

Title	ソフィ・カル《ダブル・ゲーム》の世界： パートナー探しのプロジェクト(3つの読み、3つの尾行,ソフィ・カル：歩行と芸術)
Sub Title	Sophie Calle et l'univers des : a la recherche d'un partenaire(Trois lectures, trois filatures, Sophie CALLE : La marche, l'art)
Author	小瀧, 昭夫(Ogata, Akio)
Publisher	
Publication year	2002
Jtitle	Booklet Vol.9, (2002.) ,p.95- 114
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000009-04394251

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ソフィ・カル《ダブル・ゲーム》の世界

——パートナー探しのプロジェクト

小 瀧 昭 夫

Akio Ogata

はじめに

《ダブル・ゲーム》というタイトルが示すように、ソフィ・カルの世界はダブル、すなわち二重性がテーマであり、しかもゲームであるということだ。現実からフィクションへ、フィクションから現実へ移行するプロセスの中で、さらに現実とフィクションを混ぜ合わせながら、他人を巻き込んで、おのれの世界を形成する、というよりも他人と自己との相関関係こそソフィ・カルが狙っている世界であろう。尾行という行為によって、ソフィは見知らぬ他者と関わり、他者の世界に入り込む。偶然に見つけた他者の後をつける。しかしその他者に愛情や欲情は感じていないという。いや感じてはいけないのだ。ゲームには規則があるのだから。純粹にゲーム感覚の作品。そうだろうか。裸の自分を曝け出してクリエイイトする。自分の誕生日に年齢と同じ数の客を招いてパーティーを開く。自分がパリの街路をさまよう1日の行動を私立探偵に尾行させる。これらの活動には必ず日付を記し、日記風に記録する。自伝的な要素が強い作品。ソフィ・カル自身が彼女の芸術作品の主人公なのだ。きわめてエゴサントリックな遊戯の世界ではないか。ソフィの芸術の道具はカメラとペンである。彼女は尾行にせよ誕生パーティーにせよおのれの活動を撮影し写真として掲載し、その写真にコメントをつけるといった芸風である。素材は、自分の身体（ヌード、微笑、ことば、歩行など）であり、不在の他者（ホテルの部屋、アドレス帳）、都市空間（街路、電話ボックスなど）、食卓、他者の言動など、きわめて日常的なものだ。日常の中の不在すなわち欠如存在に目を向け、その埋め合わせ行為こそソフィの芸術なのだ。日常から芸術へ、芸術から日常への往還運動の中で、彼女のアートは一般市民生活の規範と抵触する。そこから悲劇が生じる。プロジェクトの終焉となる。ソフィのプロジェクトは、儀式を重んじることをベースにして、とことんやり続けることにあった。ゲームの規則を決めて、その規則に従って突き進むアーティストと

いったらよいか？ 彼女にとって儀式とは何であったか？ 儀式の期間は1日で終わることもあれば、数日あるいは1カ月になったり、誕生パーティーのように10年間以上続いたりする。ソフィ・カルという人は忍耐強く、しかも勢いのある人という印象が強い。ソフィ・カルとは何者か？ 小説家なのか、画家なのか、コンセプチュアルなアーティストなのか？ そういった既成のジャンルにはあてはまらず、そうしたジャンルを超えたところの実践家といったらよいか？ 何かを仕掛けるパフォーマーといったらよいか？ 《ダブル・ゲーム》という作品を総合的な視座から検討したい。

1 作品の外観

アクト・シュッド社版《ダブル・ゲーム》(Doubles-jeux, 1998)は、10×19cmの小型本で、箱の中に7冊が収められている。第1の書《服従》は、表紙の藤色の地にソフィ・カル自身を写した写真が掲げられている。第2の書《誕生日の儀式》は、濃い紫色の地に石膏の天使像を収めた飾り棚が掲げられている。第3の書《装備一式》は、ピンクの地に靴を履いた足の部分が後ろから撮られたソフィの白黒ヌード写真の一部が丸く繰りぬかれている。第4の書《追跡すること…》は、オレンジ色の地に、尾行されるソフィ自身の黒白写真が楕円形に繰りぬかれている。第5の書《ホテル》は、若竹色の地に葡萄色のベッドの写真が示されている。第6の書《アドレス帳》は、茶色地の表紙で、『リベラシオン』紙の写真が写され、赤線が右上端から左下端へ対角線が引かれている。第7の書は、ソフィ・カル、ポール・オースター著《ゴサム・ハンドブック (ニューヨーク日課表)》と題され、表紙は、赤色の地にソフィの真赤に塗られた唇の写真が、裏表紙は、白い歯を見せているソフィの微笑の写真が挿入されている。箱の装丁は、赤色の背表紙にソフィ・カルと書かれ、表紙と裏表紙は、ともにソフィ・カル自身が尾行されている黒白写真がいっばいに掲げられ、赤字でdoubles-jeuxと題されている。以上、カラフルな装丁といい、表紙のデザインも、縦長の矩形、円形、楕円形、横長の矩形、積み重なった新聞、唇に合わせた細く横長の矩形というように形態的なヴァリエーションといい、ソフィのコーディネーターとしての才覚も発揮され、しかもポケットやハンドバッグに入れて持ち運びができるようなコンパクトな書物になっている(ヴァイオレット出版社刊の英訳本《ダブル・ゲーム》は、大型本20.7×29cmの英語版で、掲載されている写真のサイズが大きく、その質もよい)。とりわけ、ソフィ・カル自身の写真、つまり自分の姿を見せる自画像を使っている。この本の作者が作中人物になっているという意味で、自伝的かつ私小説的形態を取っている。

2 ゲームの規則

7冊の書物の冒頭には、ゲームの規則として、赤線で囲まれた文章が掲げられている。7回繰り返されて掲げられたゲームの規則を訳しておこう。

アクト・シュッド社で出版された『リヴァイアサン』の著者ポール・オースターは、現実と虚構を混ぜる許可を与えた私に感謝している。実際、彼は私の人生のエピソードを使い、彼の物語の84頁から93頁まで、マリアという名前の虚構の人物を創造した。それから彼女は私から離れて、彼女自身の物語を生きる。

このダブル（二重写し）に魅せられて、私はポール・オースターの小説とともに戯れ、今度は私のやり方で、現実と虚構を混ぜることに決めた。

マリアの人生とそれがいかにソフィの人生に影響したか。(第1の書)

『リヴァイアサン』の中で、マリアは私と同じ儀式に従う。しかしポール・オースターは彼の作中人物の肖像の中に彼の創作のゲームの規則を滑り込ませた。マリアと私を近づけるために、私はその本に従うことに決めた。著者は自分の被創造者に、1日に1色だけの食べ物で構成された色彩ダイエットを強いる。私は彼の教えに従った。

彼は主人公にアルファベットの文字に基づいた丸1日を生活させている。すなわち私は彼女のようにした。

ソフィの人生とそれがいかにマリアの人生に影響を与えたか。(第2、3、4、5、6の書)

