ダンス・クラシックにおいて、垂直性は背骨を中心に左右対称な筋肉の構造を持つ人間の身体の解剖学的特性に由来し、前後左右へのパの自由な展開とそれによる感情の表現を可能にする基本ポジションである（Tully, p.17-19）。これに対してルカヴァリエの十八番である“バレル・ジャンプ”は、片足で力強く踏み切って宙に身体を投げ、身体を床と水平な位置に浮かせたまま高速で回転したのち着地するのであり、ダンス・クラシックの軸足を床に置いた垂直軸に沿って展開する回転の常識を90度転換させている。垂直性はダンス・クラシックにおいて天上の美の志向という象徴的価値を担っているが、この作品に頻繁に現れる横臥して床を転がる振付もこの垂直性に相反している。

さらに『ヒューマン・セックス』でルカヴァリエは、ダンス・クラシックの最重要ポーズの一つであるアラベスク（横を向き、右手を斜め上、左手を斜め下におき、右足で体重を支え、左脚を斜め後方に高く上げるポーズ）を見せる。このポーズは古典バレエでは時間の持続を保つ見せ場だが、ルカヴァリエにとってはステップの連鎖を保証する瞬間的動作に過ぎない。また、彼女が斜め後方に投げ出す脚に注目すると、膝が曲がっていることに気付く。

これは踊り手がバレエの基本ポジションであるアン・ドゥオールを習得しておらず、股関節が開いていないことを示している<sup>23</sup>。つまりこの時期のロックの振付は、ダンス・クラシックの正確な引用を行わず、その美学の逆を行っているとすら言えるのだ。

『ソルト』（1998）では、ロック／ルカヴァリエのダンスに特徴的だった斜めや水平の動線に対し、ダンス・クラシックが最重要視する垂直性が強く意識されるようになる。それまで多用されていたルカヴァリエの水平回転の旋回に対し、垂直方向へ高く跳躍しながら行う回転が見られるようになり、さらに女性ダンサーは男性にウエストを支えられ、アプロンの姿勢でアン・ドゥオールに開いた脚を真直ぐに伸ばし、細かなポワント・ワークを高速で繰り返す。この垂直方向への意識は、ロックが同時期に発表した『ソルト』のスティール写真で、ダンサーの全身像が脚の長さを強調するように縦方向に細長く引き伸ばされていることから看取されるだろう。

『アムジャッド』（2007）は、ダンス・クラシックのピルエット（回転）やバットマン（爪先まで真直ぐに伸ばした脚を打ちつけるように動かすこと）といった技術と同時に、象徴的価値を担うさまざまな古典的なポーズの使用も特徴的だが、それらは時間的な長短の規則を無視して使用されている。ダンス・クラシックでは、日常の時間を越えた無限を印象付けるアラベスクなどのポーズは見せ場として一定時間の持続ともに提示されてある気分や趣を醸し（赤尾、2002、p.45-46）、ピルエットは「急転、豹変」という比喩的価値を持つ（赤尾、2002、p.72）。かくして古典バレエにおいては、急速なバと緩やかで静的なポーズの組合せが登場人物の感情の変化を語り、物語を紡いでいく。これに対して『アムジャッド』では、ポーズも回転や跳躍同様に高速で踊られ、物語の生成を回避し、身体の像を抽象化し、さらに意外性が抒情にある種のスリルを付け加える。

同様に、ダンス・クラシックでパ・ド・ドゥと呼ばれる男女のデュオにおける関係性も、速度と性差の転移によって変容している。ルカヴァリエ時代の振付では男女のデュオは争うように激しい力の衝突を見せていたが、動きを通した男女の対話がより繊細に、豊かになる。たとえば男性は高速で次々とパを繰り返す女性のサポート役を務めると同時に、ロックの振付の初期から特徴的なジェスチュアで語るような細かく速く饒舌な上半身の動きを繰り返すし、さらに古典バレエで男性が女性の美貌を称賛する際に用いられる、片手でゆっくりと自分の顔を撫でるマイム（プティパ／イワノフ版『白鳥の湖』

