

Title	ソフィ・カルの<テキスト>を読む(3つの読み、3つの尾行,ソフィ・カル:歩行と芸術)
Sub Title	Lire le de Sophie Calle(Trois lectures, trois filatures, Sophie CALLE : La marche, l'art)
Author	田中, 淳一(Tanaka, Junichi)
Publisher	
Publication year	2002
Jtitle	Booklet Vol.9, (2002.) ,p.115- 123
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000009-04394252

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・カルの〈テクスト〉を読む

田 中 淳一

Junichi Tanaka

1 順不同

「限局性激痛」(1999年原美術館)で展示された1枚の写経の写真がある。92日間の「不幸へのカウントダウン」の日録の形をとったこの作品の成り立ちをそのまま信じるならば、撮影時期は最初の日本滞在中の1984年12月1日前後ということになる。筆写したのはソフィ・カル自身である。般若心経の全文を筆と墨で写しとるのだから、日本語や漢字の心得のないものにとっては相当な難行であるはずだが、尾行者、撮影者、儀式執行者としての彼女の持久力、忍耐力を聞き及んでいれば、これくらいの殊勲は驚くにはあたらない。興味をそそるのはその欄外に書きつらねられたいいくつかのフランス語の方である。正確には写経用紙の「心経のことを書いてください」とある余白の部分に、経典にふれた感慨とも人生の軌跡（過去の、あるいは未来の）とも、あるいは祈念とも強迫観念とも読める語が列記されているのだが、まずはそれを（今度は私が筆写士となって）ここに書き写してみよう。

「観知、街路、武（？）、冒險、優しさ、平和、聖なるもの、着想（觀念？）、祝福、暴力、生」とある。訳語に疑問符をつけた「武」はどうやら「マルシャル」というただの形容詞のように読める。「着想（觀念？）」の原語は「イデー」、そして最後の「生」は紙の下隅にちいさくかすれて消えかかっている。ほかの普通名詞に混じって1つだけ異質な「武」が気にかかるが、戦いの含意があることは間違いない、固有名詞である可能性も排除できないし（59日後に彼女を捨てることになる恋人の名？）、もっと憶測を進めるなら日本の「マーシャル・アーツ」や「水星・軍神マルス」の象徴系への連想が働いていることも考えられる。

いずれにしても、この日本寺院での咄嗟の記入には「服従と支配」「不在と現前」「視力喪失と視像」といった、ソフィ・カルの企画を導いてきたつねにスキャンダルを含む反対概念（それは最良の場合には奇蹟的に危うく

も軽やかな人生と表現の冒険を解き放つバネとなり、最悪の場合にもおそらく1つの「方法論」となるだろう）が具体的に登場しているわけではない。しかしそうした作品の発想とその展開の軌跡の下地をなすかのように、脈絡を欠いたこれらの単語はゆるやかな相似形を描いてそこに重なり合う。じじつ、冒険や暴力とともに観知、優しさ、平和が、闘争と祝福の二重のしのものとに、つねに都市の空間からはじまってその下に（むこうに？）ほの見える「生」へと綜合されてゆく道筋が粗描きされていることをそこに読みとらずに済ませることはむずかしい。《ヴェネツィア組曲》や《アドレス帳》の無償の冒険の奇妙な顛末を思い出してみるだけでよい。とはいものの、このように並べかえられて、ある脈絡のなかに固定された途端にこれらの言葉からこぼれ落ちてしまうものがあることも間違いない。それを無理やりに定義してみれば、「順不同」であるがゆえにどのような迂回、後退、中断、逸脱、飛躍にも開かれた融通無碍な潜在性ということになるだろうか。そしてソフィ・カルの「アーティスト」としての経歴を知り、あるいは彼女自身の脈絡に従って整理されたアート・センターでの講演の言葉を聞くにつれて、このような「順不同」の非脈絡性を取り戻すことの意味（そして時にはその困難）が改めて浮上してくるように思える。ここでは彼女の人生と創作の「原点」をおぼろに指しているようなこの記載と、作品に添えられた言葉に導かれて（はからずも《尾行》に登場させられたヘボ探偵のひそみに倣って）姿を見失うまでの一とき、その後を追跡してみたい。

