

第Ⅱ部

フランス最大の公共劇場，パリ・オペラ座の歴史と現状

安 田 静

YASUDA, Shizuka Thérèse

はじめに

第Ⅱ部では、数あるフランスの公共劇場の中で最も巨額の公的予算を受けて運営されているパリ・オペラ座を例にとり、その歴史を概観するとともに、直近数年間の財政状況の分析を通して、今日のマネージメントにおける諸問題を明らかにする。

第1章ではルイ14世による舞踊アカデミー及び音楽アカデミー設立以来の歴史を概観し、ごく稀にしか収支がプラスにならなかったこの大劇場で、19世紀前半に例外的に収益をあげた劇場支配人のヴェロン博士のマネージメントについて取り上げる。同時に、彼の戦略のうち、とりわけアボネ（定期予約者）への特権付与故に、その後も100年以上にわたって、バレエダンサーの社会的地位が相対的に低いものに固定されてしまった経緯も明らかにする。

とはいえ、今日のパリ・オペラ座のダンサーには各種受賞歴はもとより、勲章を授与された者も複数あるなど、その社会的地位の向上は目覚ましい。芸術家として確固たる評価を得るようになったのは、それではいったいつ頃からだったのか、すなわち、そうした構造改革に着手してオペラ座の運営の仕方を根底から変えようとしたのは誰だったのかについても、分析を試みる。

20世紀半ばのアボネの特権廃止以降、20世紀後半の時代になると、より多くの観客のための開かれた場にしようとする様々な試みが実現する。

第2章では、ミッテラン大統領の肝いりによるグラン・プロジェの一環、新オペラ座の建立（観客席の物理的増加）や、それに伴う服装規定の緩和といったハード・ソフト両面でのマネージメント上の変革とともに、直近数年分の財務分析も参照しつつ分析を進めてゆく。

その際、果たしてミッテラン大統領の時代の「あらゆる人々のためのオペラ座を」というスローガンが、今日のマネージメントにおいてなお十全に実現されているかどうか、という視点が分析の中心課題となるだろう。

第1章 パリ・オペラ座劇場マネージメントの歴史の変遷にみる諸問題～アボネとダンサーが切り結ぶ関係からの考察¹⁾

1.1. 舞踊アカデミー設立から19世紀までの道のり

1.1.1 音楽アカデミー誕生からフランス革命まで

1661年の舞踊アカデミー創設に続き、フランスの「太陽王」ルイ14世は1669年に音楽アカデミーを創設した。パリにある現在の2つのオペラ座は、300年以上にわたりその歴史と伝統を受け継いでいる。

長い歴史を持つパリ・オペラ座のマネージメントの変遷のうち、この章では特に19世紀以来のアボネ（定期予約者、スポーツ分野でいうシーズンチケット保有者に相当する）とオペラ座のダンサーが切り結んできた関係に注目し、オペラ座のマネージメントの方向性や戦略が、その後のパリ・オペラ座のダンサーの社会的地位をどのように規定して行ったのかを分析する。

19世紀の分析に立ち入る前に、まずはオペラ座の歴史を概観し、1669年の設立以来、オペラ座の運営・経営がどれほど困難であったのかを見ておきたい。

音楽アカデミーの創設に先立ち、まず舞踊アカデミーが設立されたことから明らかにあり、舞踊の名手でもあったルイ14世は、バレエという芸術を自らの権威の示威・顕揚に用いただけではなく、その規範化にも大いに貢献したのであった。

Beaussantの893ページに及ぶ大部の著作 *Lully* には、舞踊アカデミー創設の際のルイ14世の勅許状 (Lettres Patentes) について、最も重要な部分の抜粋が記載されている。注目すべきは、この勅許状で王自らダンス芸術の重要性について説いているだけでなく、その力点が、高貴さをはぐくむために有用である、ということよりもむしろ、姿勢の維持や武術の鍛錬に役立つことにおかれているところであろう。通常予想される、ダンス芸術＝現実の生活においては無用の長物、平時の楽しみ、といったとらえ方とは真逆で、この芸術は「我々の軍隊の戦争時においてのみならず、平時においてもバレエ作品の中の気晴らしとして有用」である、と述べられているのである。(Beaussant, 1992, p. 247)