では第2幕、白鳥から人間の姿に戻ったオデット姫と王子が出会う場面に見られる)を高速で反復し、本来の意味を異化してしまう。女性の儂さ、優しさを象徴したポワントをほっそりした体躯の男性ダンサーが使用して踊る場面もある。こうした複数のレベルにおける倒錯を含んだ『アムジャッド』のなかの1つのパ・ド・ドゥが生む特異な抒情を、フランスの日記新聞「ル・モンド」の舞踊評を長年担当するロジータ・ボワソー (Rosita Boisseau) は次のように評した。

見せかけの穏やかさが意表を突く1つのシーンが忘れ難い。観客に対して横向きのまま、ベビードールを着た女性と1人の男性が向かい合い、足踏みをする。それがとても優しく、同時に何物も寄せ付けなやり方なので、彼らに何時間でもそうして欲しいと願う程である。2人は揺れ動き、近寄り、遠ざかる。彼らの美しさは複雑な神秘だ。(Boisseau, 2007)

高速のポワントの「足踏み」で対峙し続ける男女は、古典バレエでは有り得ない速度と持続のムーブメントを行っているにもかかわらず、静けさと時間を超越した美の印象を観る者に与えている。だが、この時間を超越した美の経験、人間の知性では理解不能な複雑な神秘の印象こそは、古典芸術が目指した地平ではないだろうか? 『アムジャッド』でロックが行ったダンス・クラシックの引用は、批判でもパロディでもなければ、伝統への安易な順応主義を示すものでもない。コンテンポラリーダンスにおける動きの追求からダンス・クラシックの伝統を発見した振付家は、最新技術に依拠したメディア・ミックスと数百年を経た古典の身体技法の再解釈によって、新たな舞踊の美を現出させるのだ。

## おわりに

結びに、コンテンポラリーダンスの大きな枠組みで、ロック振付の独自性を確認したい。

コンテンポラリーダンスは1980年代に社会的認知を受け、今日に至るまで世界各地で展開を続けている。コンテンポラリーダンスは多様なスタイルを持ち、それこそがこの芸術のアイデンティティにもなっている。代表的振付家を挙げても、演劇的なタンツ・テアターと呼ばれるスタイルのピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009)、日常の動作を緻密な構成で振付に昇華さ



せるアンヌ＝テレサ・ド・ケースマイケル (Anne Teresa de Keersmaeker, 1960-)、サーカスや大道芸のユーモアと高揚感を洒落たダンスに仕立てるフィリップ・ドゥックフレ (Philippe Decouflé, 1961-)、美術家でもあり斬新な視覚美を追求するヤン・ファブル (Jan Fabre, 1958-)、ダンスへの形而上的問いの答えとして踊ることを拒否するノン・ダンスの代表的振付家ジェローム・ベル (Jérôme Bel, 1964-)、動きを通して空間と身体の関係性を問う勅使川原三郎 (1953-) など、それぞれが確立した独自のスタイルに基づいて制作を続け、世界各地で公演を行い、人気を博している。

これらの振付家に対するロックの独自性を2つ指摘すると、第1に、ロックは他領域のアートを融合するハイブリッド性を有しながらも、ダンスの本質であるムーヴメントの探求に執拗にこだわり続けている。それぞれの振付家が独自のムーヴメントを開発しているが、日常の動作の使用によって観客と感覚的な交感を試みる者もいれば、いわゆるダンスを拒否し素人を起用する者すらいる。だがロックの振付は、バレエという厳しい身体訓練を経たダンサーの特権的身体のみに可能なムーヴメントを追及する点で他と異なる。第2の独自性は、先に引用した振付家をはじめ、多くのコンテンポラリーダンスの振付家が作品に言葉を用いるのに対し、2000年以降のロックの作品には台詞がないことだ。ロックは1999年のインタビューで振付と言語の類似性を指摘し、フランス語への強いこだわりがケバックで多様な舞踊表現を生んだと述べているが (西田、2002、p.36)、ダンスに安易に言葉を使用しないことを選択することで、ロックは「沈黙の言語」であるムーヴメントが言葉を越えて、時代を、国境を越えて語り得ることを探し求めているようだ。

