

Title	ロベール・ルパージュとケベック : 作品の変遷と原点への回帰
Author(s)	神崎, 舞
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 33-46
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96485
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ロベール・ルパージュとケベック

—作品の変遷と原点への回帰—

神崎 舞

はじめに

カナダの中でも特異な位置づけにあるケベック州において、文化は自立性を示す「ネイション」を形作る上で重要な役割を果たしてきた。公用語であるフランス語に加え、文化はケベックのアイデンティティを構築する要素として、その成熟が戦略的に目指されたのである。そこに大きく貢献してきたのが、演出家ロベール・ルパージュ (Robert Lepage, 1957—) である。

「文化の外交官」という異名を持つルパージュは、視聴覚的な要素を取り入れたり、さまざまな異文化を扱ったりすることで、その名の通り、カナダ国内に留まらず、国際的に活躍してきた。イギリスのピーター・ブルック (Peter Brook) や、フランスのアリアヌヌ・ムヌーシユキン (Ariane Mnouchkine)、『そしてアメリカのロバート・ウィルソン

(Robert Wilson) など、自国のみならずその枠組みを脱して活躍している演出家と肩を並べる存在と見なされていることもまた、ルパージュの国際的な地位の確立を裏付ける証拠となっている。

しかし興味深いことに、二〇一〇年代頃から、ケベックやカナダの歴史を扱った作品を発表したり、自らの劇場をケベックシティに創設したりするなど、ルパージュの作品や彼の取り組みには、原点への回帰ともいえるような特徴が顕著になっている。ここで用いる「原点」とは、ルパージュにとつての故郷ケベックであると同時に、彼が積み重ねてきた経歴における出発点をも意味する。つまり、長らく外に注がれていたルパージュの視線が、ケベックの内へ、そして過去へと向けられる傾向が見られるのだ。それはルパージュにとつて、自分がどこから来たのか、そしてどこに在るのかを確認すると同時に、自らが歩んできた道のりを振り返る行為でもある。そこで本論では、ルパー

ジユと彼の作品に見られるこのような変化が、ケベックの文化的成熟、及び現代カナダの舞台芸術の傾向と相互に関連していることを明らかにしたい。

一 ケベックの文化的成熟を象徴する作品

ルバージユが自らのルーツを探求する背景には、ケベックという土地柄がある。ケベックはカナダにおいて、少数派であるフランス語圏であり、一九八〇年と一九九五年に行われた主権／連合を問う州民投票で二度に渡る敗北を経験し、「ネイション」という曖昧なアイデンティティを抱えてきた。カレン・フリッカー (Karen Fricker) は、「ケベックの国民性の構成要素が、領土、民族性、言語のいずれによるものなのかということは、今も活発に続いている議論であり、完全に満足のいく同意に至ったことは一度もない」と指摘している⁽¹⁾。そしてそのような曖昧さを内包しているがゆえに、「文化の独自性こそがネイションとしての存在を証明するものである」と主張している⁽²⁾。エリン・ハーレイ (Erin Hurley) もまた、「ケベックはネイションとしての地位を確保するために文化産物に頼っている」⁽³⁾、すなわち「文化がネイションを表象している」と指摘している⁽⁴⁾。そしてそのことを具現するかの

ように、ケベック州政府は「国際的になるように公式に文化を促進した」⁽⁵⁾のである。

演劇も例外ではなく、劇団や演劇学校などに加え、劇作家センターなどアーティストを支える組織が設立され、作品を生み出す基盤が整備された。その結果、「ケベックの演劇は組織化され、職業化され、国家的なものになった」という⁽⁶⁾。実際、一九八〇年代以降、ルバージユや、ジル・マウー (Gilles Maheu) 率いるカルボンヌ14 (Carbone 14) というカンパニーに代表されるように、視聴覚性に長けた演劇が顕著になり、時を同じくして、シルク・ドゥ・ソレイユ (Cirque du Soleil) や、ラララ・ヒューマン・ステップス (Lalala Human Steps) など、サーカスやダンスも隆盛を極め、言葉の壁を越えた活躍を見せてきた。