マリアを作り出すためにポール・オースターが私から借りた儀式は、次のようになる。

《ヴェネツィア組曲》《ワードローブ》《ストリップティーズ》《尾行》《ホテル》《アドレス帳》《誕生日の儀式》

『リヴァイアサン』は私に、この作家がインスピレーションを受け、それ以来マリアと私が分け合うことになる芸術的な企画の数々を発表する機会を提供してくれた。

虚構と現実を混ぜる多数の方法の1つ、あるいはいかに小説の作中人物になろうとするか。(第7の書)

『リヴァイアサン』の中でポール・オースターが私を主体と見なしたので、私の方は彼を私の行為の作者と見なして、役柄をあべこべにしようと考え出した。私は彼に虚構の人物を創るよう要求した。そして私はそれに似るよう努力するだろう。すなわち、私はポール・オースターに彼が望んでいるものを、しかも最大限1年間、私から作るようにいわば申し出たのだ。彼は、私のために創ったシナリオに私が従っても、偶発するかもしれないことに責任を引き受けたくないと反論した。彼は、ニューヨークでの生活を改善するために（なぜなら彼女の方が私にそうしてくれと言ったから）ソフィ・カルのために数々の個人的な指示を、私にする方を好んだ。私はこうした指示を尊重した。プロジェクトは《ゴサム・ハンドブック（ニューヨーク日課表）》と題する。

3 『リヴァイアサン』の MARIA 像

ソフィをモデルにしたオースターの小説『リヴァイアサン』の中で、作者はソフィ・カルをモデルにしたと思われる MARIA・ターナーという人物像を伝えている。最初 MARIA には猥雑なものを感じたが、時が経つにつれて、彼女は単にエキセントリックな人、すなわち奇抜で、自分独自の儀式すべてを組み合わせて生きている異端児だと「私」は理解する。MARIA にとって、それぞれの体験は体系化されており、彼女自身の危険と限界を生成する、自己完結した冒険を表わしていた。彼女のプロジェクトの1つ1つはほかのカテゴリーとは区別される、異なったカテゴリーに属していたという。『リヴァイアサン』の「私」はといえば、「私」はセックスのカテゴリーに属していた。MARIA は「私」に、初めての夜にベッドのパートナーになってくれと指定していた。それは「私」が最後まで満ち続けた役割である。MARIA の様々な欲望の世界の中で、「私」はたくさんあるうちの1つの儀式しか表わしていなかったが、彼女が「私」にあてがった役割は「私」のお気に入りだったし、不満をいう理由は何ら見つからなかったと、2人の関係について言及している。

MARIA は1人の芸術家だったが、彼女の活動は一般に芸術作品と呼ばれるものの、創造と見るべきものは何もなかった。ある人は彼女を写真家と言ひ、別の人は彼女をコンセプチュアリストと呼び、ほかの人はさらに彼女の中に作家を見ていたが、これらの記述のどれもふさわしくなく、すべてを考慮して、私が思うに、彼女を1つの枠の中にはめ込むことはできなかった。彼女の仕事はそのためにはあまりにも常軌を逸していたし、特殊な技術あるいは原理に属しているものとして見なされるにはあまりにも特異でありあまりにも個人的だった。様々な観念が彼女に課せられ、彼女は様々なプロジェクトをうまくやり、具体的な制作はギャラリーで展示されていたが、この活動は芸術創造の欲望というより、自分の強迫観念に身を任せる、彼女が望んでいたようにまさしく自分の人生を生きる要求から生まれていたのだ。生きることが彼女にはいつもきわめて重要なことのように見え、彼女が自分の時間の大部分を捧げている多数のプロジェクトは、彼女自身にだけあてられていて、誰にも決して示されていなかった。(『リヴァイアサン』84-85頁、傍点は、これ以後もすべて筆者による)

4 《ダブル・ゲーム》の創作過程——現実—虚構—現実—虚構

前章の引用文に続く段落の、1行目から7行目までの文章を、ソフィは赤線で囲み、MARIA の年齢14歳をソフィの年齢27歳に訂正する。ソフィ・カルの現実をモデルにして作り上げたポール・オースターのフィクションを、ソフィ・カルの現実に取り戻す作業である。MARIA・ターナーという3人称から私という1人称へ、いわば「私」の自伝物語化である。それ

は同時に虚構から現実へ向かうプロセスであり、その現実を起点としてソフィ自身の虚構化がなされる。その際に、ソフィはゲームの規則に従って色彩ダイエットや頭文字や誕生日や尾行やワードローブやストリップティーズといった儀式を実践する。

「14歳から、彼女は人からもらった誕生日のプレゼントを——まだ包装したまま、年別に順に棚に整然とならべたまま、すべて保存していた。大人になった彼女は、毎年みずから祝って、招待客の数が自分の年齢に呼応している誕生パーティーを催していた。」というところまで、赤線で囲み、第2の書と赤字で書き、14歳を赤線で消し、欄外に27歳と赤字で書き加えている。ポール・オースターの虚構では、マリアを14歳と設定していたが、ソフィ・カルは自分の場合に照らして27歳に変更訂正している。マリア・ターナーという人物はフィクションの人物であるが、ソフィ・カルは現実の人物である。原＝現実からフィクションへ、フィクションから原＝現実へと移行する中で、ダブル・ゲームの規則が実践される。

《誕生日の儀式》（第2の書）の冒頭に、赤字でこんな風に書かれている。

私の誕生日が、忘れられるのではないかと私は恐れる。この不安から解放されるために、1980年に、私は毎年10月9日に、できるなら、自分の年齢に等しい数の招待客を招く決心をした。彼らの中で、1人は見知らぬ人で、招待客の1人が選ぶのを任されることになる。私はこの機会に受け取った贈物の数々を使わなかった。私は贈物を保存したが、それらが成立させる愛情の証拠を手中に収めるためである。1993年、40歳で私はこの儀式を終わりにした。

自分の誕生日が人に忘れられるのではないかと、という恐怖を抱くソフィのエタ・ダーム（魂の状態）は、何なのだろうか。ポール・オースターが言うように、彼女の強迫観念なのであろうか。そして13年間の、システムティックな誕生日の儀式の実践が始まる。誕生日という日付へのこだわり、来なかった招待客への拘泥、毎年の贈物の収集、細心綿密な記録などソフィの儀式癖は、フロイトが言うところの強迫神経症の特徴そのものだ。防衛本能から生じる強迫神経症的な行動は、個人の宗教性として、儀式への目配りのヴィジュアル化へ向かう。

この第2の書は、誕生パーティーの招待客分38皿が並んだ写真と、最後の見開きページにパーティーが終わって招待客が帰った後の乱雑になったテーブルと椅子の写真との間に、1980年から1993年までの、毎年の贈物が飾り棚に並べられた写真13枚と、それらの贈物を1点1点記述し、列挙して、最後に注釈を加えている。ここでは、贈物を飾り棚に並べるコーディネーターとしてのソフィ、それらを記述し注釈する作家としてのソフィ、飾り棚やテーブルを撮る写真家としてのソフィ、こういうプロジェクトを

