

「女は存在しない」のか
セルジュ・ゲンスブール監督作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』についての試論
小田昇平*

« La femme n'existe pas » ?

Essai sur *Je t'aime moi non plus* réalisé par Serge Gainsbourg

Shohei ODA*

RÉSUMÉ

Dans cet article, on a traité *Je t'aime moi non plus* (1976) réalisé par Serge Gainsbourg (1928-91). Nous ne pouvons pas comprendre ce film la plupart du temps, parce que le film a contenu beaucoup des images érotiques, ou parce que nous admirons Gainsbourg trop. Pour surmonter cette situation, j'ai installé deux théories. Premier, on a montré une théorie sur analyse images, et appliqué cette théorie à ce film. Seconde, j'ai induit les théories psychanalyses par Sigmund Freud (1856-1939) et Jacques Lacan (1901-81) à notre analyse avec cette théorie sur analyse images. En conclusion, sûrement « la femme n'existe pas » pour Krassky, mais pour Padovan, il-même semble « la femme », le sexe interféré. J'ai trouvé ici, grâce aux théories, une misogynie pas américaine et un surmoi pervers dans ce film.

Mots-clefs : Serge Gainsbourg, psychanalyse, Sigmund Freud, Jacques Lacan

はじめに

「作詞家、作曲家、歌手、写真家、作家、脚本家、コマーシャル・フィルム監督、音楽ビデオ監督、映画監督。」[1] 自分の職業は何なのかと問われて、セルジュ・ゲンスブール(Serge Gainsbourg, 1928-91)はこのように答える。先達であるボリス・ポール・ヴィアン(Boris Paul Vian, 1920-1959)と同様、多彩な才能を示したゲンスブールであるが、彼の名を世界中に知らしめることとなった作品のひとつに「ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ *Je t'aime moi non plus*」¹がある。

《ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ》は、当時ゲンスブールと不倫関係にあったブリジット・バルドー(Brigitte Bardot, 1934-)の依頼で書き上げたデュエット曲である。曲自体は優しくやわらかなものであるが、その歌詞は性行為を示唆、曲中にはバルドーのあえぎ声が挿入される。そのためにバルドーが取り下げてお蔵入りとなっていた曲である。後日、ゲンスブールがジェーン・バーキン(Jane Birkin, 1946-)というパートナーを得たことで、この曲は日の目を見ることとなった。そしてその後、映画作品として新たな生命が吹き込まれることになったのである。

* 教養科 Division des arts libéraux

¹ 以降、美学藝術学での慣例に従って、音楽作品としての「ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ」を示す場合には《》を、映画作品を示す場合には『』を用いて、それぞれ表記する。

1976年に封切りとなった映画作品としての『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』は、ゲンスブールが監督をつとめた初の長編映画である。公開当時パリでの観客動員数はわずかに15万人、プレスもこぞってこき下ろした。しかしトリュフォーとゴダールとは絶賛したという。ゲンスブールは本作品を皮切りに、生涯で四本の長編映画を残している。ジャズ、シャンソン、ロック、レゲエ、ファンクなど、音楽では様々なジャンルを横断してきたのとは対照的に、監督した映画においては、一貫したテーマが提示される。ゲンスブール監督作品はスキャンダラスなモチーフに満ちあふれており、そのこと自体が観るものを拒絶し兼ねない。結果、一見しただけではこれらのモチーフにばかり意識が吸い寄せられてしまい、この映画がいったい何を表現しているのか、この作品とはいったい何なのか、ということにまでは至らないで終わってしまう。

あるいは、ゲンスブールのもつカリスマ性に引きずられ、彼への礼賛と愛のことばとに収斂してしまう。

批評は今もなお、多くの場合、ボードレールの作品、それは人間ボードレールの挫折、ヴァン・ゴッホの作品は彼の狂気、チャイコフスキーの作品は彼の悪癖のことである、とすることによって成り立っている。つまり、作品の説明が、作品を生み出した者の側につねに求められるのだ。あたかも、虚構から多かれ少なかれ透けてみえる寓意を通して、結局はつねに唯一同じ

人間である作者の声が、《打明け話》をもらしている
とでもいうかのように。[2]

ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-80)が「作者の死 La mort de l'auteur」を宣言してからすでに50年、本論文はゲンスブールの意図を引き出そうなどというつもりは毛頭ない。ガラテアとピグマリオンとは違うのと同様に、作品は作品であって作者ではない。したがって本論文は、映画作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』をテキストとして、また、作者の追従者ではなく、作者の死によってあがなわれ誕生した「読者」として[3]、あるいは映画というメディアムに応じて「観者」として、読解することをあくまでも試みるものである。とはいえ、どのようにすればよいのだろうか。映画をテキストとして読む／観るといふ行為は、いかにして行われるのだろうか。まずはその方法を検討しよう。