ルイ14世の治世を通じ、バレエ芸術は大いに発展する。しかしながら、アカデミー創設の約100年後の1789年には、フランス革命によってフランスの絶対君主制は崩壊した。フランスの歴史において最も重要かつ重大なパラダイム転換である。王による統治から民衆による統治へ、という主権の遷移は、憎むべき支配層が繁栄させたフランス文化の精髓を果たして全否定することにつながったのだろうか？

1) この章は2014年8月23日にゴールドコースト市（オーストラリア）のボンド大学で開催されたICBM国際学会での基調講演のために準備し、筆者が発表した論文、“Management of Public Theater in France~Eminent Directors of Opéra de Paris and its transition from the 19th Century until Today~”の内容に加筆・改稿を行ったものである。

フランスの歴史においては、幸いそのような自己否定は行われなかった。それまで王侯貴族が独占していた財宝や絵画などの芸術品が民衆にも鑑賞できるようになったのも革命以来のことであるし、舞台芸術の殿堂、パリ・オペラ座についても、パリ・コミューンは革命直後からその存在意義を大いに認め、「単に有用であるのみならず、コミューンにとってなくてはならない」ものだとして、存続させることを了解している (Gourret, 1984, pp. 92-93)。

1.1.2. 革命後から 1831 年のヴェロン博士就任まで

革命後もフランスの政治体制は共和制、帝政、王政復古・・・とめまぐるしく変化を続けてきた。そのような社会体制の推移につれ、オペラ座の組織構成やマネージメントのあり方も様々な変動を多々経てきた。

この論考ではそうした社会変動に伴う変革²⁾のすべてに立ち入ることはできないが、設立以来 150 年以上の間、オペラ座の収支決算がプラスに転じていることがほぼ皆無であったことは、ここで改めて指摘しておきたい。

Gourret によれば、初代音楽アカデミーディレクター Perrin に続き特許を得た 2 代目ディレクター Lully は、収支決算の詳細は不明であるものの、多大な利益をもたらしたことは間違いないだろう、ということだ (Gourret, 1984, p. 216)。その後、1777-1778 年シーズンと 1789-1790 年シーズンには収支がプラスになっている (bénéfice) という記録があるものの、さらに先を読み進めると、1831 年 6 月 1 日³⁾ にオペラ座の支配人に任命されたヴェロン博士 (Docteur Véron) は、Lully 以来、オペラ座に利益をもたらした通算 2 人目の支配人であった、と記されている (Gourret, 1984, p. 220)。しかも彼は、それまでは国によって管理されてきたオペラ座の directeur-entrepreneur (監督・支配人/企業家) に一個人として任命され、収益も赤字も全て彼一人の責任に集約されるという高いリスクを負った上で、最終的にプラスの収益を実現したのである。

かくも長きにわたり、赤字続きであったオペラ座に収益をもたらし、あまつさえ個人の財まで築き上げた希有な劇場支配人ヴェロン博士は、それではどのようなマネージメント手腕を発揮したのだろうか。

2) なお、オペラ座マネージメントの変遷の詳細については、Gourret が *Ces Hommes qui ont fait l'Opéra* で、1669 年から 1984 年に到るまでの期間を対象に、オペラ座の支配人毎に、経営手腕や上演レパートリー、収支の推移などを取り上げており、オペラ座のマネージメントの歴史を考察するにあたり、極めて有用な資料が揃う。ただし、財政分析の観点からいうと、決算資料の年代は飛び飛びで、その内訳項目も年代によって詳細であったり、大まかであったりとまちまちであるから、今後さらなる調査と研究が必要である。

3) 任命の日付について、Gourret の上掲書巻末年表 (p. 220) では 6 月 1 日、と記載されているが、本文 (p. 120) には「1831 年 3 月 1 日にヴェロン博士の指揮監督が始まった」とある。

1.2. ヴェロン博士の画期的な戦略⁴⁾

1.2.1. プレス機関の活用とレパトリーの充実

ロマン派の新作の練習・準備期間にも熱心に足を運び、ダンサー達への援助も惜しまなかった彼は、マスコミや広告を巧みに利用する、宣伝・広報の術に長けた優れた事業家であった (Gourret, 1984, p. 122).

1823年に薬学博士となった彼は、1826年には胸に塗るペースト状の新薬の作り方とその販売権を獲得し、以来、わずか17,000フランの投資額で、生涯にわたって年間40,000フラン⁵⁾の利益をもたらす金の卵を手中にした。この成功の裏には、薬を大衆向けに周知し広く頒布するために、新聞広告を用いたことが指摘されている。というのも、当時は薬の宣伝を新聞に載せるなどということは大変珍しかったからである (Gourret, 1984, p. 118).