2 ソフィ・カルの「文学」

ソフィ・カルははじめから写真とテクストを組み合わせた作品を作りつづけてきたし、どうやらそのどちらかを単独に発表したことはほとんどないようだ。そのテクストも、《ダブル・ゲーム》に収められたアルファベットにもとづく言葉遊びを除くと「文学」的な性格のものとはいえない。むろん文学そのものも次々と非文学をとりこみ回収しながら肥大しつづける融通無碍にして怪物的な器だから、こんな定義は一瞬の位置測定の役にしか立たないが、ひょっとすると写真以上に文筆の才に恵まれているのではないかと思わせるこのアーティストによる「文」のはたらきを測定するために、ここでは敢えて素朴にそう定義しておきたい。その言葉遊びは彼女が講演会でも「やや文学的」なものと呼んでいるとおり、言葉そのものが「ウーリポ（潜在文学工房）」的な形式上の制約に従って、アルファベットのそれぞれの文字ではじまる語をつないで書かれたテクストから成り立ったもので、お遊びにはちがいないが楽しい出来映えである。写真の方はむろんそのなかから選んだキーワードを主題にしている。

では《ヴェネツィア組曲》の尾行の記録はどうだろうか。とりわけ事実の記載のところどころに、原文ではイタリック体で挿入される内的独白を思わせる文があり、それが追跡の語りをスリリングなものにしていること

は否定できない。「結局のところどうなるのか、この物語の意味は何なのかなどと考るのをやめなければ。最後まで物語の進むがままに任せよう」あるいは「でも本当のところ、私の方が無意識のうちに、彼の戯れ、足取り、時間割に翻弄されていたのだとしたら」、こうした文は尾行の折々にソフィイが何を狙い、何を怖れ、さらには何を怖れつつ願っているかを読者に知らせ、いわば情報を常時開示しつづけることで、あまりにも根拠と目的を欠いたこの追跡ゲームのいささか解りにくい規則と進行状況を「余分な説明も決定的な映像もなしに」刻々に把握させる。尾行者と標的の距離そのもののようにしなやかに伸び縮みしながら、尾行者の方向と運動（前進、停止、後退）を矢印のように提示しつづける文が、あわよくばもともと「強迫的」なものではなかった無償のゲームが次第に帯びはじめる途方もない強迫性を共有させる効果を発揮するのである。かつてアンドレ・ブルトンが「余分な描写なしに済ませるため」に『ナジャ』に添えた写真が否応なく思い出されるが、ここではそれと同じはたらきを挿入文の方が担っていて、もっとも簡潔に必要最小限の事実の記録を成り立たせている。そこに文学の破片を見ることも自由にちがいないが、それはあくまで偶発的な結果でしかない。

ソフィイ・カルが作家としてもっとも鮮やかな達成をみせている「物語」をあつめた《本当の話》、あるいは《夫》、また彼女自身の言葉を他人の言葉と対置させることで「癒し」に形を与えた《限局性激痛》、こうした自伝的な作品に触れる前に、いったんテクストと写真の関係を語る彼女自身の言葉に立ち戻ってみよう。

つづめていえば、自分は写真家としても物書きとしても資格を欠いていて、しかも写真にはさほどの興味をもっていない。それゆえ、また自分が実践しているような「事実確認」タイプの作品にはその両方が必要だと思って、とくに考えることもなくはじめから両者を組み合わせた形をとりつづけてきたという。いくぶんかの謙遜と諧謔を差し引いて聞くにしても、これほど単純明快な答えはない。しかしすぐに気づくのは、彼女がみずから言葉を作品に参加させている例は思いのほかに少ないということである。これまでに題名を挙げた作品にほぼ尽きるといっていい。そしてその他の場合には当然ながら他人の言葉が作品のテクストを構成することになる。そもそも処女作の《眠る人々》は、彼女のベッドで眠り、撮影されることに同意した人々のインタビューへの答えとともに睡眠中の彼らの写真を展示したものであったし、のちの作品も、たとえば盲目の人が「美しいもの」を語る言葉、あるいは貸出中であったり盗難にあったりしてそこにない美術作品を語る関係者の言葉などを軸にして展開されることになる。