1, 方法論、あるいは準備として

映画作品分析は、それが劇映画であるならば、そのドラマの最小単位、すなわち「はじめ・なか・おわり」のひとつの区切りとして、シーンという概念を置くことで可能となる。

切れ目なく連なる人間の行動を人為的に区切って、意味のある、ひとつながりの行動をとりだせたとき、その行動を「ドラマ」とよんでよい。アリストテレスは、その人為的な区切りを「はじめ・なか・おわりの連なり」と規定したが、この規定は映像によるドラマにおいても踏襲することができる。[4]

ドラマの最小単位であるシーンの規定は、時間ないしは空間がほぼ同じであること、であり、このほぼ同じ時間ないしは空間のなかに「はじめ・なか・おわり」の連なりが存在する。つまり、ここで定義する「シーン」は、意味のある、ひとつながりの行動、「ドラマ」である。「劇映画では定義からいって、映像以外にドラマをつくりあげるものはない。」[5]このように各「シーン」を「ドラマ」として意味を取り出していくと、はじめて意味を持った映像が成立し、映像によるドラマが成立する[6] [7]。

ドラマはそして、全体として統一性をもったひとつの全体でなければならないだろう。アリストテレスは、『詩学』において以下のように語っている。

かくして、ほかのさまざまな描写の仕事において、

一つの描写とは単一の対象の描写を意味するのとまったく同じように、物語もまた、それは行為の描写である以上、描写されるその行為は統一性をもったひとつの全体でなければならない。そして、出来事の諸部分を組み立てるにあたっては、そのどれ一つを他の場所に移したり取り去ったりしても、たちまち全体が動かされてばらばらに解体してしまうような、そのような緊密な構成を物語にあたえなければならない。それがあってもなくても何ひとつ目立った違いが起こらないようなものは、けっして全体の部分であるとはいえないからである。[8]

かくて劇映画もまた、いつれのシーンも欠かすべからざる全体の一部分となるだろう。「一・スジ、二・ヌケ、三・動作」という牧野省三のせりふはそれぞれ、お話を作り、映画的に構成するシナリオと、写真技術やテンポのような演出と、演技、役者の動きと演出とを指し示す[9]。このようにシナリオの重要性が説かれていることを考慮すると、アリストテレスの見解は今もなお生きているように思われる。つまりシーンはそれぞれ、全体の一部分として意味をもったものとして浮上してくるはずだ。こうした視点は、ドラマのもつ論理性を教えてくれる。しかしながら、論理性をもつとはいえ、ドラマをすすめていくのは映像である。そのために、一見してよくわからないものが、何のために描写されているのかわからないものが、映画には多分に介入している。あるいは逆に、あえて描写されないものや、姿を変えてあらわれるもの、ないしは抑圧されたものが、映りこむこととなるだろう。そしてそのとき、わたくしたち「読者／観者」は何らかの意味を架橋することになる。ヒッチコックがトリュフォーに語る「クレシヨフ効果」はその証左であり[10]、この実験において被験者は、モジュールヒンの顔に「意味」を見出す、すなわち、解釈を施す。こうして劇映画はその作品としての統一を、読者／観者とともに織りあげることとなる[11]。以降、わたくしたちもまた、《ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ》を解釈してみよう。

2, 《ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ》作品分析

映画作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』は1976年製作。脚本、監督、音楽はセルジュ・ゲンスブール。撮影 ウィリー・克蘭、ヤン・ル・マッソン。出演はジェーン・バーキン、ジョー・ダレサンドロ、ユーク・ケステル、ジェラルド・ドバルデュー他。上映時間は83分。

あらすじ

何でもない場所にあるスナック・バーで働くバーキン扮するジョニーは、ボーイッシュな女性。ある日トラックに乗ってふたりの男がスナック・バーにやってくる。ひとりにはクラスキー、通称クラス、男らしく物知りの男（ジョー・ダレサンドロ）。もうひとりにはパドヴァン、未成熟で嫉妬深い男（ユーク・ケステル）。彼らはゲイのカップルである。それにもかかわらずジョニーとクラスキーはお互いに惹かれあい、ついに愛を確認するに至る。しかしクラスキーはゲイであるがために、いざというときに反応しない。そこでジョニーは、自分を男だと考えるようクラスキーを促し、アナルセックスを試みる。そうした経験のないジョニーは痛みを耐え切れず悲鳴をあげ、モーテルを追い出されてしまう。同じことが幾度となく続き、高級なホテルに行こうとも同様の結果となるが、ついにはクラスキーのトラックの上で、愛を達成する。その後、入浴中のジョニーにパドヴァンが襲いかかる。そのやりとりを経てクラスキーは、パドヴァンとともに去っていく。ジョニーはふたたび、ひとりになってしまう。