さらに彼は、1829年には *Mercur* のライバル紙ともいべき *Revue de Paris* という名の文学新聞を発刊し、当時すでに有名であったり、これから名を成すたくさんの執筆者、例えばメリメ、ジョルジュ・サンド、サント・ブーヴ、ヴィクトール・ユゴーなどの錚々たる顔ぶれを迎えた (Gourret, 1984, p. 118).

プレスとの縁が深かったヴェロン博士は、オペラ座の演目に関しても大いに宣伝の才を発揮し、「明日の公演は今後減多に上演されない作品の10回目の上演」である、などの文言で、巧みに観客の興味を引いた。現在ではほとんど上演される機会のない Meyerbeer の *Robert-le-Diable* (1831) も当時は大好評を博していたし、今日まで上演が受け継がれている *La Sylphide* (1832) は、主演のマリー・タリオニ (Marie Taglioni) の人気とも相まって当時から大成功を収め、ダフ屋も大もうけをするほどの人気ぶりであった。こうしてオペラ座は流行の先端となり、それまでがら空きの客席前で演じられていたレパトリーですら、収益を上げられるまでになった。 (Gourret, 1984, p. 121.)

特に、ラ・シルフィードのモチーフは、バレエやオペラの観客の枠を超えて、いわば一つの社会現象とまでいべき人気を博し、今日のパリ・オペラ座の上演プログラムには、シルフィードの舞台衣装を着たダンサーが当時の商品ラベルや眼鏡ケースにまで登場していたことが紹介されているほどである (Opéra de Paris, 1990, p. 20).

1.2.2. アボネ達への特権

次にヴェロン博士が目じたのはアボネの存在である。アボネとは、劇場の出し物のチケットを1シーズン分まとめて購入する定期予約者のことで、スポーツ界でいうシーズンチケットの利用客に相当する。

4) この項については、拙稿「パリ・オペラ座のダンサーとその観客：19世紀の特権的アボネの『踊り子』から20世紀の『芸術家』へ」(安田, 2010)の一部に改稿・加筆を行った。

5) この40,000フランが売り上げ高なのか、それとも純利益なのかは明示されていないが、文脈から純利益と考えられる。

定期予約購入の制度自体は今日でもオペラ座をはじめ、欧州の多くの劇場で運用されているし、特等席を早くからリザーブしたシーズンチケット保有者には良席が確保されるなど、何らかの特典が付与されるものだ。だが、ヴェロン博士による大改革の第一の特徴は、当時オペラ座の収入に多大な貢献をしていた年間契約者のアボネたちに対し、様々の貴重な特権を付与したことにある。

例えばアボネのためのガラ公演を開催したり、アボネ向けの初日前公演の公開なども行った他、アボネ同士互いに推薦しあうことで、舞台での端役—といっても、実際には群衆役として熊のかぶり物を着たりしての登場だが—につくことすら可能にした (Gourret, 1984, pp. 122-123)。

数々の特権の中でもひととき貴重であったのは楽屋へと繋がる扉を解放したことである。ヴェロン博士のおかげでアボネたちは幕間にオペラ座バレエ団のダンサーのマドモワゼル達に会うことができるようになった。こうして *L'Illustration* の紙面に大きくとりあげられているようなアボネの黄金時代が到来したわけである (Martiai-Piechaud (sans prénom), 1945)。

1.2.3. 描かれたロマン主義時代のアボネ達

このころの舞台裏、すなわちダンスのフォワイエ (foyer de la danse) の様子については、エドガー・ドガ (Edgar Degas) の数々の著名なパステル画をはじめとして、様々な画家によってデッサン、版画、絵画が多数描かれている。その一つがユージェーヌ・ラミ (Eugène Lami) による、*Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* である。

イヴォール・ゲスト (Ivor Guest) らのバレエ研究者の著作や、上述の *L'Illustration* の記事などで度々目にするこの絵の下方には、描かれている人物の名前が手書き文字で記してある。それを読むと、中心に立つ人気ダンサー、ファニー・エルスラー (Fanny Elssler) のすぐ後ろには支配人のヴェロン博士が立っている。彼女を囲む数人の取り巻きのうちの一人には、作家のアルフレッド・ドゥ・ミュッセ (Alfred de MUSSET) がいる。また、背景には次の幕のために体を動かしている複数のダンサー達の姿も見える。