3 距離について

ここで思い出されるのは《眠る人々》について、彼女が求めていたのが一種の「距離をおいた関係」であったという講演会でのひとことである。

これは被写体となる人々の、家族や自分自身さえ知らずにいるもっとも内密な部分に侵入するという試みである。ところが（あるいはそれゆえに）記録者として忠実にポストに控えているソフィと彼らの間には親密な関係が作られてはならない。これが両者にとってゲームを成立させるための神聖にして不可侵な規則となる。《眠る人々》が幸福な処女作であるのは、彼女と眠る人々、ひたすらに見るだけのカメラと「見る」ことを放棄した被写体の間に、奇妙な共犯性によって「祝福」された^{へだた}距離の関係が生まれ、しかも時にははっとするほど生々しい寝姿の映像といささか無味乾燥なインタビューの言葉の間にもいわば相似形的な関係が成り立っているからだ。また言うまでもなく、彼女が「癒し」のためにはじめたという尾行こそはまさに距離を絶対条件とするかわりにちがいない。実際の2人の距離はほぼ一定に保たれ、時おり伸縮してその場かぎりの冒険の発端を描きかけては未完のまま捨ててゆくだろう。それだけでなく、尾行者が尾行者であるためには、標的を一方的に「見る」という完全な不均衡、こちらは絶対的な距離が保たれなければならない。このような不均衡なかかわりから生まれた作品が《ヴェネツィア組曲》《ホテル》《アドレス帳》など、ソフィの悪名を高めたプライバシー侵害という傍迷惑な副産物を伴うものだったのは偶然ではない。それに加えて他人の私的領域と交換するように自らの私的領域を虚実のあいまに差し出してみせた、軽やかな間奏曲を思わせる《尾行》がある。そして彼女の「癒し」と奇行と創造のそれぞれが互いを加速するかのように、その足取りがもっとも変幻自在だったのがこの時期であったことも同時に認めなければならない。

もう一度講演会の話題に戻ると、彼女が本当にプロとしての制作意識をもって実現した最初の作品は「サウス・ブロンクス」の連作であったという。たしかにそれまでの経験の1つ1つが「それ特有のリスクと限界を生成する、自己完結した冒険」（ポール・オースター）であったとすると、ここではリスクははじめから制約として科せられており、それに無条件に従うことがこのゲームの取り決めとなる。「危険な街」であるサウス・ブロンクスで、たまたま出会った人に頼んで、街を離れることがあっても決して忘れない場所に案内してもらい、そこを撮影するという企画である。何よりもここでは、その後の複数の企画を導く大きな主題となる「服従」がすでに制作の原点として自覚されていることが見逃せない。それはヴェネツィアの追跡のはてに予感されていながらついに起こらなかった「逆転」を、彼女が自分の手で作り出し、方法化したことの意味している。

このことをテキストと写真の関係においてもっと鮮明に示しているのが《盲人たち》である。よくも悪くもこの展示の衝撃力は、生まれつき視力障害のある人に「今までに見たいちばん美しいもの」は何かを語らせ、その人の肖像写真、言葉とともにそれを映像化した作品を見せるという着想そのものに全面的に依存している。彼女自身はこの仕事の狙いを「人に見られることなく見ることに慣れていたので、盲目の人々を選んだ」という、

挑発とも偽悪ともとれる言葉で紹介しているが、もとよりそうしたスキャンダルの枠組みだけで捉えきれる作品ではない。視力とその喪失の問題はすくなくとも比喩的には彼女自身にかかわることである。《眠る人々》からしてすでに視力の君臨と喪失をめぐるゲームの要素を含んだ作品であつたし、尾行ゲームの「眼」の役割を与えられたカメラもついに決定的な真実を捉えることなく、いわば視力の限界を露呈する地点に到達する。

《限局性激痛》に挿入された恋人あての手紙の文面には、占い師に身障者センターに行くことを勧められたソフィが、自然と視覚障害者を選んだと記されていることをつけ加えておこう。「コミュニケーション不足という問題の根底に触れたかった（…）視線の言語、身振りの言語すら排除されるだろうから」と、そこで彼女は書いている。このような自覚の延長上に生まれるのが、彼女自身が当事者として加わる滑稽にして悲しい喜劇《ダブル・ブラインド》であることは言うまでもない。