映画作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』は以上のようなお話である。ありていに言ってしまうと、主人公が倦怠期のカップルに巻き込まれ、もてあそばれ、挙句の果てに捨てられるというお話である。当然、それだけでは面白みも何もないはずだ。ここで想起すべきは『昔話の形態学』における、ウラジーミル・プロップの研究成果である。プロップがロシアの民話を使って提示したのは、行動領域いわばキャラクターとしては最大で7つ、物語の構成要素としては最大で31、昔話というのは以上から成立している、というものであった。お話とはこのように、思いのほか材料を持っていない[12]。それを魅力的にするのが、その語り方であり、観せ方である。本作品は、どのように語られ、観せるのだろうか。同性愛というモチーフが魅力をもたらすだろうか。一理あるだろうが、あくまでもそれは表面的なものだ。登場人物の、あるいは俳優たちの魅力、こちらもまた、同様に表面的である。では表面的でないもの、換言すれば抑圧されたものは、どうやって隠れているのか、そして抑圧されたものはどのようにして見つけることができるのか。「盗まれた手紙」についてのセミナー *Le séminaire sur « La Lettre volée »* においてジャック・ラカン(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-81)は、このことについての示唆を与えてくれるだろう[13]。しかしわたしたちもまた、解釈したいという欲望を持ち

すぎずはいけない。ひとつの解釈の道すら閉ざされてしまうから。

この映画に登場する人物たちは、あまり魅力的にうつることはないだろう。魅力的である、と自信をもって表明することができそうなのは、バーキンが担当するジョニーのみであり、その他の配役はさまざまな理由、その性格、ルックス、役回りなどからみて、魅力的とはいいがたい。人物のみならず、高級なホテルを除いてあらゆる場所が小汚い。お話も、また同様である。いわゆるハッピーエンドをむかえるものでもなく、積極的な協力者もいない。同情者はいるけれど、その忠告や警告は彼女に届くことはない。その忠告や警告はすべて、「クラスへの想いはあきらめる」なのだから、ジョニーの立場からすると「反対者」となるからだ。実際には協力者であり、ジョニーをそれなりには慮っているにもかかわらず。したがって、人物像、舞台、ストーリーと、ジョニーをめぐる環境はひどいものとして描かれ、ひとりバーキンのみが魅力的に描き出されている。先に引いた「作者の死」におけるバルトの忠告をあえて考慮せずに言うならば、ゲンスブールなりのバーキンへの愛の証左、とでもしたくなるくらいには、「こんなに美しく撮られたことはない」と、バーキンがこの映画について語っているのもうなずける。

ではジョニー、ひいてはバーキンの魅力のみがこの映画作品の特色であろうか。もちろん、そうではないだろう。たしかに本作品には、ゲンスブールからバーキンへのラヴレターという側面があるように思われる。しかしながら、バルトが指摘するとおり、作者はすでにその死でもって、読者／観者の誕生をあがなっているのだから、わたくしたちは読者／観者として、解釈を行わねばならない。本作品にて繰り返し強調される「性」の観点から、解釈していこう。

3、「性」の観点、あるいは／つまりは精神分析

この作品においては、性的なモチーフがたびたび用いられる。冒頭に記したとおり、《ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ》はそもそもそういう曲であったわけだし、『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』も同じタイトルを付されている以上、そうした側面を想起させずにはいられない。事実、作中にはセックス描写はもちろんとし、半ば強制されたストリップや、売春行為が直接的に描かれている。性的なモチーフはもう少し間接的なたちでも表現されている。たとえばジョニーとクラスキーとが初めてモーテルでセックスを試みるシーン。このひとつ前のシーンでは、ジョニーは一心不乱にホワイトアスパラガスをほおばっている。それも白い粘度の高いソースとともに、クラス

キーの眼を見つめながら。このシーンが表現しているのは直接的な「行為」であるけれど、実はその後、初めてセックスを試みるシーンにおいても、この「行為」は継続している。そのシーンを詳しく確認しておこう。