一方、上品なたたずまいのラミの絵とは全く対照的に、彼らアボネの熱狂を風刺する版画も描かれている (Join-Dieterle, 1988, p. 79)⁶⁾。そこにはオーケストラピットの真横、舞台至近の棧敷に陣取ったバルザック (Balzac) ら髭の紳士達が、鼻の下を長くしつつ熱心に拍手や声援を送っている様子がいささか醜悪な姿で活写されている。

また、筆致は上記の紳士達を描いたものよりもはるかにエレガントだが、棧敷の入り口近くの舞台が全く見えない席に陣取り、公演には目もくれずに恋人同士で仲睦まじく語り合う観客を描いた版画 (Join-Dieterle, 1988, p. 77)⁷⁾ などもある。つまり、オペラ座はオペラやバレエを見に来るための場所、というよりは、何をおいても社交の場所として機能していた、

6) 版画のタイトルは、*La fosse aux lions* (Lithographie de Vayron d'après Gustave Doré) である。

7) 版画のタイトルは、*Intérieur d'une loge à l'Opéra* (Gravure de Robinson d'après Eugène Lami) である。

ということがこれらの版画を通してよく伝わってくる。

1.2.4. 当時のアボネ達の社会的地位

フレデリック・パチュロー (Frédérique Patureau) によれば、ガルニエ宮のアボネの数は総座席数 2208 席のうち 815 席、つまり 37% で、全体に占める割合はそれほど大きくない。だが、当時の様々な媒体に記録が残っているのはもっぱらアボネに関することばかりで、一般入場客のエピソード等はほとんど出てこない、という。つまり、アボネたちはオペラ座の業界辺りに大きな影響力を持っていた、ということになる (Patureau, 1991, p. 307)。

当時のアボネたちの占める社会的地位や職業についても、パチュローの著作には詳しく書かれており、新興ブルジョワたちがオペラ座に殺到したということだが、浅井香織や 1945 年の *L'Illustration* の記事では、これらのアボネたちは必ずしも音楽に対する繊細な耳を持ち合わせていたわけではなく、彼らの関心はもっぱらダンサーに向けられていたことを、いささか揶揄気味にとりあげている。

このアボネの権利は世襲であったため、待ちリストの列は長くてなかなか空席ができず、それゆえに一層アボネの権利は人もうらやむ特権であり続けたといえるだろう。

というのも、こうして舞台裏への通行権を手にしたアボネたちは、時に花束、時には宝石を手にして、お気に入りのダンサーをねぎらい、うまく事が運べば自分の妾として囲うことも可能になったからである。

1.3. 19 世紀のダンサーの社会的地位とアボネ特権

1.3.1. オペラ座のダンサーの給料

フランス革命という社会体制の大変動に伴い、オペラ座を支えるパトロン達も、王侯貴族から時の権力者や新興ブルジョワへと移り変わっていった。しかし、パトロン層が変わったとはいえ、ヴェロン博士がアボネ達に舞台裏への自由通行権を与えた結果、オペラ座のダンサーの地位がどのようなものとして定着していったかを想像することは容易いだろう。アボネ達への特権の付与により、ヴェロン博士は長らく赤字続きだったオペラ座に黒字をもたらしたものの、ダンサーの社会的地位という視点から考えると、長い目で見たときには諸刃の剣の影響を及ぼすものとなった。

ヴェロン博士以後、19 世紀を通じてオペラ座のダンサー、とりわけ女性ダンサーがどのような存在としてみなされていたかについてはたくさんの言説が残っている。まずはその給与条件から明らかにしてゆきたい。

ロマンチック・バレエの時代のスター達、たとえば『ラ・シルフィード (*La Sylphide*)』(1832) で大当たりをとったマリー・タリオーニは、前述の通りシルフィード姿が宣伝や眼鏡ケースのモチーフに使われるほどの大衆の人気も博したわけで、そのような大スターの場合、年俸は 36,000 フランであった。さらにカルロッタ・グリジ (*Carolotta Grisi*) はタリオー

ニを上回る 42,000 フラン、ファニー・エルスラーに至っては年俸 46,000 フランに上っている (Pastori, 1980, p. 62).