考え出すコンセプチュアリストとしてのソフィ、おそらくパーティーを嬉々として準備するパフォーマーとしてのソフィ。ソフィ・カルは、オーケストラ指揮者と演奏者を同時にこなすような役割を演じている。^{ドゥブルージュ}二重の演技。

5 ゲームの規則破り

毎年、自分の年齢と同じ数の客で、そのうち1人は知らない客を招待し、贈物をそのまま保存するというゲームの規則は、しかしながら破られることになる。予定した通りの人数の招待客が現れず、電報でごまかされる(1980)、母に皿洗い器(1981)、レンジ(1982)、電気ストーブ(1983)を贈られたソフィは我慢できずに使ってしまう(1981)、葡萄酒を我慢できずに飲んでしまう(1983)、チョコレート箱に手をつける誘惑に抵抗できない(1984)、カルメンを聴いたり靴を借用——72回——する誘惑に抵抗できなかった(1985)、ソフィ自身が不在だったので、ゲームの規則に従う誕生パーティーは不可能になる(1982、1987、1988、1989)、日付を変えて、いわばごまかして、ニューヨークで行われた(1986)、母に贈られたカセットテープレコーダー(1987)、テレビ(1988)を使ってしまった、冷蔵庫を使用した(1990)、靴を52回借用した(1991)、誘惑がプロとしての義務より強かったので、ケーキとレンジは使用した(1992)、といった具合で、服従とゲームの規則の原理にもかかわらず、芸術家としてのソフィはおのれに課した命令に違反していることを、几帳面に指摘している。彼女の几帳面さは強迫神経症の特徴であるが、この侵犯のために、ソフィは、服従の義務と『リヴァイアサン』のマリア像から遠ざかってしまう。ソフィ・カルの注釈は、おのれの現実界でのプロジェクトの破綻を告白しているようなものだ。誘惑に負けるソフィ、予定通りに行かないソフィ、マリアのフィクションに忠実になれないソフィ。フィクションと現実との間で揺れる《誕生日の儀式》は、もはやフィクションでもなければ現実でもない、曖昧な創造空間となる。《誕生日の儀式》の私は、現実的で虚構的な空間の中で動き回る人物となる。すなわちソフィが語る人物「私」は二重化される。^{ドゥブルージュ}二重の私。

誕生パーティーは、年に1回の祝祭として、繰り返すと差異のヴィジュアル化である。この儀式は、おのれの人生を芸術にってしまうソフィにとって、超自我的表象に守られている。実際この儀式に見え隠れする父母の誕生日プレゼントは、ゲームの規則をかるうじて守ると同時に、それを破ることを促すものでさえあった。

儀式は日付が重要である。ソフィは必ず日付を記している。この意味では日記の役目も担っているのだ。ソフィの芸術は私的な日記を公に曝す展示行為であり展示品なのである。自分に約束事を課し、それをゲーム化し、最後までやり遂げる強い意志が働いている。そのゲームは、自分1人で行うのではなく、他者を巻き込む。そしてゲームが終わった暁にはそれを作

品化する。その意味では、毎日の日常生活そのものが芸術活動に加担しているのだ。

6 シニフィアンとしての色による食卓芸術

ソフィが赤字で囲んだ『リヴァイアサン』の箇所を、実際にソフィは実行し、おのれの芸術空間を作り上げる。

数週間、彼女は、1日にたった1色の食べ物に限定する「色彩ダイエット」と呼ぶものを自分に課す。月曜日はオレンジ色。人参、メロン、茹でた小エビ。火曜日は赤色。トマト、^{ぎくろ}柘榴、タルタルステーキ。水曜日は白色。ターボット、ジャガイモ、フレッシュ・チーズ。木曜日は緑色。キュウリ、ブロッコリー、ほうれん草——日曜日の最後の食事まで、このように続く。(『リヴァイアサン』からの抜粋、85頁)

「マリアのように」するために、1997年12月8日から14日までの1週間、私は、月曜日はオレンジ色、火曜日は赤色、水曜日は白色、木曜日は緑色を食べた。ポール・オースターは自分の作中人物にほかの日は自由にしたので、私は金曜日に黄色、土曜日に薔薇色にした。日曜日は、私はそれを扇のような色彩すべてにあて、1週間に試された全メニューを6人の招待客に使ってもらう。(ソフィ・カル《服従》第1の書、23頁)

ここでもソフィ・カルは、『リヴァイアサン』のテキストを彼女の自伝に焼き直している。フィクションの人物マリアから現実のソフィへ焼き直しの過程で、日付を固定し、テキストになかった金、土曜日のメニューを付け加え、日曜日は1週間の全メニューをコーディネートしている。さらにポール・オースターが忘れていた飲物、オレンジ・ジュースやミルクやハッカ水を加え、メニューを補完し、水曜日、白色のメニューだが、じゃがいもの黄色はメニューを侵犯するとして、ソフィには不都合なメニューだとしている。ゲームの規則に違反する現実のソフィが、アーティスト的な創造行為に向かっている模様を記述することで、《服従》は、マリアの物語からソフィの物語に移行し、ソフィの創造についての内的な日記、ソフィの自伝と化する。

そしてソフィは、カラフルな食卓の写真と、色に合わせた紙に書かれたメニューを私たちに見せる。日曜日は、1週間のすべての色が提示されていて特にカラフルだ。なるほど綺麗でおもしろい発想だが、人工的な食卓で、リアリティーは感じられない。ママゴト的で、女の子的な感性にすぎないというそしりはまぬがれまい。しかし彼女が表現したいのは、シニフィアンとしての色による食卓芸術が問題なのだろう。実際、「メニューはくじ引きで決められ、招待客のめいめいは、誠実に、熱狂するわけでもない

が、任務を遂行した。私は個人的に絶食する方を好んだ。なぜなら小説は綺麗だけれど、文字通り小説を尊重することは必ずしもおいしいものではないから」と、ソフィはこのプロジェクトの限界を吐露している。ロマネスクなフィクション、意味内容を問わないシニフィアン、色のシニフィアンは、頭文字のシニフィアンに滑り込む。

7 シニフィアンとしての頭文字

次の赤字の囲みは、アルファベットの頭文字に関する言説だ。

いつだったか、彼女はアルファベット文字に基づく類似の分割を観察していた。丸1日がb、cあるいはwの記号のもとで経過し、そして彼女が突然はじめたのと同じく、彼女は突然ゲームを止め、別のことに移った。(『リヴァイアサン』抜粋、85頁)

マリアのようにするために、私はBの複製品の外観に共鳴しながら、Bの記号のもとで1998年3月10日火曜日の1日を過ごした。(《服従》第1の書、39頁)

あくまでも『リヴァイアサン』のマリアを参照にして、マリアの擬似経験として、Bで始まる複製品についての単語で散りばめられた静物画を作成する。

B comme la Belle et le Bestiaire, comme Bécasse, Bourrique, Bourricot, Bique, Blatte; Butor, Blaireau, Bigorneau, comme Braire, Bêler, Beugler, Bêtifier.