このようなケベックの舞台芸術における潮流を牽引してきたルバージユは、ケベック以外での上演を増やしていった。一九九〇年代に入ると、さらに活動の場を広げるようになる。そのことは、エディンバラやストックホルム、そしてミュンヘンや東京など、カナダ国外で初演を迎える作品が増えたことから明らかである。またこの頃は、以前にも増して、映像を使用した視聴覚性に富む作品が目立つようになり、映像に慣れ親しんだ観客にも演劇を身近なものにした。さらに一九九一年に初演された『ニードルズ・

アンド・オピウム』(Les Aigüilles et l'opium)に、テクノロジーと映画的手法を取り入れてから、映像の使用はルパージュ作品の特徴になっており、幅広い観客の理解を得ることに繋がった。

国外での活動だけでなく、一九九〇年代は英語圏カナダとの関係をこれまで以上に重視している。一九七〇年代は、新たな演劇や劇団の登場があったものの、ジェーン・コウスタス(Jane Koussas)によれば、演劇は「アイデンティティ・ポリティックスに根ざし、あくまでもケベックを舞台にし、ほとんどが英語圏カナダに対して意見する」特徴を有したものであった⁹⁾。ナイジェル・ハント(Nigel Hunt)は、「英語圏カナダの多数派による文化的・経済的支配に対し、断固として偏狭で内省的」であった七〇年代までのケベックは、「八〇年代までにこの苦闘を精算した」結果、「新たな興味で自身の境界を越えることができた」と指摘し、「ルパージュがその良い実例である」と述べている¹⁰⁾。現に、英語に対するルパージュの姿勢は、カナダ国内の言語間にある境界を越える一助となっている。この背景には、幼少期より家庭内で二言語が飛び交う環境の中で育ったルパージュが、英語を「日々の出来事」として身近に捉え、そこに「敵意のある植民地主義的権力」を読み取ることがなかったということがある¹¹⁾。ルパージュの英語圏

カナダとの関係は「同時代の他のアーティストと根本的に異なる」ことは特筆に値する¹²⁾。

家庭環境に加え、一九八九年に首都オタワにあるナショナル・アーツ・センター(National Arts Centre)のフランス語演劇部門の芸術監督に最年少で任命された経験が、ルパージュに英語圏カナダを意識させる契機となった。その結果、一九九二年から一九九五年の間はシェイクスピア作品を「幾分執拗に」上演し¹³⁾、英語圏との関係強化に寄与した。英語圏は、ルパージュが作品を通して絶え間なく取り組んできた「アイデンティティ探索の中心的な要素である」と同時に、「ルパージュの作品は、伝統的な二つの孤独を越えることを観客に促す」とコウスタスは述べている¹⁴⁾。つまり、ルパージュ作品は「二つの孤独」の架け橋のような機能を果たしているといえる。

二〇〇〇年代はルパージュ作品の成熟期と位置づけることができ、その国際性は頂点を極める。この頃は異分野に対してもさらなる関心を示し、演劇以外のアーティストとの共同制作を積極的に行い、ジャンルの横断が以前にも増して顕著になった。たとえば、シルク・ドゥ・ソレイユのラスヴェガス公演の『K.A』(2004)や、バレエ・ダンサーのシルヴィ・ギエム(Sylvie Guillem)やコンテンポラリー・ダンサーのラッセル・マリファント(Russell Maliphant)と

の共同制作である『エオンナガタ』(Eonmagda, 2009)、さらにメトロポリタン・オペラでの『ニーベルングの指環』(Der Ring des Nibelungen, 2010-2012)などの作品の演出を手掛けたことが挙げられる。とりわけ『KA』と『ニーベルングの指環』では、大掛かりな舞台装置と、その高額な費用に注目が集まり話題を呼んだ。『KA』では、作品の制作に三千万ドルかかり、MGMGランドホテル内に建設された専用の常設劇場には、一億三千万ドルが費やされた。¹⁷⁾『ニーベルングの指環』では、約四五トンもの機械仕掛けの舞台装置を用い、それを支えるがために舞台の改修まで行われた。¹⁸⁾作品の制作に一千六百万ドル以上、そして改修に少なくとも十二万五千ドルが投資された。このように、物理的にも金銭的にも規模の大きな作品が増え、ルパージュは華々しい経歴を重ねていく。また、国際的なフェスティヴァルに招聘されることで、世界的な名声を不動のものにしていく。