第 1 男性舞踊手 (premier danseur) がわずか 10,000 フランしか受け取っていないのに対し、女性舞踊手であれば、男性舞踊手を上回る高給を受け取っていた。1850 年代の第 1 女性舞踊手 (première danseuse) の年俸は 10,000 から 20,000 フラン、エトワール (étoile) の階級であれば 30,000 フランを受け取っていたという (Pastori, 1980, p. 63).

しかし、ソリストクラスに到らない大多数のダンサーたちにとってオペラ座の給料は十分ではなかったようである。

1.3.2. 女性舞踊手と「舞台裏」

オペラ座からの給料だけでは生活してゆけないとなれば、男性ダンサーはオペラ座を去って行くし、オペラ座に残る女性ダンサーは他の道を模索しなくてはならない。すなわち、パトロン探しである。

第 2 次大戦を挟んでパリ・オペラ座の第一舞踊手 (première danseuse) として活躍したポーレット・ディナリクス (Paulette Dynalix, 生年不詳～2007 年 10 月没) が語ったところによれば、ディナリクス嬢自身は兄弟からの援助があったので、パトロンは不要だったものの、当時のオペラ座の女性ダンサーの半分は femmes entretenues (囲われた女性、すなわち妾) であったという (Dynalix, 1995-1996)。

ディナリクスよりやや以前の時代に、オペラ座のある女性ダンサーが比較的大きな活字で 1930 年に出版した、挿絵入りのエッセー *Chaussons roses et Tutus blancs* にも、このあたりの事情が描写されている。この本には愛人として囲われていたダンサーとパトロンとの駆け引きなどが赤裸々に描かれている他、Pastori も引用する下記の有名な会話も記されている (Pastori, 1980, p. 63)。

すなわち、オペラ座のあるディレクター⁸⁾ のところへ賃上げを要求しに来た女性ダンサーに対し、彼は「賃上げですと？しかしあなたには舞台裏があるではありませんか。」と答えた、というやりとりである⁹⁾。男性舞踊手にしろ女性舞踊手にしろ、一部のトップダンサーを除けばオペラ座の正規の給与だけでは暮らしていられず、何らかの「援助」をしてくれるパトロンを見つけない限り生活が成り立たなかったという実情が、オペラ座のディレクターにも当然のこととして受け止められていたことがこの対話から明らかになる。

さらに時代を遡って 20 世紀の初頭まで戻ると、パリ・オペラ座の foyer de la danse、すなわち舞台裏でダンサーが控える広間が「西欧随一のハーレム」であるとして、ニューヨーク

8) 残念ながら、どの時代のどの監督・支配人であるかは原著を調べてみても明示されていなかった。

9) Pastori の引用 (ただし書名のみで引用元ページの明示なし) に基づいて、パリ・オペラ座図書館にて現物資料、Anna Johnson, *Chaussons roses et Tutus blancs*, Paris, Librairie André Delpeuch, 1930 を閲覧したところ、p. 59 にこの発言が記載されていた。

で出版された本にまでその「名声」を留めていることがわかる。リン・ギャラフォラ (Lynn Garafola) は彼女の代表的著作のひとつ、*Diaghilev's Ballets Russes* の中で、アーノルド・ベネット (Arnold Bennett) が 1910 年に書いた件の文章¹⁰⁾ を次の通り引用している。"The Opéra is the splendid prey of the high officers of State. If such a one wants an evening's entertainment, or a mistress, the Opéra is there, at his disposition. *The foyer de la danse* is the most wonderful seraglio in the western world, and it is reserved to the Government and to subscribers." (Garafola, 1989, p. 274)

最後に、ヴェロン博士の時代と最も近い 19 世紀後半のシニカルな文人のショッキングなフレーズ (1868 年に出版された小説から) も引用しておきたい。これは図録内だけでなく 2015 年 9 月から 2016 年 1 月までパリのオルセー美術館で開催されていた展覧会 "*Splendeurs & Misères. Images de la prostitution 1850-1910*" 会場の一角にも掲示されていたフレーズである (Musée d'Orsay, 2015, p. 94)。

"Le ballet est ignoble. C'est une exposition de filles à vendre."¹¹⁾

(バレエとは穢らわしいものだ。それは売り物の女の子達の展示会である。)