こうして西洋の伝統的な舞踏技法の再解釈と刷新を行い、身体を抽象化してパフォーマーと観客の主体/客体の壁を溶解させ、存在の本質に至らんとするロックの振付は、ルネサンス期に真・善・美という象徴的価値を担って誕生したダンス・クラシックが目標とする真理の探求に、奇妙にも接近するように思われるのだ。

(おかみ さえ 上智大学非常勤講師)

## 注

- 1 「コンテンポラリーダンス」という語はまだ一般に認知されていないと同時

に、その定義は専門家の間でも常に問題を含んでいる。ここでは甚だ簡略化した図式だが、ルネサンス期に誕生したのちルイ 14 世の宮廷で制度化され、19 世紀末帝政ロシアで上演形式を確立したダンス・クラシック（いわゆるバレエ）、20 世紀初頭にアメリカ、ドイツに現れ形式よりも感情の自由な表出を追求するモダンダンス、それを批判的に継承し、感情表現を排し動きの自律性を追求して第二次大戦後アメリカに現れるポストモダンダンス、そして 1980 年前後に現れたそれ以前のダンスと異なる傾向のダンスをコンテンポラリーダンスとする。コンテンポラリーダンスの特徴としては、人脈的、方法的、美学的中心の不在、他の芸術ジャンルとの異種混濁性、既存の身体技法の否定を挙げることができる。コンテンポラリーダンスに関しては、貫（2011）を参照。

- 2 ケベックにおけるダンスの展開は、ヌーヴェル・エールのダンサーを経てダンス史家として UQAM（ケベック大学モントリオール校）で教鞭を取ったイロ・タンベック（Iro Tembeck, 1946-2004）の *Danser à Montréal, Germination d'une histoire chorégraphique*、および西田（2003）、立木（2009）を参照した。
- 3 カナダナショナル・アーツ・センターの以下サイトのロックのインタビューを参照。<http://www.artsalive.ca/en/dan/mediatheque/interviews/>
- 4 モダンダンスについては、武藤（2011）を参照。
- 5 ジャンヌ・ルノー（1928-）は振付家であり振付家。音楽、ダンス・クラシックとモダンダンスを学んだのちに 1949 年にフランスに渡り、10 年間ダンス、音楽、舞台美術の相互的自律を探索してモントリオールに帰還、1966 年にル・グループ・ドゥ・ラ・プラス・ロワイヤルとダンススクールを設立した。作品の傾向は、アメリカのモダンダンス、ポストモダンダンスの展開における中心的人物マース・カニングハムの影響が確認される。
- 6 マルティヌ・エポック（1942-）は、フランスに生まれ 1967 年にモントリオールに移住した振付家、ダンス教育者。調和、分離、リズムカルな運動の複合を基本とした独自のメソッドを生み出し、1968 年から 1981 年までグループ・ヌーヴェル・エールを率い、1980 年からは UQAM 教授として後進の指導に当たり、定年後の現在もモントリオールのダンスシーンの活性化に力を尽くしている。なお、『ケベック発パフォーミングアーツの未来形』41 頁にはエポックの紹介があるが、「マルタン Martin」となっているのは「マルティヌ Martine」の誤りと思われる。
- 7 ニューヴェル・エールの中心ダンサーのなかで、後に UQAM ダンス学部教授となるミシェル・フェーブ（Michèle Febvre）はフランスから派遣された体育教師であり、80 年代から現在まで振付家として活躍しているポール＝アンドレ・フォルチエ（Paul-André Fortier）は文学の教師であった。