初めてセックスを試みるシーン

ベッドの上でジョニーが待っている。クラスキーはそれに応じて、ジョニーを愛撫し口づけをかわす。しかしクラスキーは途中でやめてしまい、どうして、ときかかれても「できない」と答える。ジョニーはクラスキーの下腹部に手を伸ばし確認する。少し言い合った後、「ボリスが正しかった」と言われたクラスキーはジョニーをベッドから蹴り落とす。ジョニーに罵られるクラスキーは怒りをあらわにするが、ふたりは依然として見つめ合っている。罵倒を続けるジョニーの口に、クラスキーは足を投げ込む。沈黙の後、ジョニーは視線を落とし、クラスキーをみてもからしばらく床を這いずる。背中越しに「わたしは男の子よ」と伝える。《ジュ・テーム・モワ・ノン・ブリュ》が流れ、ライトが明るくなる。ふたりはアナルセックスを試みる。ジョニーのお尻から肩に向かって這い上がっていくクラスキー。苦痛に耐え切れずジョニーは悲鳴を上げ、ついにはビニールのカーテンを引きちぎる。隣の売春婦が異変に気づき、主人を呼んでしまうと、《ジュ・テーム・モワ・ノン・ブリュ》が止まる。主人はクラスキーとジョニーの部屋にきて、警察がきてしまうとの理由でクラスキーともめる。主人はクラスキーとジョニーを追い出すことにし、クラスキーは様子を見ていた売春婦に悪態をつき出て行く。ジョニーはそれに続く。残された売春婦も去り、彼女のいた部屋の扉が閉じられる。

先に触れたとおり、この前のシーンは「前戯」であった。このシーンが始まるどころから、《ジュ・テーム・モワ・ノン・ブリュ》が流れるまでもまた、同様である。セックスを試み、できなかったことを語るジョニーの口に足を投げ込むクラスキー、これは明示的には「前戯」を、象徴的には続く行為をそのまま表現することとなる。抑圧されたもの、その代理表象となるものについて確認するために、ジグムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)『精神分析入門 *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*』(1916-17)を紐解いてみよう。

女性性器は、しまいこむための空所があって、それ自体の中に何かを収容できるという性質を備えている、あらゆる対象によって象徴的に表現されます。すなわち、穴、空洞、くぼみによって、うづわやビンによって、容器、箱、トランク、ケース、小箱、ポケットなどによってです。船もまた、この系列に入ります。かなりの象徴が、女性性器よりも子宮と関係をもっています。たとえば戸棚、ストーブ、とりわけ部屋です。部屋の象徴性はここで、家の象徴性につながります。ドアや門はまた、性器の開口部の象徴となります。材料もまた、女性の象徴となります。木材や紙、それからできる机や本のような物体もまた、女性の象徴となります。動物のうちでは、少なくともかたつむりや貝類は、誤解の余地なく女性の象徴としてあげることができます。身体の部位のうちでは口が、建築作品では教会や礼拝堂が性器の開口部の代理です。[14]

このように口は女性性器を、足や手は男性性器の役割を示す[15]のだから、この「行為」はずっと続いている。さらに、水滴の音が響いていることにも注意を払う必要がある。リズムをともなった運動は、両性の交わりを表現するのだから[16]。むしろ、先にこう言うておいてよいだろう。《ジュ・テーム・モワ・ノン・ブリュ》が流れるシーンはすべて、セックスの描写である、と。最初に流れるシーンはダンスホール、ここでふたりは初めてキスをする。二つ目がこのシーンで、三つ目はため池に浮かぶシーンである。最後はトラックで結ばれるシーンである。この後、ジョニーはその背中をクラスキーに向けたまま、「わたしは男の子よ *Je suis un garçon.*」と伝え、アナルセックスへと移行するのであった。ここでジョニーはビデの周りに申し訳程度に備え付けられたビニールのカーテンにしがみつき、引きちぎってしまう。ビデの周りのカーテンは、人を「収容できる」ようにつけられている「膜」、その「膜」が破れるという直接的な処女喪失の表現である。その行為を中断させるのは、別の部屋の売春婦であり、このシーンは彼女の部屋の扉が閉じられると同時に終わる。しかしながらここでは、廊下のつきあたりにトイレが映っており、そのドアは開けられたままである。となれば、いったん終わったかのようなふたりの性行為は、なおもつづくことだろう。

先に検討したシーンにおいて、ジョニーとクラスキーとのセックスを妨害したのは、売春婦である。ふたりが性行為を続けるのと同様に彼女らは、ふたりのセックスを妨げ続けるだろう。彼女らはいったいどのような位置づけをなされているのだろうか。本作品における女性の描写を確認しておこう。本作品に登場する女性たちは、そう多くはな