(美女と闘獣士のような、ヤマシギ、ロバ、小型のロバ、ヤギ、ゴキブリ、ヨシゴイ、アナグマ、タマキビのような、ロバが鳴く、めえめえ鳴く、もーもー鳴く、馬鹿なことを言うようなB。)

そして動物たちの複製に囲まれてベッドで身体を起こしているソフィ自身を写したカラー写真が掲載される。しかし実際に映し出されている写真は、犬、猫、ふくろう、みみずく、蝶々、鶏、牛、狐など、Bのシニフィアンで挙げた動物ではなかった。ゲームの規則は破られている。第一、Bのシニフィアンなのだから、Bのシニフィエを写真に撮ること自体ナンセンスなのであり、したがって単語の訳も意味がない。ポール・オースターが言うように、「分類や習慣の理念をめぐるささやかな実験」としてはおもしろい。そして何よりも金髪のかつらを被ったネグリジェ姿のソフィ(美女)が中心に据えられ、野獣たちに囲まれたナルシストの写真。《服従》(第1

の書)の表紙も、この写真の別のバージョンで、ソフィの自画像なのだ。しかし私見によれば、本文中のソフィの写真を、表紙に使った方がよかったように思える。なぜなら本文の写真におけるソフィの視線がレンズに向けられていて、どこからみても読者を誘惑する視線だからだ。

Cの記号は父の姓名CalleのCであり、Cimetière(墓地)のCであり、「マリアのようにするために、私は1998年2月16日月曜日の1日を墓地のCの記号のもとで過ごした」と、ソフィ・カルは『リヴァイアサン』の言説を忠実に守っているが、6年前、彼女の父と彼女がモンパルナスの墓地にある地下納骨室の所有者になったこと、1994年から1997年までの墓参の写真が4枚掲載していることから、ソフィの個人的な行動を芸術作品に登場させている。父と墓地に行くソフィの行動を写した写真はきわめてリアリスティックなもので、ソフィ自身の世界であり、ソフィの家族物語であろう。この自伝的な芸術活動が父の名のもとに実践されていることは、いくら強調されても強調されすぎることではない。

C, comme Calle et Calle au Cimetière.のテキストは、Cの頭文字の単語で綴られた、ソフィのオリジナルな文章だ。翻訳不可能なシニフィアンの世界が全開した言葉の遊戯であるが、あえて意味を探れば、カルの頭文字Cの音響的な連鎖によって、父の隠喩の連鎖となるといえようか。Cの反復のしつこい自己主張、Cのシニフィアンの連鎖は、実はソフィの無意識の表象なのであり、フロイトのいう反復強迫にほかならない。さらに教会で告白するソフィの写真とともに、ソフィはConfession(告白)のCの記号のもとで1998年3月19日の1日を過ごしたと記し、C, comme Confessionのテキストを提示している。Cの儀式のテキストは、シニフィアンのしつこさ以上にシニフィエとして意味内容がソフィの自伝的要素を露出している。Cの儀式は「私」の信仰に関する盲目や不履行を告白するよう告解室に導いたが、カトリックの告白に同意できない「私」は、司祭の妥協案で、儀式を介さず神に自分のケースを打ち明けることになる。その結果、「私」はひそかに特徴的な罪のいくつかを語った。意地悪女、気まぐれ女、陰口女、秘密めかす女、いかがわしい女、色魔、コケティッシュな女のように振舞うあの才気、絶えず何かをたくらみ、同意を破り、喧嘩をし、コカインを譲られれば、確認せずに文句を言い、皮肉っぽく残酷な性質のせいで闘牛に夢中になるといった自省ともとれる言説。告白の名において示したソフィの自虐的な自画像は、シニフィアンの遊戯的な軽やかさとコントラストをなしている。そしてソフィの性質はやがて今後の数々のプロジェクトにおいて、華やかさの果てに悲劇を引き起こすのである。Wの儀式はW, comme Week-end en Wallonieのテキストが示され、Wにまつわる道具や書物を携えた電車内のソフィの写真が掲げられている。このように、《服従》(第1の書)における遊戯的なエクリチュールとヴィジュアルなコーディネートによって、ソフィ・カルは、ゲームの規則に従って、マリアをモデルとして、おのれの実人生を素材としながらアーティス

ティックではあるがきわめて自伝的な世界を作り上げている。

8 《装備一式》——着せるワードローブと脱ぐストリップティーズ
『リヴァイアサン』の文章から第3の書《装備一式》が生まれる。

それは、私が想像するに、分類や習慣のテーマに関する気まぐれか、ささやかな経験にすぎなかったが、類似のゲームが数年間延長することもあった。たとえば、ある夜会で出会った見知らぬ人L氏の身繕いをさせる長期のプロジェクトがあった。マリアは彼を今までに出会った中で一番の美男子の1人と見なしていたが、本当にみっともない身なりをしていると考えていた。したがって彼女はじっと我慢して、彼のワードローブを改良しようという彼女の意向を、誰にも告げなかった。毎年クリスマスに彼女は彼に匿名の贈物——ネクタイ、セーター、エレガントなシャツを贈っていたし、L氏が多少とも彼女と同じサークルに頻繁に足を運んでいたのも、ときどき彼に出会っていた。そして彼の服装が目を見張るように変更しているのを満足そうに眺めていた。というのは、実際、L氏はマリアが贈ったものをつねにこれ見よがしに身につけていたからである。(『リヴァイアサン』85-86頁)

この『リヴァイアサン』のテキストから、ソフィはゲームの規則に従って実行に移す。

1985年12月のある日私は彼に会った。彼は講演をしていた。私は彼が魅力的だと思った。ただ1つ私は気に入らなかった。けばけばしい色調のネクタイだ。翌日私は彼に栗色の控えめなネクタイを匿名で届けさせた。数日後、私は彼とレストランですれ違った。彼は私のネクタイを着けていた。それは彼のシャツに合っていなかった。そこで私は、毎年、クリスマスに私好みの服を彼に贈ることに決めた。

1985年栗色のネクタイ、1986年絹のグレーのソックス、1987年黒いベスト、1988年白いシャツ、1989年金色のカフスボタン、1990年クリスマスのもみの木をモチーフにしたトランクス、1991年はなしで1992年グレーのフランネルのパンタロン。彼が「私」の世話で完全に服を着飾る日に、「私」は彼に会いたい。ソフィの想像力が生み出す1人の男の肖像を造形。それが彼女の決意だった。しかし、1993年靴の問題が起ったとき、「私」はフランスからはるか遠くにいたせいでサイズの調べができなかったし、彼の寸法に悲劇的な過ちを犯すのではと怖れて、「私」のプロ意識に従ったという。装備一式は不完全のままだったので、「私」の男はコートも持たず、裸足で行くことになる。