そのことは、ルパージュの数々の受賞歴が如実に物語っている。注目すべきは、カナダ国内はもとより、国外の賞をも与えられたことである。たとえば、レジオン・ドヌール勲章や、ヨーロッパ演劇賞、そしてスタニスラフスキー賞に加え、エディンバラやモスクワ、さらにミラノなどの演劇フェスティヴァルからも、優れた作品として認めら

れ、賞が授与されている。日本も例外ではなく、ルパージュは二〇二二年に国際交流基金賞を受賞した。このことは、とりわけ日本との関係が強固であることを象徴している。なぜなら、国際交流基金賞とは、「日本と海外の相互理解促進に顕著な貢献があり、引き続き活動が期待される個人または団体に対して授与」されるものだからである。¹⁹⁾ これまでに黒澤明や小澤征爾、さらに宮崎駿などが受賞しており、カナダの演出家に与えられるのは、初めてのことである。ルパージュの日本に対する高い関心が作品に反映されていることと、日本のアーティストとの共同制作の経験が評価に繋がったといえる。

ルパージュは、まさに国内外において、演出家としての地位を確立した。しかし注目すべきは、ルパージュを始め、これまでケベックを代表するといわれる文化表象の多くが、ケベックの地域に根ざした特性を有しているとは言い難い点である。ハーレイは著書『ナショナル・パフォーマンス―エキスポ六七からセリーヌ・ディオンのにおけるケベックの表象―』の中で、一見「ケベック性」が希薄と思われる移民作家のマルコ・ニコネ(Marco Nicone)やカルボンヌ¹⁴⁾、さらにセリーヌ・ディオンの(Celine Dion)などを、「擬態」、「換喩」、「愛情」という三つのキーワードを当てはめながら「ナショナル・パフォーマンス」の範疇

に含めることを試みている²⁰。しかし、多言語を用いて視聴覚に訴えるルパージュ作品や、身体表象で魅せるシルク・ドゥ・ソレイユは、「ケベック性」を「曖昧にすることに よって国際的な成功の機会を増やしている」がゆえに「ケベック的であるとは判読しにくいかも知れない」とそれらへの言及を控えめにしている²¹。ケベック州政府が「文化の外交官」と謳うルパージュやシルク・ドゥ・ソレイユは、国際的な活躍から、確かにケベックの文化的成熟を象徴する代表格といえるが、その国際性はすなわち、地域性の希薄さを意味するといっても過言ではない。もちろん視聴覚的表象に焦点を当てたルパージュの作品は、言葉の壁を常に意識させるケベックゆえに生まれたものといえることから、それ自体を「ケベック性」として捉えることも可能である。しかし彼の表象は、直接的ではないため、多くの人々にケベック独自の文化とは理解され難い。同時にその性質は、ともすれば他の地域の文化と相違ないというアイデンティティの危うさにも繋がる。

二 原点への回帰

前述のように、国際的な演出家として活躍を遂げてきたルパージュだが、二〇一〇年代以降、より直接的な「ケ

ベック性」の表象に傾倒し始めた。すなわち、ケベックやカナダの歴史を題材として扱ったり、ケベコワ（ケベック人）が登場して自身のルーツを探ったりするものが顕著になる。もちろん、それ以前にも多くの作品において、ケベコワが登場人物となっているものはある。たとえば『月の向こう側』（*La Face cachée de la Lune*, 2000）のフィリップ、『アンデルセン・プロジェクト』（*Le Projet Andersen*, 2005）のフレデリック、『ブルー・ドラゴン』（*Le Dragon bleu*, 2008）のピエールなど、一人芝居ではルパージュの分身ともいえるケベコワが登場している。またそれ以外の大作『ドラゴンズ・トリロジー』（*La Trilogie des dragons*, 1985）や『太田川七つの流れ』（*Les Sept Branches de la rivière Ota*, 1994）でもケベコワの登場人物が描かれている。しかしこのような作品に共通しているのは、ケベコワが異文化である「他者」と出会い、自らを省みる様が描かれていることである。つまり、ケベックの社会や歴史を正面から描くというよりむしろ、異文化を前面に出し、そこにケベックやケベコワを投影することで、間接的に表象することを試みてきた。