《盲人たち》の写真は彼らの言葉に能うかぎり誠実に密着したもので、映像が独り歩きをすることは決してない。その1人が語った「美しいもの、それは海、見渡す限りの（視力を失うまでの）海です」という美しくも残酷な言葉に導かれてこの企画を進めたと彼女は言っているが、むしろ言葉に寄り添いすぎる結果でもあろうか、画像は一口に凡庸としか呼べないものさえ多い。言葉にもっとも忠実なイメージを与えるという彼女の意図と努力は疑いようもないが、それだけにお皮肉なこの結果を、彼女は少なくともインスタレーションの段階では十分に意識していたはずであり、言葉とイメージの密着と距りを、しかとりわけその両者が最後まで主張しつづける埋めようのない距りを、めでたい「和解」を排除してあるがままに「展示」することがこの企画の最終的な意図となつたはずである。そして何よりも、言葉は皆に聞き届けられるが、それを発した者には映像が送り返されないという理不尽さがある。このタブーを踏み越えることの残酷さとスキャンダルをすべてわが身に引き受けること、それがこのゲームの生みだす最大のリスクでもある。ここでは言葉と写真の距離は可能なかぎり縮小されると同時に取り返しようもなく拡大されて、両者のただならぬ関係を鮮明に浮かび上がらせている。このころから、ソフィ・カルのいう「テクストと写真」の接近と離反はますます「方法」としての強靭さを加えてゆくように思える。

4 「本当の話」の虚実

ソフィ・カルの作品に語られる「事実」ははたして事実か。自伝的な物語に書かれた出来事ははたして「本当の話」なのか。むろん虚実が混じりあうのは当然のこととしてそのまま受け入れてしまえば問題はないわけで、こんな愚問を発すること自体が、出来事とその「証拠」写真からなる作品の罠にかかったことを証明しているにはちがいないのだが、じつはこの疑問はもうすこし深く作品の成立にかかわっているようだ。まずはその体験

があまりにもおぞましいものであるために（《本当の話》）、あるいはその企画があまりにも破天荒でタブーにふれるものであるために（《アドレス帳》など）フィクションが混じっているはずだと考えて納得した上ではじめて許容するという立場がある。また実際には体験記に語られていない障害もあったはずだという疑問もありうるだろう（《ヴェネツィア組曲》など）。《アドレス帳》についてのソフィの証言によれば、『リベラシオン』紙に掲載されたとき、これをフィクションと考えて好んだ者がいる一方で、フィクションと考えて嫌う者がいた。そしてこの記事でプライヴァシーを侵害された当人からの抗議という過激な形でことの信憑性が証明されたときには、それまでの好意的な評価をくつがえした者もあったという。

これはどういうことか。自伝にせよ回想にせよ、事実と虚構が混じりあうというこの上はないほどありふれた事態が、どうやらソフィ・カルの場合にかぎっては「作品」の存立を左右するゆゆしき事柄になりうるのである。仮に体験の真実性が証明されたとしても、それは作品に先立つ前提を保証するにすぎない。また逆に虚構が明らかになったとしても作品をそのまま否定することはできないし、さらには（最悪の仮定として）虚構が生の事実を救ってスキャンダルが解消され、（芸術へと？）昇華するわけでもない。ありようはこの作品が「事実確認」型を自称しており、しかも一定の規則に厳密に従い、そこから生まれるリスクを冒してその限界につきあたるまでの儀式執行に似た体験を内容としているために、事実そのものはともかく、事実のもつなまなましさと攻撃性、そしてスキャンダルの力はあくまで守られなくてはならないのだ。もしそこに伏せられた事実があり、虚構が入りこむことがあっても、それは虚構というよりもただの「嘘」にちかいものだ。

その意味でソフィの理想的な読者として挙げられるのがボードリヤールとオースターである。《ヴェネツィア組曲》に寄せた「プリーズ・フォロー・ミー」という一文で、ボードリヤールはこの作品で語られた体験でも《眠る人々》の場合でも、ソフィが「一度も」（原文イタリック）拒絶や無関心に突き当たることがなく、協力を乞われた人々が、意表をつく無償のゲームへの誘いを、まさにその突拍子もない無目的性ゆえに全面的に受け入れたことを強調している。一方オースターの方は『リヴァイアサン』の登場人物にソフィの性格や行動をそのまま与えるだけでなく、さらにその上を行く奇矯な儀式やゲームを想像して行わせている。自伝的要素からフィクションを差し引くのではなく、逆に尾鰭をつけて誇大化するのである。（この人物はあるとき友人に代わって壳春をすることを決意するが、土壇場で気後れして、激怒した客に殴られて重傷を負うという目にさえ遭っている。これもまたソフィの体験を極端に誇大化した例だろう）。そしてこの虚構のソフィの言動をソフィ自身が自分の体験にとりこむという奇想天外な第2段階の自己虚構化が生じたこともよく知られている。