ゲームの規則は守られず、このプロジェクトは挫折したといえる。ここ

でもソフィのコーディネーターとしての才覚が発揮されるが、他方、贈物を受けた男の反応について、ネクタイは身につけてくれたが、そのほかの装備はわからない。市民感覚でいうなら、毎年衣装がしかもクリスマスの日に誰だかわからない人から贈られて、気持ち悪いと思っただろうか、それとも見知らぬ人からの贈物にご満悦だったのだろうか、知る由もないが、8年間、儀式として贈り続け、ソフィのイメージに従って理想の男性像をコーディネートし、それらの写真を書物の上に載せて、しかも展覧会までしてしまう。ソフィは粘り強いパフォーマーであり、このエネルギーはどこから来るのか、疑問として提示しておこう。

8年という長期に渡って装着させるワードローブの儀式に対して、ストリップティーズの儀式は、毎晩のこととはいえ、短時間に自分の裸を露出する儀式である。

『リヴァイアサン』の《ストリップティーズ》は、マリアのニューヨーク生活模様であるから、ソフィは、タイムズスクエアをピガールに、トップレス・ディスコ・バーをストリップ劇場に、ロックンロールをタンゴに、すなわちパリの舞台に移す。そしてソフィのフロイト的記述である。

私は6歳だった。私はローザ=ボヌール通りにある祖父母の家に住んでいた。毎日の儀式によると、私は建物のエレベーターの中で毎晩服を脱ぎ、かくして7階に素っ裸でたどりつく。それから全速力で廊下を横切り、アパルトマンに入るや、私はベッドにもぐった。20年後、ピガールの大通りに面した大道芸の小屋の舞台上で、まさに私は、この限界に住んでいた祖父母が通りすぎる場合は、金髪のかつらをかぶって、毎晩脱いでいた。

幼年時代のソフィの行動と、20年後のソフィのそれを重ね合わせながら、裸になるおのれを正当化している。しかも超自我としての、父の隠喩としての、ピガールに住む祖父母の記述を忘れない。金髪のかつらは、ストリップティーズの装備品にほかならないが、ソフィの変装の道具で、それによってソフィがもう1人のソフィになる演技に役立つ。Double-je(u)。ストリップティーズは19枚の写真で、漸次的に服を脱いでいく経過を示している。その中の1枚が表紙に、足だけの断片が丸く切り取られて、使われている。おのれの裸を素材にして作品化する。ソフィはまさに舞台の上でも写真の上でも主人公になる。作者ソフィが主人公ソフィになる。私小説の世界だ。しかし、ストリップティーズという儀式が終わるときは、またしても悲劇的である。

1981年1月8日、旅芸人トレーラーの唯一の椅子を私に譲るのを拒んでいた同僚の1人が、私の目を傷つけた後、私の頭を尖ったかかとでなぐった。乱闘中に、彼女は私の金髪のかつらを奪い取った。それが

私の最後のストリップティーズだった。

仕事の奪い合いの様相を帯びて、彼女のパフォーマンスは突然終わる。ストリップティーズでは、ソフィの裸の身体が観客という他者の視線の矢を受ける。ストリップティーズは他者の視線によって成立する儀式である。ソフィの芸術もまた他者に見られることによって成立するように。

9 尾行の儀式1 —— 《追跡すること…》(第4の書)

マリアは都市生活に孤独を感じ、友達もいなければ、生活もなく、都市がおどしているような、しかもつれない感じも抱いていた。何ら意識的な動機もなく、マリアは通りで見知らぬ人の後をつけはじめた。朝、家を出ると行きあたりばつりに誰かを選び、この選択でその日の残り時間を彼女がどこに行くか決定されるのだった。しばらくして彼女はカメラを持ち、後をつけていった人々の写真を撮り始めていた。夕方、家に戻ると、机に向かって、自分がどこに行つて何をしたかを書きとめていた。彼らがたどった道のりを使って、彼らの生活を想像し、ある場合は、簡単な彼らの架空の伝記を創作した。(ポール・オースター『リヴァイアサン』抜粋、87頁)

オースターの『リヴァイアサン』では、ニューヨーク生活におけるマリアの孤独、すなわち都会生活の恐怖感と空虚感を埋め合わせるかのように、見知らぬ人の後をつけ、写真を撮り、追跡の行程を記録し、想像的な伝記を作るという箇所が、赤字で囲まれている。その後で、「芸術家としての経歴が始まったのもおおむねこれがきっかけであった。」と、オースターは記している。「マリアのテーマは眼だった。見ること、見られることのドラマだった。……細部に厳密な注意をはらう姿勢、根拠のない構造に身を任せる態度、耐えがたいほどの忍耐。」

ソフィはその時のノートを写真に撮って第4の書に掲載している。創作過程の展示である。ノートの中には、手書きのソフィの記述と連写した写真が、あるときは写真が文章の証拠になっており、あるときは文章が写真を説明している。

「しばらくして、1人の男が通りでマリアに言い寄ってきた。その男を感じ悪く思った彼女は、彼を押し返した。その日の晩、まったくの偶然の一致から、ソーホーのギャラリーでのヴェルニサーージュで彼に出会った。2人は再び言葉を交し合った。彼は彼女に今度は、恋人と一緒に明日ニューオリンズに旅に出ると、教えた。……」とあり、特筆すべきは、男がマリアに言い寄っていたということだ。ソフィ・カルはといえば、「彼女が男を通りで追っていた」というように、主体は男ではなく、彼女に変更訂正している。女性が街路で男の後をつける。ソフィ・カルは、「数カ月前から、

私は通りで見知らぬ人の後を追っていた。彼らを追う楽しみのためで、彼らに私が興味をもっているからではない。私は彼らの知らぬまま写真を撮り、彼らの移動を記し、それから最後に彼らを見失うと、彼らを忘れていた……」]

ソフィの尾行の始まりである。

ソフィは儀式を自らに課し、その儀式に従って行動する。この儀式こそソフィ・カルの芸術を支配する象徴界であり、実際に尾行するソフィは想像界であり、象徴界と想像界を結ぶメビウスの輪こそ現実界ということになるのか。私という自我は、儀式という超自我的権威に挑戦的な言動によって、自己開示する。尾行というゲームは、相手に知られず、相手の後を追う。儀式という枠の中で通りで人々の後を追う。他者の意志に従って他者の後を追うソフィは、尾行という行為におのれを消す。尾行はおのれであるが他者でもある。他者が歩く行跡の中にしかソフィという自我は存在しない。ソフィの欲望は他者の欲望である。だが尾行という儀式において、ソフィの欲望の対象は、もはや他者そのものではなく、追跡行為ということになる。追跡行為は、追跡されている人の世界を空想させ、想像力を刺激し、他者という虚構の世界に自己投影させる。