- 8 2013年3月に筆者のインタビューに答えたミシェル・フェーブルの証言によれば、ヌーヴェル・エール時代のロックの振付作品は、彼やヌーヴェル・エールのダンサーたちがまだその存在を知らなかったのにもかかわらず、ピナ・バウシュのタンツ・テアターと酷似していたという。バウシュが世界的に注目されるのは、1977年のナンシー国際舞台フェスティバルの登場以降のことであった。(貫、2010、p.231)
- 9 ルイズ・ルカヴァリエは、グループ・ヌーヴェル・エールのダンススクールで学び、1981年からヌーヴェル・エールの公演に参加したのちロックのカンパニーに参加した。ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス脱退後も、ダンサー、振付家として作品を発表している。
- 10 ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス自身が諸媒体に発表している年譜では Lock Danseurs については言及されず、カンパニー設立は1980年とされている。
- 11 ベッシー賞 (The Bessies) は正式名称を New York Dance and Performance Awards といい、1983年に設立されたニューヨークのダンスおよびその関連分野のインディペンデントなアーティストの優秀な創作に対して贈られる年間賞。振付家、音楽家、映像作家、照明担当者、パフォーマー、ヴィジュアル・デザイナー、業績に対する賞があり、各分野で複数名が受賞する。
- 12 『ソルト』さいたま芸術劇場公演プログラムノートのエドゥワール・ロックのバイオグラフィを参照。
- 13 ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスのサイト <http://www.lalalahumansteps.com/>の作品紹介を参照。
- 14 ヌーヴェル・ダンスとは、1980年代の初めからフランス語圏において新たな傾向のダンスに対して用いられた呼称であり、じきにコンテンポラリーダンスと呼ばれるようになる。モンリオールの国際ヌーヴェルダンスフェスティバルは、ケベック・ダンスと世界の先鋭的なダンス芸術の紹介を目的として、2002年まで続けられた。
- 15 たとえばラルースダンス辞典は、この作品を「成熟の作品」と評している。(Dictionnaire de la Danse, p.266)。
- 16 『2』は1996年に日本で初めて上演されたラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスの作品である。1981年にはマギー・マラン (Maguy Marin, 1951-) が老いのテーマをコンテンポラリーダンスで取り上げていたが、『2』の後にも2001年にピナ・バウシュがダンス経験のない65歳以上の男女をオーディションして1978年の自作を再演した『コンタクトホーフ、65歳以上の男女による』(Kontaktthof mit Damen und Herren ab 65)、2004年にジェローム・ベルがバリ・オペラ座の委嘱を受けて定年直前の女性スジェ (オペラ座のダンサーの5つの

位階の第3位)の自伝をスペクタクル化した『ヴェロニク・ドワノー』(Véronique Doisneau)などコンテンポラリーダンスにおいて肉体の老いのテーマの探求は続く。

- 17 1984年から2004年までフランクフルトバレエ団の芸術監督を務めたウィリアム・フォーサイス(William Forsythe, 1949-)がダンス・クラシックの変革に大きく寄与した振付家であることは疑いが無い。しかし本稿は、コンテンポラリーダンスの領域におけるダンス・クラシックの寄与の考察を行うことを目的とするため、ダンス・クラシックのダンサーから振付に転じたフォーサイスについては触れない。
- 18 ロマンティック・バレエの発展に大きな影響を与え、バレエ評論家、台本作家としても活躍したテオフィール・ゴーチエ(Théophile Gautier)は、ポワントで『ラ・シルフィード』を踊るタリオーニの軽やかな美しさを「天国の花の上を、花びらをたわめることなく薔薇色の爪先で歩く幸福な魂に似ている」と評している。
- 19 ダンスにおけるネオクラシックとは、19世紀のダンス・クラシックの美学とは異なる美学を追求する目的で、クラシックの振付の語彙にそれ以外のダンス(ジャズ、モダン、フォークロア)やアクロバットを混ぜ合わせたスタイルである。代表的振付家は、20世紀初頭のバレエ・リュスの振付家たち(フォーキン、ニジンスカ、バランシン、リファール等)および20世紀後半のロビンソン、ベジャール、プティ、マクミラン、ノイマイヤー、キリアン(*Dictionnaire de la Danse*, p.757-758)。
- 20 この作品はネオクラシックの代表的振付家ナチョ・デュアト(Nacho Duato, 1957-)の『ホワイト・ダークネス』(*White Darkness*)、バンジャマン・ミルピエ(Benjamin Millpied, 1975-)の『アモヴェオ』(*Amoveo*)と共に上演され、2006年に再演された。
- 21 プノワ賞(Prix Benois de la Danse)は、1991年にモスクワの国際ダンス協会が創設したバレエ界で最も権威ある賞の一つ。著名な振付家や元ダンサーなどバレエ界の権威が審査団を構成し、女性ダンサー、男性ダンサー、振付家、作曲家、演出家に対する賞および功労賞がある。ロックが受賞した2002年の審査委員長は、ソビエト時代以来のロシアバレエの重鎮振付家、ユリー・グリゴローヴィチ(1927-)。
- 22 フランス語の「垂直に」à plombに由来し、「平均性」「落ち着き、安定性」という意味を持つバレエ用語であり、両肩を開き背骨を垂直に立て正面を向いた姿勢を指す。以下、ダンス・クラシック技法に関しては、赤尾(2002)およびTullyを参照した。ダンサー、ダンス・クラシック教師として国際的なキャ