ところが、二〇一〇年代以降は、ケベックやカナダの歴史、そして先住民の存在について理解を深めつつ、直接的にケベコワとしてのルーツを探索しようとしている作品が

目立つ。たとえば、シェイクスピアの『テンペスト』(La Tempête, 2011)は、ケベックのヒューロン・ウエンダット・ネイションの人々との共同制作で、先住民の保留地でのみ上演されるサイト・スペシフィックな作品となっている。つまり、これまでさまざまな国や地域でのツアー公演を行ってきた作品とは、上演場所において対極に位置する。ジョアンヌ・トンプキンス (Joanne Tompkins) によれば、「サイトスペシフィック・パフォーマンスの起源は定かでないものの、一九九〇年代において、国際的に演劇の主要な形式であった」ことから、比較的新しい様式であることがわかる。それは「伝統的な劇場での上演よりも、パフォーマンスと特定の場所、そして社会的な文脈の関係を、より適切に反映することができる」⁽²³⁾。つまり、サイトスペシフィックな作品では、上演場所が持つ社会的・政治的文脈がパフォーマンスを理解する上で重要な役割を担っているのである。さらにトンプキンスは「サイトスペシフィックな作品における基本的な目的は、観客がその場所をよりよく理解し、そして／あるいはそれを異なる視点から見るよう促すこと」であると述べている。ルパージュが上演した『テンペスト』もまた、ヒューロン・ウエンダット・ネイションの保留地という上演場所が内包する文脈をシェイクスピアの作品に付加させることで、作品に対する

新たな解釈をもたらすことに加え、その場所に対する理解をも促進する契機となった。

また、二〇一五年に初演された『八八七』においては、ルパージュが実際に幼少期を過ごしたケベックシティのマレー通り八八七番地にあったアパートを舞台の中心に据えて、ケベックにおける激動の一九六〇年代を父親との記憶を通して表象している。二〇一八年の『カナタ』(Kanata)では、植民者と先住民の関係を通してカナダの歴史を描いた。あいにくこの作品は先住民との意見の相違で上演が実現しなかったものの、繰り返された議論は人々にカナダが抱える問題を浮き彫りにした。また『クールヴィル』(Cornville, 2021)は、タイトルそのものにかつてケベックシティにあった街の名を採用し、一九七〇年代のクールヴィルを舞台に、主人公である一七歳の少年の思春期における葛藤を、文楽の手法を用いて描いた作品である⁽²⁴⁾。この他にも、『フレーム・バイ・フレーム』(Frame by Frame, 2018)を、カナダのアニメーション作家であるノーマン・マクラレン (Norman McLaren) のオマージュとして、カナダ国立バレエ団と共同制作したり、二〇二三年に上演予定の『リオベル・プロジェクト』(Le Projet Ripelle)を、ケベックの画家で彫刻家のジャン＝ポール・リオベル (Jean-Paul Ripelle) の生涯と、彼の作品から着想を得て制作したりし

ている。

作品においてのみならず、ルパージュのケベックへの回帰は、二〇一九年に生まれ故郷であるケベックシティに、ル・ディアマン (Le Diamant) という劇場を創設したことからもうかがえる。この劇場の創設には五千四百万ドル以上の費用がかかり、そのうちカナダ政府から一千万ドル、ケベック州政府から三千万ドル、ケベックシティから七百万ドルが投資されたことから、この施設に対する政府の期待の大きさがうかがえる。実際、当時の文化遺産大臣であるメラニー・ジョリー (Mélanie Joly) は、「ディアマン劇場のような文化施設は、創造性と文化を奨励するコミュニティの発展に貢献する」と述べている。

ル・ディアマンもその期待に応えるべく、劇場の役割を表明している。公式のホームページによれば、ル・ディアマンは国内のみならず国外の良作を提供したり、地元のアーティストに表現の場を与えたりすることで、ケベックの舞台芸術の発展に尽力することが意図されている⁽²⁷⁾。ここから明らかなのは、以前のルパージュの創作拠点であったラ・カゼルヌ (La Caserne) 以上に、ケベックという地元⁽²⁸⁾の芸術文化に還元することが目指されている点である。上演される作品のジャンルは、演劇のみならず、サーカスやオペラなど多岐に渡る。それは、当劇場の芸術監督を務め

るルパージュの関心領域の広さを反映しているといえる。これまでのルパージュは、作品を世界各国の観客のもとへ届けることを目的としていた⁽²⁹⁾。それに対し、ル・ディアマンは観客をケベックに呼び寄せる場となっているのだ。