10 《ヴェネツィア組曲》あるいは尾行の芸術

パリの街中でつけまわっていた男を偶然紹介されたが、彼はこれからヴェネツィアに旅に出るといふ。1980年2月11日月曜日のこと。尾行という儀式が始まる。この儀式の実行には権威付けが必要だ。午後10時、リヨン駅で、「父がホームまで私を見送り、手をふった」。ソフィは父親を喜ばすために芸術作品をつくるという。ソフィの物語には、しばしば父親が規範として、権威として、禁止として、法として現れ、象徴界を表す。しかしゲームは規則を守ることと、規則に違反することの間で作られ出される。父親に従うことと、父親に反抗すること、ここに服従と侵犯のドラマが生じる。尾行に必要な装備一式として、「変装に必要な化粧道具、ブロンドのボブカットのかつら、帽子、ヴェール、手袋、サングラス、ライカ1台とスタンカール」を持参している。最初は街を偶然任せに歩く。そして13日から本格的に調査開始。宿泊カードが集められている警察本部や駅のホテル案内所に拒絶されるソフィ。円柱の蔭に隠れて何時間も待つ。街を歩いていると、いろんな男が声を掛けてきて、彼女に協力してくれる。彼女の後をつけてくる男もいる。恐怖感はまだぬがれまい。ヴェネツィアの女友だちの協力。利用できるものは全部利用する。ホテルのリストすべてに電話を掛けまくる。忍耐強い行動だ。125回目の電話で、「カサ・デ・ステーファニ」(トラゲット通り786番地)に投宿しているアンリ・Bを突き止める。「私はサングラスをかけ、帽子をかぶって、新聞で顔を隠し、新聞を読んでいるふりをしている」。「私」は被追跡者を見失わないように見続けるが、

彼に見られてはならない。見られないために「私」は擬装する。金髪のかつらは、「私」を見る人からカムフラージュする装具だ。サングラスは「私」の視線を見せないで、被追跡者を見続けられる装具だ。帽子も、目深にかぶれば、「私」をカムフラージュする装具だ。そして新聞は、時にそれで顔を隠し、時にそれを読んでいるふりができる便利な装備品だ。ゴダールの『勝手にしやがれ』では警察の追跡をまくのにミシェル・ポワカールが新聞を使っている。他人には作り話をして、つまり嘘をついて「私」の本性を隠す。

2月18日月曜日ついにアンリ・Bがホテルの前に現れる。観察する、見張る、身を隠す、待つ、距離を置いて尾行する、ふりをする、新聞で顔を隠す、屋敷の門の内側に忍び込むといった行為が続く。カメラやスタンカールで盗撮するソフィ。ソフィは罪の意識を持っていないのだろうか。イタリック体で書かれた悪夢の記述がソフィの罪の意識を物語っているだろう。ソフィは追跡されている男を尾行しながら、その男の写真撮影の行為をまねする。尾行する者は尾行される者になりきる、シミュレークルの演技をする。「柱の陰に隠れて、局留便窓口の前に立つ彼の姿を観察し、写真を撮る」この尾行の儀式的意味を考えてはならず、「最後まで、物語の進むがままに任せる」だけだ。尾行しながらの写真の連続撮影は探偵じみでいて、なぜか心が高ぶる。後姿とはいえ、人物を追う行為そのものが漸次的興奮を覚えさせる上に、相手の一挙手一投足までを連続的に撮り、建物や人込みに見え隠れする姿をカメラに収め、後で現像・プリントアウトして、しかも本に掲載さえしてしまう。プライバシーの侵害の恐れさえあるが、これがソフィの芸術行為である。

11 見ること、見られることのドラマ

数秒後、私もまた、がらんとした静かな、大きなホールに入っていく。足音が反響する。突如、私は彼と鉢合わせしてしまう。彼は足早に立ち去ろうとする。私とすれ違い、すぐ横を通り、私の顔をじろりと見つめ、出ていく。少し待ってから私も病院を出る。……彼は私を見ている。……彼の視線をありありと感じる。……奥まった一角がある。あそこでようやく彼の視線から逃れられるだろう。「あなたのその目、確かに見覚えがあるぞ。その目を隠すべきでしたね！」彼は後ろに下がって私の写真を撮る。彼が提案する。「一緒に歩きますか？」私は承知する。……私が彼の写真を撮ろうとすると、彼は手をかざして顔を隠し、叫ぶ。「だめだ、それは反則だよ！」(ソフィ・カル『本当の話』)

ソフィは自ら尾行の儀式に対して侵犯行為をした。見る人が見られてしまう。写真を撮る人が逆に撮られてしまう。関係の逆転である。想像界は

象徴界に衝突して、メビウスの輪は破れてしまった。あつてはならぬこと、怖れていたことが、起こってしまった。ソフィのプロジェクトの破綻である。ソフィはゲームの規則から逸脱した時点で、「平凡な結末」がおとずれたということであろう。

儀式こそ、象徴界の援助を構成する。芸術はソフィの行動を正当化する。というより芸術を楯にして彼女のプロジェクトを強行している節がある。『リヴァイアサン』で写真を撮り続けるならば、自活できるまで援助しているというマリアの父のように、ソフィの父も彼女のプロジェクトを応援していた節があることはすでに指摘した。

しかも《ヴェネツィア組曲》は、アーティスティックな写真の作成というよりは、日記としてのテキストが勝っている。彼女の尾行の日付と場所を記しながら、起こった事実と彼女の内なる独白を記述していく。写真は彼女の行動の証言となる記録にほかならず、芸術として質の高さは感じられない。尾行する対象者を連続的に撮影するソフィの活動を証明する写真、直角の角度の被写体を写すスタンカールによる写真は、あくまでも証言的映像を示すだけだ。テキストの方が映像より生き生きしているといえようか。この意味で、《ヴェネツィア組曲》は芸術作品というよりも文学作品に近い。事実と自分の行動を書く日記風記述と、その行動の奥に秘められたソフィの内面の記述。尾行という行為を傍若無人に敢行するソフィは、時折襲われる悪夢の中に彼女の罪過意識を暴露している。ソフィが尾行しようとしているアンリ・Bと出会うことの恐怖感など、内面の吐露が原テキストではイタリック体で記述されている。これは、ビデオ作品を撮りながら「昨晚もセックスなし」とソフィが独りつぶやくあの《ダブル・ブラインド》の文学性に繋がることになるだろう。

12 尾行の儀式2 —— 露出症のソフィ

ある日の1日、自分の行動を私立探偵に尾行させ、その報告書を提出させるというプロジェクト《尾行》においても、9歳の頃本当の父親と思っていたベルナールに電話したり、ギャラリーで父に会い、通りに連れ出して一緒にその辺を歩く姿を、探偵にこれ見よがしに見せる。探偵の視線に曝す「私」の行動。ソフィは見られなければならない。ソフィのプロジェクトの登場人物であるソフィは、他者の視線に曝され、いわば見られる必要がある。彼女の行動は他者によって成り立っているのだ。自分の行動の結果である写真やノートや日記を白日のもとに曝し、展示することで、自己開示は完結する。ソフィは露出症であり、ナルシストであり、自己顕示欲の強い女性であり、欲求不満の塊であり、ペニス願望を抱いている、永遠の欠如存在である。他者が自分を見て欲しいという願望は、いったいどこから来るのだろうか。見られることの快楽は、ヒッチコックの映画のように、スリルとサスペンスで成り立っている。『リヴァイアサン』のマリアのように、ソフィもまた、どんなに人工的な営みによってであれ、他人が