い。ダンスパーティーのシーンでストリップをする女性たちと、売春婦、ローラーゲームのプレイヤー、それからほかならぬジョニーとが該当する。スナック・バーの主、ボリス曰く「素人さんのストリップ *le strip-tease amateur!*」との掛け声に応じてストリップをする女性たちには、売春婦と思われる女性たちと、いやいや参加させられている女性たちがといる。まず、無理やり参加させられている女性たちは、どういう役回りを演じているのか。そして「あんなグズで女なの」とジョニーに言わせ、「ああ、お前が男なのと同じさ」とクラスキーに語らせる、ローラーゲームのプレイヤーたちは、何を表現しているのだろうか。この二者は、いわゆる一般的な性の認識を観者に見せ付けることとなるだろう。無理やりストリップに応じる女性は、恥ずかしそうに舞台から降りることで、売春婦とは異なる一般的な性の観念を観者に提示する。ローラーゲームのプレイヤーもまた反面教師として、いわゆる常識的な性の観念を提示するわけだ。さて売春婦たちとはというと、その工作中ジョニーの悲鳴をききつけては通報する。彼女らもまた、サディズムやマゾヒズムとは無縁の、一般的な性の観念というイデオロギーを提示する。性を商売道具にしているにもかかわらず彼女らは、ジョニーとクラスキーとのセックスを妨げる、という役割を持っている。

このようにみえてくると、ジョニーを除く作品中の女性たちは、一般的な性の認識を表から裏から観者に示すことで、ジョニーとクラスキーとの独特な性の認識がつかなく間柄を、「妨害／邪魔する性」としての女性、という役割が引き出せる。

4、「女は存在しない *la femme n'existe pas*」のか

注意しなければならないのは、ジョニー、クラスキー、パドヴァンの三人が、いかなる性自認をもっているのか、である。まずはこの三者がみな、性自認がバラバラであることに留意しよう。クラスキーの生物学的性は男性であり、ジョニーとの行為に鑑みるに男性役である。ジョニーは女性で、性行為においても女性である。パドヴァンとはというと、彼は生物学的性としては男性、行為においては女性役をつとめるらしい。それはダンスパーティーの次のシーン、チンピラたちから受けたケガの手当をしていると思われる、クラスキーとパドヴァンとのシーンから判断が可能である。それというのも、ここではクラスキーはそのままの服装でいるけれど、パドヴァンは裸で、あたかも先に検討したはじめてアナルセックスを試みる際のジョニーのように、背中をみせているからだ。また別のシーン、白馬の男のもとを訪れるシーンであるとか、ジョニーに仕事が終わることを告げるシーンにおいても同様に女性役をつと

めることがわかる。

三人の役割は、明確に分類される。クラスキーは、とにもかくにも男性性をあらわにしている。作品中、パドヴァンの攻撃性がしばしばクローズアップされるが、その裏で実はクラスキーの攻撃性、暴力性が表現されていることに気をつけよう。パドヴァンと比較すると、クラスキーは一見物静かで優しげではあるものの、そもそもチンピラたちからパドヴァンを救い出す際、クラスキーには誰一人手も足も出ないのであった。それもそのはずである。チンピラたちの武器は、精神分析でいうところの陰茎の象徴である「ナイフ」だが、クラスキーのそれは「トラックの荷台」である。「すべて伸びることのできるものは、陰茎の象徴です」[17]とフロイトが述べているとおりに、ヒッチハイクしてきたチンピラたちをふるい落とす際、「トラックの荷台」は雄々しく勃起するのだから。このようにクラスキーは、その佇まいとは裏腹に、攻撃性と男性性にあふれる人物として造形されている。「たしかに男性性は存在するが、女性性は存在しない。」[18]

ではジョニーとパドヴァンとはどのように描かれるか。ジョニーは、胸とお尻とが大きくないから、という由来にて「ジョニー」という男の名前が与えられている。もちろんバーキン自身の身体的特徴を活かす、という部分もあるだろうが、それ以上にこの名前は示唆的である。その女性的な武器を彼女は、可能な限り用いようとする。それが先に触れたホワイトアスパラガスのシーンや、最初にセックスを試みるシーンなどで提示される。しかしながら、最初にセックスを試みるシーンで「*Je suis un garçon.*」と言わなければならないように、クラスキーの性愛対象はあくまでも男性である。したがって彼女は、女性でありながらその女性性を徹底的に否定²される。それに抗うかのように、高級なホテルへ行く際には少女らしいワンピースを身にまとい、クラスキーのトラックへと駆けつけるのであったが、やはりここでもクラスキーは女性性を否定する。続く高級なホテルのシーンでは、シャンデリアに下着を投げ、クラスキーを誘惑するのであるが、ここでもやはりセックスは成就しない。陰茎を象徴するシャンデリアに、女性性の象徴である下着を投げかけているにもかかわらず[19]、女性性による誘惑は、クラスキーには通じない。したがってジョニーは、その名前が示唆するとおり、いわゆる通常のやり方ではクラスキーと一緒にすることはできないのだ。