またル・ディアマンの設立は、ルパージュの過去の作品を上演することも目的としている。フリツカーが、二〇〇〇年代初期から、ルパージュのカンパニーであるエクス・マキナはレパトリーの構築に力を入れてしていると指摘しているように、ルパージュは過去に上演した『ドラゴンズ・トリロジー』や『ニードルズ・アンド・オピウム』、さらに『太田川七つの流れ』といった作品に再度取り組み、登場人物に即した人種の俳優を起用したり、一人芝居を二人芝居に変更したりするなどして、新たな視点を加えた再演を行っている。フリツカーはこの傾向を、ルパージュ一人の才能に頼るのではなく、彼がいなくなった後もエクス・マキナを運営することを可能にする経営策と捉えている⁽³⁰⁾。しかしそれだけではなく、過去の作品に改めて手を加えて上演することは、ルパージュが演出家としてこれまで歩んできた道のりを辿る行為でもある。ル・ディアマンの開場記念公演が、エクス・マキナを創設した年に上演した『太田川七つの流れ』の再演であったこともまた、演出家としての原点への回帰という観点において示唆的である。これ

までのルパージュ作品のレパートリーを上演する劇場の存在は、彼の足跡を辿るのみならず、ケベックが生んだ偉大な演出家の痕跡を記憶に留めさせ、後世に伝える役割も果たすことになる。

三 原点回帰の要因

三―「国際性」に対する懐疑

このような原点回帰の要因としては、第一に「国際性」に対するルパージュの懐疑が挙げられる。「ケベック性」を示す指標には、作品に表れる特徴に限らず、いかに地元の人々に貢献しているかという点も含まれる。ルパージュは名実ともに国際的な演出家として国内外にその名を知らしめ、海外での活動を精力的に行って来たが、ケベック州政府からの助成金を受給しているにも関わらず、地元に戻元していないとの批判がある。⁽³²⁾「国際的」というイメージが先行し、地元への貢献が十分ではないといった印象が根強くあることを反映してか、ルパージュ自身も一九九〇年代の段階ですでに、「私の作品はもはやケベックの人たちには響かない（中略）おそらく海外の人たちにより訴えるのだろう」と吐露している。⁽³³⁾

規模が大きく、有名な劇場やアーティスト、さらにカ

ンパニーとの共同制作に取り組むことで、国際的な地位を確立するということは、一方で商業性が増すことにも繋がる。二〇〇〇年代以降、国際的になる一方で、作品が商品として消費されていくことに対する懐疑といえる兆候が、作品そのものに表れ始めることも見逃してはならない。フリッカーは二〇〇〇年代のルパージュ作品に登場する新たな人物像の特徴として「成功しているが、幻滅している中年のアーティスト」を挙げている。⁽³⁴⁾そこには、これまでの作品でも描かれてきたかつての宗主国を含めた大国に対する劣等感に加え、商業的に作品が消費されていくことに対する危機感も立ち現れる。たとえば『アンデルセン・プロジェクト』では、パリのオペラ座の支配人であるアルノーに振り回されるケベコワのフレデリックから、また『ブルー・ドラゴン』では、中国人の若いアーティストが消費されていくのを目の当たりにするピエールから読み取ることができる。このような表象は、シルク・ドゥ・ソレイユやメトロポリタン・オペラといった商業的な興行に、ルパージュが演出家として関わった経験が少なからず影響している。ジルベール・ダヴィッド (Gilbert David) 編集の『ケベックの現代演劇、一九四五―二〇一五―歴史的・社会美学的統合試論』において、二〇〇〇年代よりルパージュが、国際的な活躍

の一方で、ケベックに腰を据えてエクス・マキナとの作品制作に専念するようになったことが指摘されている点は興味深い³⁵⁾。自らの作品が消費されていくことに対するルパージュの危機感が、再度ケベックという出発点に立ち戻るきっかけを与えたに違いない。また、地元の観客に受け入れられるためには、彼ら彼女らが関心を抱く作品を作る必要性があり、自ずとケベックやカナダの問題に目を向けるようになったと考えられる。