渡邊守章の表現を借りれば、「19 世紀型バレエ」とは、「視覚的エロティシズムの充足を目的とする見せ物として受け取られることの多かった舞台表現」に他ならない (渡邊守章, 1987, p. 13)。それどころか、フランスや英米の研究者の著作を読めば読むほど、オペラ座はもっと直裁に、異性愛の男性が女性に対して抱く欲望を金で買う場所であったことが明らかになってくる。

つまり、ダンサーとの出会いを求めて楽屋に出入りするアボネの特権が存続している限り、たとえその顧客が政府の高位高官や押し出しの良い起業家や、爵位を持ったやんごとなき人々であって、当のダンサー達が上品な紳士達との社交の輪の中で蝶よ花よと崇められ、あこがれの対象となっていたとしても、オペラ座のバレエダンサーの社会的地位は相対的に低いままに留まる、ということである。

1.4. 20 世紀パリ・オペラ座の変身とリファールの改革

それでは一体いつごろから、オペラ座のバレエ・ダンサーに関する社会的認識および社会的地位が変化してきたのだろうか。そしてその変化はオペラ座のマネージメントとどのような関わりを持っていたのだろうか。

10) Arnold Bennett, "Russian Imperial Ballet at the Opera", in *Paris Nights and Other Impressions of Places and People*, New York, George H. Doran, 1913, p. 67. 以上、ギャラフォラの引用 (本文 p. 274, 注 p. 463) に基づく。

11) より正確には、エディンバラ大学ファインアートの教授 Richard Thomson の論文 "Ambiguïté : filles publiques, espaces publics" に引用されている、イポリット・テーヌの小説『パリ覚え書き』からの一節である。(Extrait d'un roman d'Hippolyte Taine, *Notes sur Paris, vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, 4e éd., Paris, 1868, p. 11.)

1.4.1. アボネの特権廃止

オペラ座のマネージメント上、またバレエ団に対する外部からの社会的認識上、ヴェロン博士のアボネ特権設定以後、最も大きな価値観の転換は、1945年に起こったと考えられる。この年、それまで遠くアメリカ大陸にまで「名声」が及んでいたハーレムは、アボネの特権の廃止とともに事実上崩壊し、芸術を追究するカンパニーとして新たに歩み始めることになる。

1945年10月13日付けの*L'Illustration*の記事“*Splendeurs et fin de l'abonné de l'Opéra*”によると (Martiai-Piechaud, 1945)、この年、アボンヌモンのソワレ (夜会=夜公演) が廃止になった、すなわちアボネの死という決定がなされた、とあり、記事の筆者は、150年以上も続いたこの伝統に終止符が打たれたことを深く嘆いている。

しかし、アボネ特権の廃止を中心として、この時代にはオペラ座バレエ団の環境に大いに変革が加えられ、時間をかけてではあるが、着実に「ハーレム」からの脱却が成し遂げられていったのである。そして、その陰の立て役者は、オペラ座の支配人だけではなく、当時のメートル・ド・バレエ兼専属振付家のセルジュ・リファール (Serge Lifar) であったと言われている。

1.4.2. オペラ座のマネージメントにおける大改革：リファールの功績

実は、アボネの特権である舞台裏への立ち入りを禁止する、という1945年の大改革は一朝一夕に成し遂げられたわけではなく、バレエを芸術としてより高い地位に押し上げようと心を砕いたリファールのたゆまぬ努力のおかげでもあった。

1929年のディアギレフ没後、リファールはオペラ座に第1舞踊手兼振付家として招かれる。その後、紆余曲折を経て座付き振付家やオペラ座バレエ・マスターの地位を得るのだが、1944年にオペラ座を去るまで15年の長きに渡り、リファールは芸術家としてはもちろん、バレエ団の指導者として、またバレエという芸術の社会的地位を高めるための実務家として、様々な面でパリ・オペラ座に貢献する。

例えば、アボネが「ダンスのフォワイエ」に入り込んで来ることは、バレエという芸術の尊厳と相容れない伝統であり、リファールには到底容認し難いことであった。しかしながら、当時の支配人ルーシェ (Rouché) の同意こそ得たものの、アボネの既得権を制限するのは容易ではなく、最初の試みはアボネの猛反対で頓挫してしまう (Guest, 2001, p. 169)。そこでリファールはまず、上演に先立ち、それまではいつも女性舞踊手のみで「ダンスのフォワイエ」¹²⁾で行われてきた稽古に、男性舞踊手も参加させることにした。というのも、それまでフォワイエでの上演前の稽古時においては、バレエ団の男性舞踊手は完全に排除されてお