問題はパドヴァンである。彼は先に触れた通り、生物学的

² ここでの「否定」は、一般的な意味での否定として用いられている。すなわち、精神分析的な、抑圧 *Verdrängung*、排除 *Verwerfung*、否認 *Verleugnung* の意味で用いるものではない。こちらとの関係は、別の機会に論じたい。

には男性であり性行為においては女性役をつとめる、攻撃的で粗野で嫉妬深い男、機微などとても感じられない敵役として登場する。彼の言動には不可解な点がある。なぜ彼は、ジョニーに仕事が終わることを伝えに行くのだろうか。そもそも、そんなことは伝える必要はないはずだ。そのまま立ち去ってしまえば良いところ、なぜわざわざ敵に塩を送るのだろうか。その事実を知ったジョニーは、勝負服であるワンピースを身にまといクラスキーの元へ行くのだから。いまひとつ、解せないのは彼のアトリビュートであるビニール袋である。例えば彼を痛めつけるチンピラはナイフを持っているわけで、そんなチンピラたちにケンカをふっかけるような人物がもつものとして、ビニール袋というのはどういうことなのだろうか。ライナスの毛布のように、安心毛布として描写されているかという、そういうわけでもなさそうだ。

フロイトによれば、「女性性器は、しまいこむための空所があって、それ自体の中に何かを収容できるという性質を備えている、あらゆる対象によって象徴的に表現されます」[20]とのことであった。ジョニーとクラスキーとが最初にセックスを試みるシーンにも立ち戻ろう。初めての痛みに対してジョニーは、ビニールの膜を破る、というかたちで、処女喪失を表現したのであった。同じビニールの膜を、「しまいこむための空所があって、それ自体の中に何かを収容できるという性質を備えている」[21]膜からなるビニール袋を、パドヴァンはもっている。つまり本作品においては、パドヴァンはその容姿、性格、役回りとは裏腹に、女性性を担っているのだ。だからこそ彼は、「ナイフ」をもったチンピラたちに対して、力で勝てるわけがない。そしてわたくしたちが作中の女性たちに割り振った役割を思い出そう。彼女らは、ジョニーとクラスキーとのセックスを妨げる、「妨害／邪魔する性」としての女性なのだ。かくて彼がジョニーとクラスキーとを遠ざける役割を担うのは、必然的なことなのだ。ここで標題に掲げた問いはひとつの解答へと収斂するだろう。「女は存在しない *la femme n'existe pas*」のか。クラスキーにとっては、存在しないだろう。しかし作品中においては確かに、「女は存在する」こととなる。

5. なんで邪魔するの／本当に邪魔なの

本作品においては女性が「妨害／邪魔する性」として描き出されているのであった。それでは彼女らは、いったい何を「妨害／邪魔する」のであろうか。それはもちろん、ジョニーとクラスキーとの関係性であろう。パドヴァンを含む女性たちはみな、ふたりの関係性を阻害する。しかし、それはなぜだろうか。作品の最終局面を確認してみよう。

入浴中のジョニーをパドヴァンが襲い、ビニール袋で頭部を覆い、窒息させようとする。そこにクラスキーが戻るが、パドヴァンに何もしないクラスキーに対してジョニーがいらだち、罵倒して頬を打つ。それを受けてクラスキーとパドヴァンがスナック・バーを去り、ジョニーはただひとり残される。これが本作品のラストである。

まずは入浴について考えてみよう。再びフロイトによれば、「出産は、夢においてはいつもきまって、水との関係によって表現されます。水の中に落ちるとか、水から出てくるのは、産むとか産まれるということを意味します。」[22]実は本作品で水と関係するシーンはふたつある。この前には、《ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ》が流れる三つ目のシーン、ため池に浮かぶシーンがある。ここでも何かが生まれ、最終的にトラックで結ばれることに鑑みれば、ジョニーとクラスキーとが何らかのかたちで新しい関係として産まれたのだ、とすることができるだろう。ではこの入浴中に襲われる箇所は、いったい何を表現しているのだろうか。映像によるドラマを追いかけるならばこの入浴は、トラックで結ばれたシーンから時系列的に後となる。そうすると、ジョニーがクラスキーの愛を受け入れるものとして生まれ直しがなされた、と考えるのが自然だろう。