三―二 『ル・ムーラン・ア・イマーージュ』

このようにケベックを意識し始めたルパージュの動向に拍車をかけた出来事として、『ル・ムーラン・ア・イマーージュ』(Le Moulin à images, 2008)の制作がある。二〇〇八年に行われたケベックシティ生誕四〇〇周年を祝う記念事業は、ケベックの文化的成熟を国内外に呈示しながらも、ケベックの四〇〇年の歴史を称揚したイヴェントであり、ルパージュにとって重要な転換点になった。このイヴェントは、一三〇以上もの文化的催し物を提供し、それらの中にはシルク・ドゥ・ソレイユが四〇〇周年を祝うために制作した作品の上演や、アブラハム平原でのセリーヌ・ディオンのコンサートも含まれていた。国外で活躍してきたアーティストたちが、ケベックに一堂に会した点から、このイ

ヴェントに対するケベック州政府の意気込みが感じられる。

ルパージュが、四年以上の歳月と六百万ドルを費やして制作した『ル・ムーラン・ア・イマーージュ』は³⁶⁾、ケベックシティの旧港にある一万八千平方メートルの巨大な穀物倉庫をスクリーンに見立て、音楽とともにケベックの四〇〇年の歴史を描き出した映像作品で、「最も大きな野外建築のプロジェクト」である。規模の大きさは『KA』や『ニールブルグの指環』を彷彿とさせる。しかし、これまでのルパージュやシルク・ドゥ・ソレイユの作品のチケットが高額で、「北米やヨーロッパのエリートが対象となっている」と批判されていたのに対し、『ル・ムーラン・ア・イマーージュ』は無料で上映された。高額なチケットを購入せずとも享受できるこの作品は、四〇日間、ケベックの夜の街を彩り、地元住民に加え、多くの観光客を魅了した。ケベックシティ・カウンスルが、二〇〇八年以降五年間、『ル・ムーラン・ア・イマーージュ』の上映を決定したことに対し、スーザン・ベネット(Susan Bennett)は、「この作品への投資が、その価値と、ケベックシティのブランド化のために、新しい(そしておそらく繰り返しやって来る)観客を呼び寄せ続けるだろう³⁷⁾」と述べていることから、ケベックにおけるこの作品の重要性をうかが

うことができる。

『ル・ムーラン・ア・イマージュ』は、ケベックの四〇〇年の歴史を、「水路」「道路」「鉄路」「航路」と名づけた四つの時代に分けて描いている。ルパージュが本作を「コマ撮り動画のモザイク」⁽⁴⁰⁾と捉えていることから明らかなように、スクリーンとなる穀物倉庫にはケベックの歴史上の人物の肖像画や、歴史的な出来事の絵画や写真、そして映像が、断片的でありながらも流れるように繋ぎ合わされている。ケベックの歴史を扱っているという点において、『ル・ムーラン・ア・イマージュ』は極めて地元根ざした作品となっている。この制作にあたって、ルパージュは以下のように述べている。

ケベックの人々は歴史に対して奇妙な捉え方をして
います。政治的にすべての人々は少し煮え切らないの
です。ケベックの位置、そのアイデンティティは明確
ではありません。我々はまさに今、霞の中にいるよう
なものです。そして私は『ル・ムーラン・ア・イマ
ージュ』が、「ほら見て、これがケベックシテイで、こ
れがケベックシテイのアイデンティティだよ」と主張
しながら、その曖昧さを取り除くと思います⁽⁴¹⁾。

ルパージュが『ル・ムーラン・ア・イマージュ』を通してケベックの過去を振り返ることは、これまでとは異なるアイデンティティの探求方法であるといえる。そしてこのイヴェントも、ルパージュの視線をケベックへと向けさせる契機の一つになったと考えられる。

三―三 先住民の台頭と助成金の削減

二〇一〇年代以降に、とりわけ先住民のアーティストによる活動が、これまでになく脚光を集めてきたことも、ルパージュの作品作りと関係がある。カナダ総督賞を受賞した先住民の劇作家トムソン・ハイウェイ (Tomson Highway) や、ネイティヴ・アース・パフォーマンス・アーツ (Native Earth Performing Arts) といった劇団の活躍が一九八〇年代頃から見られるものの、当初は、先住民の作品が演劇界においてマイノリティの域を脱していたとは言いがたい。しかし、二〇〇八年のステイヴン・ハーパー (Stephen Harper) 前首相による寄宿学校制度に対する公的な謝罪や、それに伴って設置された真相和解委員会による最終報告書の公表 (二〇一五年) などによる、先住民に対する意識の高まりは、先住民作品に対する関心の高まりと少なからず呼応した。さらにナショナル・アーツ・センターに、英語演劇部門とフランス語演劇部門と並び、先