12) 現ガルニエ宮の場合、稽古用に鏡が多数張ってある「ダンスのフォワイエ (Foyer de la danse)」は舞台の真裏に位置している。今日では年に何度か、例えばシーズンのオープニングやガラ公演など特別催事時にデフィレが行われる時に、舞台奥にあるこのきらびやかな空間が舞台の延長として公開される。

り、アボネの紳士達だけが女性舞踊手と親しく語らうことができたのである。

稽古場に男性舞踊手も混じることで、恐らく以前ほどあからさまに女性舞踊手と戯れることは難しくなったのだろう。このような改革のおかげで、ゲストの言葉を借りれば、次第にバレエ団としての誇りを取り戻すことに成功したのである (Guest, 2001, p. 170)。

このほかの改革の具体的な中身についてはパストーリが最も詳しく取り上げており、その記述を読むと、観客の視線を舞台に集中させる今日のバレエ公演と比べると、信じられない様な興業のやり方であったことがわかる。

たとえばリファールは、バレエの上演中は舞台に集中できるよう会場内の客電を消すことを指示している。それまでのオペラ座では、社交のために劇場にやってくるアボネたちが、舞台よりもむしろ客席に集う人々を眺めて鑑賞しやすいようにと、バレエの上演中でも客電が煌々と輝いていたわけである。

またリファールは、衣装係が指示していない宝石類をダンサーが勝手に身につけて登場することも禁じた。当時は、村娘など舞台上で演じるべき役とは全く不釣り合いな宝石類でも、パトロンのアボネから受け取ったものであれば、それをつけて舞台上上がるのが通例だったからだ。

さらに女性舞踊手には、ドゥミ・ポワントでなく、より高い技術の習得が必要なつま先立ち (*sur les points*) で行うダンス技法を指導し、男性舞踊手にはきちんとひげを剃るように命令した (Pastori, 1980, p. 101)。

リファール自身については、ヴィシー政権の頃に、ナチス向けの公演を行ったなどの理由で、戦後は厳しい批判に晒されてきたし、レジスタンスの闘志として、文字通り当時の支配層と死闘を繰り広げた本人、あるいは家族を身近に持つ文化人の多くは、リファールのことは絶対に許せない、と今でも憤りを露わにする。

しかし、そうした行動とは別次元のものとして、リファールがバレエ芸術の地位向上に大いに貢献したことは認めるべきであろう。仮にアボネの特権廃止がリファール一人の功績ではなかったとしても、オペラ座のマネージメントという観点から見ると、この時期の様々な改革や変革が、その後のパリ・オペラ座のバレエ団に対する社会の認識を大きく変える、極めて重要な転換点となった、と考えられるからである。

1.5. 今日のパリ・オペラ座バレエ団ダンサーの社会的地位とその概況

パリ・オペラ座元第1舞踊手のディナリクスが、彼女の同時代のダンサーは半分までがパトロンの援助を得て暮らしていた、と語ったことは既に述べた。そうした時代を生きてきた彼女は、「最近のオペラ座のダンサーは(きちんと)家族を持って、出産まで経験するようになった」ことを有り難いこととしてしみじみと語っていた。

こうしたプライベートな生活面での充実はもちろんのこと、社会的地位の向上、という意味では、たとえばカンパニー・メンバーの中にどれほど多数の勲章授与経験者がいるかを示

しておくことも必要だろう。

すでにオペラ座を退団したダンサー、つまり年長者からいくつか実例をあげてゆくと次の通りである。

退団後ウィーン国立バレエ団の芸術監督に就任し、カンパニーの実力をめきめきと向上させたマニユエル・ルグリ (Manuel Legris) は、2007年にレジオンドヌール勲章 (シュヴァリエ章) を授けられている。

退団後、一時パリ・オペラ座バレエ団のメートル・ド・バレエを務めたローラン・イレール (Laurent Hilaire) はルグリに10年ほど先立ち、1998年に芸術文化勲章 (シュヴァリエ章) を受章している。

アニエス・ルテスチュ (Agnès Letestu) は芸術文化勲章 (オフィシエ章)、国家功労勲章 (シュヴァリエ章)、そしてレジオンドヌール勲章 (シュヴァリエ章) を授与されている。