リアを持つ Roger Tully の著作は、古典舞踊のムーヴメントの解剖学的理解とムーヴメントに込められた象徴的意味の解説に詳しい。

- 23 フランス語で「外側に」を意味する *en dehors* に由来し、踊り手の両足が肩の線と平行になるよう外側に開いていること。バレエのパを美しく見せるために必要なアプロンと並ぶ基本姿勢であり、第一ポジションとも言う。アン・ドゥオールでアラバスクをした場合には、上げた左脚の膝は客席の方を向いて曲らずに真直ぐ伸びることになる（赤尾、2002、p.14-20）。

## 参考文献

- 赤尾雄人（2002）『バレエテクニックのすべて』、新書館、「アン・ドゥオール」14~20 頁、「アプロン」21 ~ 23 頁、「ルルヴェとポワント」24-26 頁、「アラバスク」47~48 頁。
- Boisseau, Rosita(2007) article dans *Le Monde*, le 24 novembre 2007.
- . (2008) *Panorama de la Danse contemporaine : 100 Chorégraphes*, textuel.
- Epoque Martine, *Groupe Nouvelle Aire mémoires 1968-1982*, 1999, Presses de Université du Québec.
- Frimat, François, (2011) *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, PUF.
- Le Moal, Philippe, sous la direction de, (1999) *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, « Jeanne Renaud » p.358, « Martine Epoque » p.153, « Edouard Lock » pp.255-256, « Louise Lecavalier » p.253, « Néoclassique » pp.757-756, « Pointes » p.774.
- エドゥアール・ロック（1998）、『ソルト』さいたま芸術劇場公演プログラムノート、財団法人埼玉県芸術文化振興財団。
- エドゥアール・ロック（1999）、『ソルト』高知県立美術館公演プログラムノート。
- エドゥアール・ロック（2008）、『アムジャッド』さいたま芸術劇場公演プログラムノート。
- Lock, Edouard, *La déconstruction comme révélation*, Liberté, n°254, vol 4, n°4 (novembre 2001), p.74-75.
- 武藤大祐（2011）「モダンダンス」鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』平凡社、140-169 頁。
- 西田留美可（2003）「ケベック・アートガイド、ダンス」安田敬監修『ケベック発 パフォーミングアーツの未来形』三元社、32-69 頁。
- Noisette, Philippe(2010), *Danse contemporaine, mode d'emploi*, Flammarion.
- 貫成人（2011）「コンテンポラリーダンス」鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』平凡社、229-253 頁。

- . (1999) 「エドゥアール・ロック」ダンスマガジン編『ダンスハンドブック』改訂新版 新書館、175 頁。
- 立木燐子 (2009) 「リスキーに、鮮やかに身体が舞う」小幡精和、竹中豊編著『ケベックを知るための 54 章』明石書店、280-285 頁。
- Tembeck Iro (1991) *Danser à Montréal, Germination d'une histoire chorégraphique*, Presses de l'Université du Québec.
- . (2002) *La danse comme paysage. Source, traditions, innovations*, PUL.
- Tully Roger (2009) *Prémice du geste dansant, Manuel d'apprentissage de la danse classique*, Grémèse, p.9 et pp.15-25.