住民演劇部門が二〇一九年に設立されたことは、先住民の地位を大きく引き上げた極めて画期的な出来事であった。その芸術監督を務めるケヴィン・ローリング (Kevin Loring) や、コーレイ・ペイエット (Corey Payette)、さらにはタラ・ビーガン (Tara Beagan) など、若手の劇作家も着実に育ち、自らの出自を探索する作品を発表している。カナダ国内の主要な演劇フェスティバルでも、先住民の作品が上演される機会が増えていることも注目に値する。彼ら彼女らが、自分がどこからやって来たのか、そしてどのような文化を継承しているのかといった問いをもとに、作品を通してルーツを辿る試みが、ルパージュを触発し、自身のルーツといえるケベックの歴史やケベックという土地に根ざした活動に関心を向けるきっかけになった。このことは、二〇一〇年の『トーテム』、二〇一一年の『テンペスト』、二〇一八年の『カナタ』といった先住民を扱った作品が証明している。ルパージュの視点が国内、とりわけ先住民に注がれている背景には、カナダの舞台芸術における彼ら彼女らの台頭の影響が少なからずあるといえる。

原点への回帰ともいえる傾向は、現実的かつ外的要因である予算の問題とも不可分ではない。まず二〇〇〇年代から、政府の方針により、助成金の縮減が見られるようにな

る。とりわけ二〇〇八年にハーバー前首相が、四千五百万ドルもの文化予算を削減し、国際的なツアーを行うための助成金のプログラムを二つ打ち切ったことは演劇界に打撃を与えた。⁽⁴³⁾ 二〇一六年の段階でも、エクス・マキナのプロデューサーであるミシエル・ベルナツチエ (Michel Bernatchez) が「芸術のための政府の助成金が得られない」ため、作品を上演できる国が限られると指摘していることから、⁽⁴⁴⁾ その影響が続いていたとわかる。一方で、先住民に対する関心の高まりには目覚ましいものがあり、先住民のアーティストに貢献するような実践やプログラムに対しては、政府が助成している。⁽⁴⁵⁾ このこともまた、二〇一〇年代以降のルパージュ作品に先住民の表象がしばしば見られることに少なからず影響を与えているといえるかも知れない。

おわりに

「歴史も文学もためぬ」と評されたケベックであるが、とりわけ文化がネイションを構築する上での戦略として位置づけられており、今や対外的に誇れる文化的成熟が見られる。ルパージュはまさにその代表的存在であるが、彼の作品の国際性は、ケベックという地域性の希薄さと不可分

であることは否定できない。しかし二〇一〇年代以降は、ケベックに根ざした作品の上演や、ケベックを拠点とし、地元に戻元する活動にも積極的に取り組んでいる。中でもル・ディアマンの創設は、「ルバージュがケベックの文化的経済のリーダーとしての地位を固め」⁽⁴⁷⁾、地域の舞台芸術の発展のみならず、ケベックにおける観光活動を促進する役割をも担っている。今やルバージュは、自らの作品のみならず、ケベックという地域を国際化することにも貢献する存在となっている。

一時期はケベックとの関係が疎遠になったものの、ケベックという「ネイション」にルーツを持つからこそ、ルバージュはその独自性を担保できていると考えられる。今後は、ルバージュの活動がケベックの文化をさらに活性化させる原点となるに違いない。

〔付記〕

本論文は、日本ケベック学会二〇二二年度全国大会(二〇二二年一〇月一五日)での口頭発表に加筆修正を加えたものである。

注

- (1) Fricker, Karen. "Robert LePage: Product of Québec?" *Staging Nationalism: Essays on Theatre and National Identity*. Ed. Kiki Gounaridou. Jefferson and North Carolina: McFarland & Co., 2005. p. 167.
- (2) *Ibid.*, p. 169.
- (3) Hurley, Erin. *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*. Toronto: U of Toronto P., 2011. p. 21.
- (4) *Ibid.*, p. 22.
- (5) Fricker, Karen. *Robert LePage's Original Stage Productions: Making Stage Global*. Manchester: Manchester UP, 2020. p. 19.
- (6) Hurley, p. 21.
- (7) Fricker. *Robert LePage's Original Stage Productions*. pp. 222-227.
- (8) Koustas, Jane. *Robert LePage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's UP p. 21.
- (9) Koustas, p. 26.
- (10) Hunt, Nigel. "The Global Voyage of Robert LePage." *The Drama Review* 33.2 (1989): 104-118. p. 110.
- (11) Koustas, p. 26.