問題はその後である。生まれ直した直後にジョニーは、パドヴァンの袋に封印される、つまりは、女性性器に。クラスキーの愛をそのようなものを受け入れる、そんな存在として生まれようとしたジョニーをパドヴァンは認めない。かつて高級なホテルにおいて、シャンデリアに下着を投げかける、女性性による誘惑はもう使わない／使えない。明らかに類似した構図に配置されたファンに対して、ジョニーはもう何も投げかけないし、投げかけられないのだ。そんな存在であろうとするジョニーを、パドヴァンは否定する、禁止する。ここには倒錯した第二局所論が見て取れる。パドヴァンは倒錯した超自我として、ジョニーを正しい場所へと導こうとしているのだ。

確かにジョニーは、作品中各方面から徹底的に否定される。まずクラスキーにはその女性性を。パドヴァンや女性たちからはクラスキーとの関係樹立を。ボリスや店にくる黒人男性もまた、クラスキーたちとの関係を絶つように、とやはり否定される。しかしその否定は、本当にジョニーに対する否定であったのだろうか。冒頭に記したとおり、一見そのように思われるにもかかわらず実際は、ジョニーの周りは協力者で満ちている。クラスキーとの関係性はいうならば「まちがったもの」であり、ジョニーがそこへ転落することを周りはみな阻止しているのだ。その限りにおいてジョニーは、良くも悪くもみんなに「愛されている」。

にもかかわらずジョニーは、そのことを受け入れることができない。したがって表面的には、彼女はつねに邪魔されることとなる。愛の鞭はそのときにはまるで効き目がない。いみじくもクラスキーはこう述べる、「愛は盲目、その杖はバラ色。 *L'amour est aveugle et sa canne est rose.*」
[23]確かにジョニーは盲目であったろう。

おわりに

本論文は、映画作品分析の方法論を提示し、それをセルジュ・ゲンスブール監督作品『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』に適用し、フロイトの精神分析を手がかりに分析したものである。シーンごとの分析と、精神分析とを援用することによって、作品中の象徴的表現に解釈が得られることとなった。クラスキーとパドヴァンとのゲイのカップルと、それに翻弄される中性的なジョニーとの複雑な関係性は、その性的な立ち居振る舞いを分析することで、より複雑な関係性を構築するに至った。「女は存在しない」立場にあるクラスキー、じつは女性の役割を担うパドヴァン、いったんクラスキーとの関係に参与しかけるも「女性」に妨げられるジョニー。ここにおいて、アメリカのそれとはまた異なったミソジニーの提示[24]、倒錯した第二局所論の表現とを指摘することができた。

本論文にはしかしながら、詳述することができなかった要素が多く残されている。例えば鏡やガラスをもちいた映像表現については、ラカンの鏡像段階論を用いて分析が可能だし、ストリップの表現については、バルトの『神話作用 *Mythologies*』(1957)を参照することができよう。理論的な側面からは、ジョニーが被る否定に関してジル・ドゥルーズ(Gilles Deleuze, 1925-95)『ザッヘル=マゾッホ紹介 *Présentation de Sacher-Masoch*』(1967)との接続が考えられる。いづれにしてもより精緻な分析のためには、バルト『S/Z *SZ*』(1970)を参考にテキストとしての映像を読み解いていく必要がある。こちらは別の機会に論ずることとしたい。

参考資料

セルジュ・ゲンスブール監督による長編映画作品

1976 *Je t'aime moi non plus*

1983 *Equateur*

1986 *Charlotte For Ever*

1990 *Stan the Flasher*

文献一覧

アリストテレス (藤沢令夫訳) 『詩学』『世界の名著8 アリストテレス』所収、中央公論社、1972年。

Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, Seuil, 2002.

ロラン・バルト (花輪光訳) 「作者の死」『物語の構造分析』所収、みすず書房、1979年。

Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In: *Gesammelte Werke (Bd. 11)*. 17 Bände, Imago Publishing Co., London, 1940-52; Band 18, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968; Nachtragsband, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987.

ジグムント・フロイト (高橋義孝、下坂幸三共訳) 『精神分析入門 上巻』、新潮社、1977年改版、2010年。

Sigmund Freud, „Die infantile Genitalorganisation“. In: *Gesammelte Werke (Bd. 13)*. 17 Bände, Imago Publishing Co., London, 1940-52; Band 18, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968; Nachtragsband, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987.