自分に積極的な関心を寄せていることに大きなスリルを感じたのだろう。

《尾行》の儀式の「私」は自分に関心を寄せる探偵の若者を絶えず気にするようになる。現実のソフィもまた探偵の若者を意識して行動している自分に気づく。『リヴァイアサン』のマリアが、週末に探偵から報告書を受け取り、数々の証拠写真を眺めてみると、自分が見知らぬ他人になった気分になり、架空の存在に変わった想いを抱いたように、ソフィもまた「報告書」という他者の言説や「写真」という他者が撮った映像を通して、自分が探偵映画の主要な人物、小説の主人公の気分になったことだろう。ソフィの活動は、他者の視線が大きな役割を演じる場所で、行われる。写真と場所が持つ鏡の効果。彼女は見られることを欲する。誕生日や尾行や服従の儀式において、ソフィは他者の視線のもとで自己実現する。

13 不在者の肖像画、あるいはアドレス帳の持ち主をめぐって

『リヴァイアサン』のアドレス帳のプロジェクトは、「彼女がアドレス帳を開いたことで、悪魔が飛び出し、暴力、騒乱、死が群れをなして飛び出してきた」という悲惨な物語が展開する。マリアは、「自分はこのアドレス帳の持ち主と恋に落ちる運命にあるのだ」と、瞬間的なひらめきを持った。マリアにとって、このアドレス帳は、「魔法の物体」であり、「様々な謎めいた情熱と、言葉にならない欲望を収めた貯蔵庫」であった。アドレス帳に載っている人々1人1人に話をうかがい、落とし主が何者かを知ることになるという。ポール・オースターが言うように、「それは不在者の肖像画、何もない空間になぞった輪郭」になるはずだ*1。

《アドレス帳》の冒頭で、「1983年6月の末に、私はアドレス帳を見つけた。それをコピーして、匿名でその所有者に返した。その連絡先は最後のページに記されている。ある日刊新聞が1983年夏の間発表される予定の連載記事を実現しようと私に提案してきたので、この手帳に載っている名前のいくつかと接触し、彼らにこの手帳の持ち主について私に話してくれるよう頼む決心をした。このように私は彼らを仲介してこの男に接近した。私は彼と会わずに彼を発見し、任意の期間で彼から1つの肖像を作ろうとするだろう。というのは、この期間は男を喚起する近隣者たちの熱意と出来事の成り行き次第だからだ。」と記している。

408名の名前をアルファベット順に、そして国別に集計し、筆跡鑑定者のおかげでこの男がインテリで、教育を受け、しっかりした、辛らつなユーモアの持ち主であることが記されている。アドレス帳を落とした見知らぬ男の肖像を、アドレスが記された名前の人物に電話をしたり実際に会ったりして情報を集めて、立ち上げるということだ。しかもそれらの情報を日刊紙に連載するという。1983年8月2日火曜日『リベラシオン』の記事の写真が掲載されている。28日間の調査で、28回の結果発表を『リベラシオン』で行っている。最後の日の記事は、「1カ月以上私はあなたの“後を追う”、“追求し”ました。もし私が街角であなたとすれ違ったら、あなた

を認めることができるだろうと思いますが、あなたに話しかけることはないでしょう。私はあなたの友達に会い、彼らの話を聞きました。もう彼らが必要としていません。今晚、私はパリを離れます。あなたがお生まれになったランスに行くことができたでしょう。あなたの学校やあなたの実家を見つけに。あなたが働いているラポニであなたと合流しようとしたでしょう。私は、あなたが毎年夏に行くローマ行きの切符を取ることを好みました。私は『ピラミッドの謎』を携えていきます。さようなら。ソフィ。」と記している。

ソフィは調査に従って、この見知らぬ男性像を立ち上げ、書き綴っている。不在の者を証言によって在らしめるという作業をやっている。この儀式には『リベラシオン』という日刊紙が、フロイト流に言えば「超自我」の、ラカン流に言えば「父の名の隠喩」の役割を果たしている。まさにこの父の名において同じ『リベラシオン』で、この見知らぬ男はソフィを恨み、こういう彼女の手法すなわち「彼の私生活への闖入」への拒絶をはげしく表現し、いかに彼が傷ついたかを言及していた。この回答記事には、彼の署名と、「私のやり方で」手に入れたヌード姿のソフィの写真がともなっていた。「最悪の終わり方だった。彼は私の物語を1つのやり方で正当化した。」とソフィは言う。彼は、恨みの感情が消えないと、ソフィに伝えてきた。市民社会的常識を侵犯する彼女の手法に怒りを覚えるのは、当の本人だけでなく、一般の市民であり、ソフィに対する非難の声は止まないだろう。他人を巻き込んで芸術するソフィ。不在の者の肖像を立ち上げるために、ソフィは他者を、他者の視線を、他者の言説を、日刊紙という象徴界を利用する。他人のプライベートな情報を公の情報紙に掲載するという行為は、私小説作家が自分の小説の中で他人の私生活を暴いたり、近親者の恥部を書き記す行為に似ている。すなわちソフィの芸術活動は他者の視線を巻き込み、他者の視線に突き動かされ、他者の視線なくしては成り立たない。他者の視線を巻き込む絶好の場所こそ、新聞雑誌、とりわけ展覧会場といったメディアなのであろう。他者の視線こそ創造行為に駆り立てるのだ。

14 欠如存在としてのホテルの部屋、あるいは欲望の埋め合わせ

《ホテル》(第5の書)は、ポール・オースターが『リヴァイアサン』の中で、「現在の考古学」、「切符の半券とか破れたストッキング、シャツの襟についた血といった最も赤裸々な断片の数々から何かの本質を再構成する試み」と言及したプロジェクトの実践である。すなわち、ソフィはヴェネツィアのホテルで3週間ルームメイドとして働きながら、数時間の掃除の間、旅行者が部屋を出ていった後、部屋に残された旅行者の所持品をメモし、衣類や洗面道具や靴や旅行カバンなど詳細に点検し、時にはこっそりと旅行カバンを開け、旅行者の持ち物を列挙し、しわくちゃになったベッドに向けて写真を撮り、ベッドを作って外に出る。ベッドの状況から見知