- (62) Ibid., p. 27.
- (63) Ibid., p. 21.
- (64) Fricker, *Robert LePage's Original Stage Productions*, p. 14.
- (65) Koustas, p. 4.
- (66) Koustas, p. 10.
- (67) Fink, Jerry. "Cirque du Soleil Spares No Cost with 'K.A.'." *Las Vegas Sun*, September 16 2004. Web. September 6 2022.
- (68) Wakin, Daniel J. "For New 'Ring' Set, Met Has to Buy Steel Supports." *New York Times*, June 7 2010. Web. September 6 2022.
- (69) 「令和四（二〇二二）年度国際交流基金賞受賞者」国際交流基金公式ホームページ「二〇二二年十一月二十八日閲覧」
- (70) Hurley, pp. 89-169.
- (71) Ibid., p. 16.
- (72) Joanne Tompkins. "The 'Place' and Practice of Site-Specific Theatre and Performance" *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. Eds. Anna Birch and Joanne Tompkins. London: Palgrave Macmillan, 2012. pp. 1-17. p. 6.
- (73) Ibid., p. 7.
- (74) Ibid., p. 11.
- (75) Ex Machina. "Courville." *Ex Machina: Creations*. Ex Machina. Web. September 11, 2022.
- (76) Government of Canada. "Government of Canada Invests \$10M in the Construction of Le Diamant, an International-Scale Performing Arts Centre in Quebec City." *Canada.ca*, June 10, 2016. Web. September 11, 2022.
- (77) Le Diamant "About." *Le Diamant*. Web. September 11, 2022.
- (78) Ibid.
- (79) Dundjerovic, Aleksandar Saša. *The Theatricality of Robert LePage*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2007. p. 20.
- (80) Fricker. *Robert LePage's Original Stage Productions*, p. 186.
- (81) Ibid.
- (82) Harvie, Jennifer and Erin Hurley. "Stage of Play: Locating Québec in the Performances of Robert LePage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil." *Theatre Journal* 51.3 (1999): 299-315. p. 314.
- (83) Charrest, Remy. *Robert LePage: Quelques zones de liberté*. Québec: L'instant même and Ex Machina, 1995, p. 64.
- (84) Fricker. *Robert LePage's Original Stage Productions*, p. 155.
- (85) Jacques, Hélène, et al. «Porosité des frontières et défis de transmission (2000-2015).» *Le théâtre contemporain au Québec 1945-2015: Essai de synthèse historique et socioesthétique*. Eds. Gilbert David, et al. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 455-523. p. 470.
- (86) Bennett, Susan. "The Peripatetic Audience." *Canadian Theatre Review* 140 (2009): 8-13. p. 11.
- (87) White, Marianne. "Robert LePage Plans Tribute to Quebec City." *National Post*, April 12 2008. Web. September 4 2022.
- (88) Harvie and Hurley, p. 314.
- (89) Bennett, p. 12.

- (46) White, Web, September 4 2022.
- (47) *The Image Mill Revealed*. Dir. Mariano Franco and Marie Belzil, 2009. DVD.
- (48) Tasker, John Paul. "Residential Schools Findings Point to 'Cultural Genocide': Commission Chair Says." *CBC News*. May 30, 2015. Web. September 11, 2022.
- (49) Jacques, p. 460.
- (50) Quoted in Reynolds, James. *Robert LePage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*. London: Methuen Drama, 2019. p. 198.
- (51) Jubinville, Yves. «Conclusion générale» *Le théâtre contemporain au Québec 1945-2015: Essai de synthèse historique et sociocritique*. Eds. Gilbert David, et. al. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 577-586. p. 584.
- (52) 英領北アメリカ植民地総督ダラム卿が『英領北アメリカ情勢に関する報告書』の中で言及した文言である。通称『ダラム報告』として知られる内容は以下の文献に詳しい。細川道久『「ダラム報告」(一八三九年)』日本カナダ学会編『新版 史料が語るカナダ—一五三—二〇〇七—』有斐閣、二〇〇八年、四〇—四一頁。
- (53) Fricker, *Robert LePage's Original Stage Productions*, pp. 184-85.
- (54) *Ibid.*, p. 200.