ヒッチcock/トリュフォー (山田宏一、蓮實重彦訳) 『定本 映画術』、晶文社、1990年。

上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」『F B』2、pp.12-17、1994年4月号。

上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン」『象徴主義の光と影』所収、宇佐美斉編著、ミネルヴァ書房、1997年。

Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966.

ジャック・ラカン (宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳) 『エクリ I』、弘文堂、1972年。

中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、醍醐書房、1999年。

ウラジーミル・プロップ (北岡誠司、福田美智代訳) 『昔話の形態学 叢書記号学実践』、水声社、1987年。

内田樹『映画の構造分析』、文春文庫、2011年。単行本は晶文社、2003年。

引用文献

[1] 『STUDIO VOICE』214、特集セルジュ・ゲンスブール パリの挑発者、(1993年10月号)。

[2] Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, p.41. Seuil, (2002). ロラン・バルト (花輪光訳) 「作者の死」『物語の構造分析』所収、81頁。みすず書房、(1979年)。強調は原著。フランス語、ドイツ語の翻訳はすべて筆者によるが、既存の翻訳がある場合には、参照させていただいた。記して御礼を申し上げたい。以降、外国語文献については、原著のページ数を p.xx あるいは S. xx、訳書を参照した場合にはそのページ数を xx 頁と、ともに表記する。

[3] *Ibid.*, p.45., 89頁。

[4] 上倉庸敬「映像によるドラマ 劇映画について」『F

- B』、2、(1994年4月号)、pp.12-17、14頁。本論文は、同論文ならびに上倉先生による講義、指導に多くの示唆を得ている。ささやかながら、記して御礼を申し上げたい。
- [5] 同論文、16頁。
- [6] 同論文、17頁。
- [7] 上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン」『象徴主義の光と影』所収、宇佐美斉編著、ミネルヴァ書房、69頁、(1997年)。註11も参照。
- [8] アリストテレス (藤沢令夫訳)『詩学』『世界の名著8 アリストテレス』所収、299-300頁、中央公論社、(1972年)。
- [9] 中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間 中島貞夫映画ゼミナール』、15頁、醍醐書房、(1999年)。
- [10] ヒッチコック／トリュフォー (山田宏一、蓮實重彦訳)『定本 映画術』、218頁、晶文社、(1990年)。およびその註4、239頁を参照。
- [11] 内田樹『映画の構造分析』、文春文庫、(2011年)。単行本は晶文社、(2003年)。第一章を参照。本論文は、同書に多くの示唆を得ている。記して御礼を申し上げたい。
- [12] ウラジーミル・プロップ (北岡誠司、福田美智代訳)『昔話の形態学 叢書記号学的実践』、水声社、(1987年)。
- [13] Jacques Lacan, « Le séminaire sur « La Lettre volée » » dans *Écrits*, Seuil, (1966). ジャック・ラカン (宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳)「《盗まれた手紙》についてのゼミナール」『エクリ I』所収、弘文堂、(1972年)。
- [14] Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In: *Gesammelte Werke (Bd. 11)*. S. 157-158. 17 Bände, Imago Publishing Co., London, (1940-52); Band 18, Frankfurt am Main: S. Fischer, (1968); Nachtragsband, Frankfurt am Main: S. Fischer, (1987). ジグムント・フロイト (高橋義孝、下坂幸三共訳)『精神分析入門 上巻』、259頁、新潮社、(1977年改版、2010年)。強調は原著。
- [15] Ebenda, S. 157.、258頁。
- [16] Ebenda, S. 158.、260頁。
- [17] Ebenda, S. 195.、319頁。
- [18] Sigmund Freud, „Die infantile Genitalorganisation“. In: *Gesammelte Werke (Bd. 13)*. S. 297. 17 Bände, Imago Publishing Co., London, (1940-52); Band 18, Frankfurt am Main: S. Fischer, (1968); Nachtragsband, Frankfurt am Main: S. Fischer, (1987)。
- [19] Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. S. 159.、261頁。
- [20] Ebenda, S. 157-158.、259頁。
- [21] Ebenda, S. 157-158.、259頁。
- [22] Ebenda, S. 162.、266頁。
- [23] Serge Gainsbourg, *Movies*, Édition établie et annotée par Frank Lhomeau, p.25. Joseph K., (1994)。
- [24] 内田樹『映画の構造分析』59-70頁、第三章を参照。