らぬ旅行者の実像を想像するソフィ。彼女の行為は、ルームメイドという職業を楯にして、実は旅行者のプライベートな生活を暴き、写真に収め、記述し、それらを書物にし、さらに展覧するまでに及ぶ。こっそりと、秘密のうちに、彼女の活動は行われ、繰り返され、積み重ねられる。明らかに反社会的な行動であり、狂気のレッテルが貼られるが、ソフィの行動は、芸術のために、芸術のおかげで許され、正当化される。ホテルの儀式におけるソフィの方法は、旅行者の不在から、旅行者の不在の記述によって、旅行者の実像を浮き彫りにするという方法で、《アドレス帳》(第6の書)と同じ手法である。ホテルの部屋に旅行者がいない、あるいは旅行者が今しがた存在していた後の状態、いわば欠如としての部屋に身を置き、それを記述し、それを写真に収める。睡眠とセックスの後で乱れ汚れたベッド、食欲を示す飲み干されたコーラの空瓶など、様々な記録としてのエクリチュールと証拠としての写真の数々。ホテルの儀式の実践のために、ルームメイドになって他者の抜け殻を記述する。ソフィの関心は欠如存在であり、それはおのれの根源的な存在のあり方に通じる。ソフィにとって他者の不在を記述するとは、他者の欲望の記述であり、ひっきょう「私」という欠如存在がおのれの欲望を埋め合わせする行為にほかならない。欠けている何かという意識こそ想像的領域を割りあてるのだ。欠如存在としてのソフィはその埋め合わせをエクリチュールと写真撮影によって行う。この意味において、写真はアートというよりも心理療法的なものではあるが、それぞれの部屋の内装をカラー写真で見せたり、ベッドカバーの花柄模様、壁紙のシックな色調などは、色彩ダイエットの写真の延長上にある作品群だ。また人間の行動の恥部を暴き立てるようなソフィの活動は、市民社会のモラルを侵犯すると同時に、人間の本質を抉り出す芸術的な創造へ押し進める。モラルとアートがせめぎ合う中で、他者の視線とおのれ自身のイメージという二重性のもとに、テキストと写真と展覧空間がコーディネートされたダブル・ゲームこそソフィ・カルの世界であるといえよう。

15 電話ボックス＝見られる空間とコミュニケーションの齟齬

ソフィ・カル、ポール・オースター著《ゴサム・ハンドブック (ニューヨーク日課表)》(第7の書)は、コラボレーションによる作品化である。ポール・オースターはソフィ・カルに、「微笑」「見知らぬ人々に話しかける」「ホームレスに食糧とタバコを配給する」「ある公共の場所を自分の場所にする」というゲームの規則を課す。それに対して、ソフィは、これがゲームなのだから、従う義務を持つ。そして周到に準備する。他人に微笑むと、何人が微笑み返してくるか。他人にサンドウィッチをあげようとする、何人が受け取り、何人が断わるか。何人の人がタバコを受け取るか、断わるのか。ソフィはこうした行為を統計的に数えている。とりわけ、1994年9月20日火曜日、グリニッジ通りとハリソン通りの交差点に位置する電話ボックスを占拠し、飾り付けをすると、男たちが近寄ってきて「あ

んたはこの場所の責任者かね？」と質し、彼女のことを「頭の変な女」と見なしたという。そして何よりも彼女の活動が法に触れる行為であることを一般市民に指摘され、このゲームの実践は困難になるが、ソフィは、27日火曜日まで、ゲームの規則に従いながら、最後までやり遂げる。電話ボックスという固定した場所に、様々な人々がやってきて電話をかけたり、ボックス内を覗きこんだり、飾りを壊したりするといった様々な反応を、ソフィは、あるときは微笑し、あるときは話しかけ、写真に撮り、カセットテープに電話口での話を録音したりする。電話の内容を記述し、電話をかける人の写真を撮る。そうした写真を時間の経過とともに掲載している。考現学のような活動を読者に見せる。ハプニングも起きるが、それも含めて記述していく。

このように彼女が芸術する場所は、公共の、人がよく通る場所である。他人の視線が大きな役割を演じる場所で、彼女の芸術活動は実践される。しかし、このプロジェクトにおいて、この活動の総まとめは、125回の微笑に対して返された微笑は72回、22箇のサンドウィッチが受け入れられたのに対して10箇の拒否、22箱の煙草が受け入れられたのに対して拒否されたのは0、交わされた会話は154分という結果をソフィは報告している。この社会学的ともいえる統計は何を意味するのか。コミュニケーションの齟齬であろうか、都会生活における人間不信であろうか、条件反射的シニフィアンの連鎖であろうか、おそらく解釈は読者にゆだねられているのだろう、要はそうしたソフィのゲーム活動を見せることにある。《ゴサム・ハンドブック》(第7の書)の表紙に示された結んだ唇と裏表紙の微笑する唇の対比は、鮮やかである。ロラン・バルトの日本文化論『表徴の帝国』で舟木一夫の2枚の肖像(1枚は微笑している)が鏡像として本の内容を挟むように挿入されていたことが思い出される。この二重化されたソフィにとって、ポール・オースターがダブル・ゲームのよきパートナーであることを示したかったのだろう。

終わりに

《ダブル・ゲーム》の7冊を読み進めながら、ソフィ・カルのアーティスティックな活動の軌跡をたどってきたが、彼女の割り切った明るいパフォーマンスの陰には彼女という存在の暗く悩ましい無意識が構造的に押し込まれているように思えてならない。そしてモデルとしてのポール・オースター『リヴァイアサン』のマリアが物語の中でダイナミックに動き回るのに対して、《ダブル・ゲーム》の「私」は日常生活の中から儀式としての祝祭的芸術的プロジェクトを見つけ出し、実践し、文字と写真というメディアを介して、おのれ自身を作品化している。3人称のマリアに対して1人称の「私」、物語としてのロマンに対してドキュメンタリー・タッチの自伝、アメリカ的ダイナミズムに対してフランス的なリアリズム、大掛かりなハリウッド映画タッチに対してヌーヴェルヴァーグ映画のアマチュアリズム

といった構図が見て取れる。彼女の芸術活動は最初からポール・オースターというパートナーに依存していたが、他者をおのれの世界に巻き込むように、徹頭徹尾彼女のパートナー探しのゲームであったように思われる。

参考文献

- ソフィ・カル著 野崎歓訳『本当の話』平凡社、1999年。
ポール・オースター著 柴田元幸訳『リヴァイアサン』新潮社、1999年。
P. コフマン編 佐々木孝次監訳『フロイト&ラカン事典』弘文堂、1997年。
フィリップ・ルジュヌ著 小倉孝誠訳『フランスの自伝』法政大学出版局、1995年。

註

☆1——1999年に刊行された3部作《東ベルリンの思い出》《幽霊》《消失》は、レーニン像に見られるような、消え去った東ベルリンの象徴を写真に撮り、思い出を語る、貸し出されている美術作品を記述し、描写し、思い出を語る、美術館で盗まれた作品について、その不在を写真に撮り、それら消え去った作品を描写するといった試みで、不在のものを在らしめる行為こそソフィ・カルのアートとなっている。

(おがた あきお・慶應義塾大学教授／表象文化論・19世紀フランス文学)