このような事情をテクストと写真を並べてみたときにもっとも雄弁に示

しているのが《本当の話》《夫》という自伝的な作品である。むろん「本当に」彼女がストリップティーズやヌードモデルをしていたのか、ここに語られたような理不尽な暴力の対象となったのかといった詮索をしてみてもはじまらないし、そもそも確かめる手だてもない。たしかに言えるのは、ここに虚構があるとすれば「物語」を入念に再現した写真のなかにあるということだ。すぐに断っておかなければならぬが、彼女はそれが事後の再構成であることをまったく隠していない。出来事の日付と写真の制作年度でそれを明示しているだけでなく、デザート、バスローブ、ネクタイ、ウェディングドレスといった被写体そのものにしても、おそらくは「保存」された実物であったり、買いなおされ、作りなおされたものもあるだろう。いずれにせよ美術館の壁面やショーケースを思わせる背景とともに、いわばアーカイヴとして「陳列」されている。これを文字どおりの虚構と呼ぶことはできないまでも演出された過去にはちがいなく、「事実確認」の証拠となる現場写真とは正反対に、過去を忠実に再現しながら「証拠の不在」を語るものだ。また例えば《ストリップティーズ》では、「27歳のころ」ピガールで働いていたという語りにたいして、語られたとおりのブロンドのかつらをつけた姿で踊るソフィの写真はほぼ9年後に撮影されたものである。もう1つ、「同僚」の1人にハイヒールで攻撃されて意識を失ったという凄惨な事件を報告した《ハイヒール》の写真を見よう。楽屋がわりのトレーラーのなかで横たわっているソフィの姿は、今にも眼をひらいて身を起こし、「こんなふうに、私はここで気を失って倒れていきました」と読者にむかって語り出しそうに見える。この作品のテクストが彼女の人生に刻みこまれた出来事をスライド映写のように素氣なく提示するのにたいして、写真は出来事の「その後」を、その間に過ぎ去った時間を、その間に保たれたもの失われたものを、語りつづけてやまない。ここでは文章が記憶のスナップショットであり、本来は瞬間を切りとるはずの写真こそが現在から過去を捉えなおす回顧的な視線を組み入れた「自伝」のテクストに成りかわっているのだ。

もう1つの「物語」である《夫》についてもほぼ同じことが言える。男との出会いから別れまでをわずか10篇の断章と10枚の写真で語ったものだが、その写真のどの1枚をとっても単純に「リアルタイム」と呼べるものはない。ただしここではテクストにたいする写真の時間的な「遅れ」はもうすこし微妙に揺らいでいて、(とりわけ、出来事を語るのではなく「この写真は……」と映像の成り立ちを語る文の介入によって)両者の役割が時おり交換され、さらに複雑なものとなっている。

まず、男の筆跡や、その不実を示す恋文などの「実物」は、保存された証拠物件というよりは記念品としての身づくろいをほどこされた上で撮影されている。顔のない男の身体は、結婚生活が破綻した後に「最後の記念」として互いの同意の上で写したものであることがテクストによって明かされる。車上結婚式の（決定的？）瞬間を写した1枚はあっても、それは激

しいいさかいのあげく穴のあいた壁に貼った形で（しかもおそらくはその形を事後に再構成した上で）二重に引用化されている。そしてフランスで写された形通りの結婚式の集合写真でさえ、ひとえに記念写真を残すために行われた、遅れてきた「偽の結婚式」の画像であると語られる。写真が出来事の現場に立ち会うことは、みごとに一度もない。写真は事後の手作りの記念品以外のものになることを頑なに拒んでいて、手作りの過程を小出しに見せながら自伝的な語りの本体となっている。今、ここにないものを写し取る装置としての写真は、画像に語りをとりこみ、「今」に「かつて」を語らせる。その意味で自伝シリーズは作りものの危うさを辛うじて免れてみごとに成功した稀な例であるだろう。またこの見方からすると、不在の絵画を痕跡の写真と言葉とで示している「美術館」シリーズも、直接の主題はまったく異なっていても、言葉と映像の役割の交換を第2次の主題とする点で同じ関心の延長上にあるといえる。