2016年2月に新たにパリ・オペラ座バレエ団の舞踊監督 (ダンス部門の芸術監督) に就任したオーレリー・デュボン (Aurélié Dupont) は芸術文化勲章 (シュヴァリエ章) に次いで、2015年にレジオンドヌール勲章 (シュヴァリエ章) を授与されたばかりである。

このほかにも枚挙にいとまがないほど、今日のオペラ座ダンサー、とりわけエトワールには勲章授与者が多い。

もちろん、このような勲章があろうとなかろうと、オペラ座のダンサーは今では芸術家として誰もが認め、尊敬の対象となっている存在である。

確かに19世紀のバレエ・ダンサーの中にも、爵位を持つような「高貴な身分」の殿方に請われ、正妻として迎えられた者も存在したが、そうした例はやはり例外に属しており、*femmes entretenues*、すなわち囲われ者・愛人として報酬を得ていた事例の方が圧倒的に多かったのである。しかし、20世紀の折り返し地点で、アボネの特権が廃止され、舞台上のダンサーを愛人として囲う目的で舞台裏に自由に出入りすることが禁止されて以来、パリのオペラ座の社会的立場もその役割も、大きく変わったことは間違いない。

リファールが、「芸術としての地位を高める」ために、この特権を廃止し、他ならぬダンサー達を芸術家として扱うことを認めさせたことによって、今日のバレエダンサー達のように、勲章の授与を受けるような誉れのある職業として、世の人々一般にも認知されるに至った、と考えることができよう。

20世紀半ばのオペラ座内部でのマネージメントの大改革を経て、それまでとは比較にならないほどバレエ・ダンサーの社会的な地位が向上するに到ったことを、第1章のおわりに再確認しておきたい。

第1章：参考文献

Asai, Kaori (浅井香織) (1989) 『音楽の<現代>が始まったとき』, 中公新書, 297p.

Beaussant, Philippe (1992) *Lully ou le musicien du soleil*, Gallimard, 893p.

- Djian, Jean-Michel (1996) *La politique culturelle*, Le Monde - Editions, 282p.
- Dynalix, Paulette (1995, 1996) パリ・ノートルダム寺院近くの個人宅での複数回のインタビュー.
- Garafola, Lynn (1989) *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, 524p.
- Gourret, Jean (1984) *Ces Hommes qui ont fait l'Opéra*, Editions Albatros, 298p.
- Guest, Ivor (1976/2001) *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Opéra de Paris/Flammarion, 1ère édition (1976) : 349p; édition revue et augmentée, <format plus grand> (2001): 336p.
- Join-Dieterle, Catherine (1988) *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Picard, 295p.
- Liebermann, Rolf (1980) *En passant par Paris - Opéras*, 1980, Editions Gallimard, 457p.
- Martiai-Piechaud (sans prénom), (1945) "Splendeurs et fin de l'abonné de l'Opéra", *L'Illustration*, le 13 octobre 1945.
- Musée d'Orsay (2015) *Splendeurs & Misères. Images de la prostitution 1850-1910*, Catalogue de l'Exposition au Musée d'Orsay, 22 septembre 2015-17 janvier 2016; Flammarion, Paris, 307p.
- Opéra de Paris (1990) *La Sylphide*, Programme officiel, 50p.
- Pastori, Jean-Pierre (1980) *L'Homme et la Danse*, Office du Livre (Fribourg) / Editions Vilo (Paris), 180p.
- Patureau, Frédérique (1991) *Le Palais Garnier dans la Société Parisienne: 1875-1914*, Mardaga, 489p.
- Watanabe, Moriaki (渡邊守章) (1987) 「踊りの騷あるいは他者という迷路」, 『踊ること, 劇』収録, 新書館, 282p.
- Yasuda, Shizuka Thérèse (安田静) (2002) 「1980年代フランスの文化政策：ダンスの事例を中心とする日仏の文化観の比較・考察」『研究紀要』, 37, pp. 141-155.
- (2010) 「パリ・オペラ座のダンサーとその観客：19世紀の特権的アボネの『踊り子』から20世紀の『芸術家』へ」『研究紀要』, 65, pp. 43-56.
- (2011) 「アボネの服装規定変遷にみるパリ・オペラ座の『大衆化』について」『研究紀要』, 68, pp. 37-55.
- (2014) "Management of Public Theater in France~Eminent Directors of Opéra de Paris and its transition from the 19th Century until Today~, *ICBM2014: International Conference on Business Management 2014*, ICBM, pp. 20-25.