5 癒し・ゲーム・アート

はじめに引用した《限局性激痛》は、ソフィ・カルの活動を要約するかのように、経験と癒し、事実と虚構、文と映像の主題をすべてつつみこんだ作品であるだけに、ここに立ち戻らずに終わることはできないが、実際の制作過程を知らなくては語りにくいくとも多い。もっとも彼女の言葉やカタログの文を読むかぎりでは、一見して事実は単純明快であるように思える。詳細は講演記録にゆづるとして、その成り立ちはざつとうである。恋人を残して気の進まない日本旅行に出た彼女は、滞在の直後に彼に捨てられたことを電話で知る。この「人生最大の不幸」のあと、自分の苦しみを人に聞いてもらい、相手にも人生最大の苦しみを語ってもらう。この療法は効果観面で、3ヵ月後には苦しみは消えていたが、ぶり返しを恐れてそのまま「忘れてしまった」。それを15年ぶりに掘り起こして紀元2000年を前にけりをつけるのだという。

まず明らかなのはこの「癒し」には2つの段階があるということだ。1つはこの苦しみを語る言葉がなくなるまで繰り返して語りつづけ、一方では他人の苦しみを聞くことでそれを相対化するという、いわば二重の毒をもって毒を制するていの応急の荒療治、もう1つはこの苦しみと癒しの経験の全体に作品の形態を与えることによる「完治」である。しかしこの2つをそれほどはっきりと区切ることができるものだろうか。話相手の言葉が入念に記録され保存されていた以上、苦しみのさなかにある時からすでに作品化の意図がきざしていたと考えられるだけでなく、3ヵ月の呪われた旅の直後から、すでにそれに正確に対応する「3ヵ月の治療ゲーム」のプログラムが立てられ、この経験全体に潜在的な形態を与えていたことさえ（単なる憶測だが）ありえないことではない。仮にそうだとしても、もちろんこの経験が「遊び半分」のものだったということではなく、逆に彼女がいかに全面的にこの遊びに真剣であったかを物語るものにちがいない。

とはいえることはあくまでも1999年の作品である。カウントダウンの形をとった第1部の写真をみよう。事後に撮り直された可能性の高い手紙や記念品の写真をところどころにまじえて、滞在中の彼女が写した日本の風物が多くを占めているが、率直に言ってその大半は独立した写真としては鑑賞に耐えないものだ。それはただ彼女がそこにいたことを（そして恋人がいなかつたことを）証明するだけの虚ろな証拠であるばかりでなく、彼女の視線のさまよいを通じて彼女の心がここにないことを語るテキストの機能をはたしている。そしてこれらのうつけたような映像が、事後に仕組まれた物語の一部をなすべく意図的に選ばれたものであることは疑いようがない。では本来の文章によるテキストはどうか。時おり挿入される恋人たちの手紙の文面以上に、第1部全体を支配しているテキストは92枚の写真に押された「カウントダウン」のスタンプである。「不幸まであと…日」というやりきれない反復は、（見る者にやりきれなさを共有させ、退屈を共感に変える戦略的な力業となって）辛くもこの作品の時間的進行を支えている。

癒しの過程に対応する第2部もやはり反復を軸に進行するが、こちらは話相手の苦しみの記述（しばしば似ているがむろんその度に異なる）、ソフィの「不幸」の日の写真（これは毎回まったく同一）、そして彼女の言葉（内容は同一だがわずかずつ変わってゆく）の三者三様に度合の異なる同一性と変化を対比させてはるかに目ざましい効果を上げている。そして同じ失恋の物語が20回にわたって繰り返されるうちに苦しみの記述は着実に短くなってゆき、さらに短いだけでなく経験を相対化する言葉（「それだけのこと」「くどくどと繰り返すには値しない物語」）にとって代わられたところで治療は（そして作品は）終わっている。語りの変化のあまりにも見やすい規則性からして、この20の文はまず1999年の彼女によって書かれ、あるいは書き直されたものとみていいだろう。癒し、ゲーム、儀式といえば、それぞれ一定の規則に従って形態的完成をめざすものだから、すでに「アート」を潜在させているにはちがいない。しかしそこに決定的な形を与える、この場合は「第2の癒し」をもたらしたのはもはやアーティストとしか呼びようのない存在である。しかもこの記述は、物語が反復に耐えられなくなる限界を見極めるという、ゲームよりは肉体的な苦行に近いものであって、たとえば同じ話を99通りの文体で多彩に「変奏」してみせたクノーの『文体の練習』の対極にあるように思えるが、それでも厳密な形式的制約に従った記述であるという一点において、ソフィ・カルはこの作品でふたたび「文学」に近づいてもいるのである。

付記——《本当の話》からの引用は野崎歓訳、『リヴァイアサン』については柴田元幸訳を使わせていただいた。

（たなか じゅんいち・慶應義塾大学教授／フランス文学）