

● 翻訳

« This is the girl » — デヴィッド・リンチの『マルホランド・ドライブ』
についてのノート

ジュヌヴィエーヴ・モレル (福田大輔 解説・訳)

キーワード

デヴィッド・リンチ (David Lynch, né 1946; b.1946)

『マルホランド・ドライブ』 (*Mulholland Drive*)

映画 (cinéma; cinema)

時間 (temps; time)

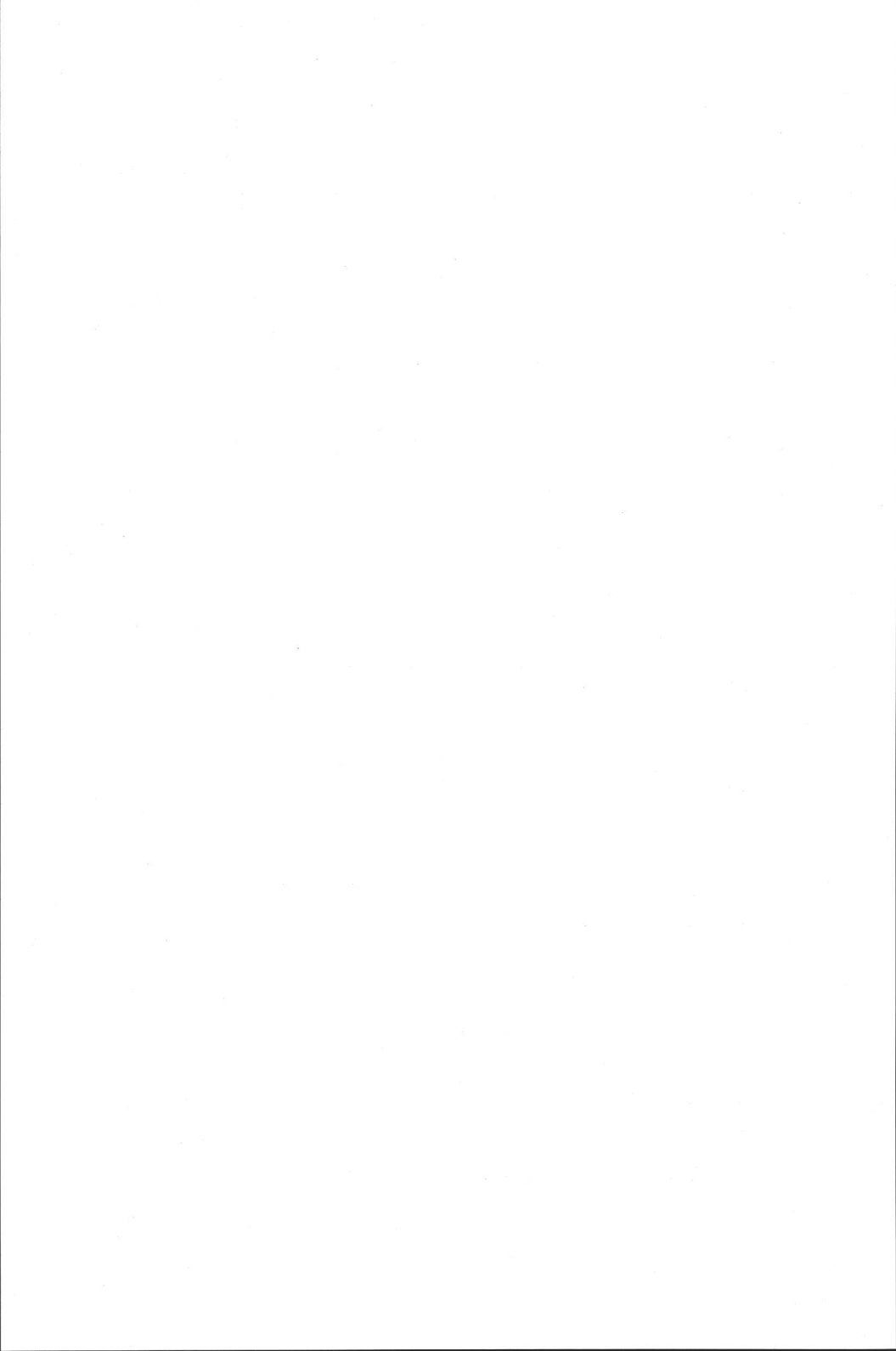
欲動 (pulsion; drive)

意味 (sens; meaning)

夢 (rêve; dream)

女性同性愛 (lesbien; lesbian love)

Geneviève Morel, « « This is the girl. » Note sur *Mulholland Drive*, de David Lynch (2001) », traduit du japonais, avec un avant-propos, par Daisuke Fukuda



紹介にあたって

ここに訳出・紹介する論文の著者 Geneviève Morel 氏は、パリとリールで開業しているラカン派の精神分析家である。1952 年生まれ。フロイト大義派 École de la Cause Freudienne で活躍したあと、1998 年から Franz Kaltenbäck 氏と自らの精神分析団体 Association pour L'Étude de la Psychanalyse et de son Histoire (A.L.E.L.P.H.) et le Collège de Psychanalyse de l'ALEPH を創設している。精神分析においては無視されていた自殺や性的同一性障害の症例にいちやく注目して研究書を出版したほか、無制限な欲望をもつ精神病の母親たちの臨床例を後期ラカンの理論でもって掘り下げるなど刺激的な論考を提示している。最近では、職場における精神病理（ワークホリック、バーンアウト、過剰なノルマ設定によるうつ病等）についても発表をおこなっている。

一昔前までは、芸術作品を絡めた精神分析の研究にかんして、とくに映画と精神分析というアプローチに対して、フランスの精神分析家たちは非常に毛嫌いする傾向が強かった。ジュヌヴィエヴ・モレル氏はそのような偏見を無視してラカン理論をわかりやすく解説しようとしたラカン派精神分析家の先駆けのひとりである。英米圏で活躍するスラヴォイ・ジジェクは、カルテンベック・モレル夫妻の古くからの友人であり、ラカン派のなかで「映画と精神分析」の試みを一緒に押し進めた仲間でもある。モレル氏には日本映画や日本のアーティストについての論考もあり、それらについては講義や演習などで随時紹介していきたい。

著者紹介の最後に、彼女の主要著作リストをあげておく。発表論文数については、南米やヨーロッパ各地で講演旅行で発表された原稿も含めれば膨大なものとなり、著者自身が把握できていないところも多いためここでは割愛する。

Ambiguïtés sexuelles sexuation et psychose, Paris, Economica, 2000.

L'Œuvre de Freud, l'invention de la psychanalyse, Paris, Bréal, 2006.

La Loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel, Paris, Economica, 2008.

Clinique du suicide, Toulouse, Érès, 2010.

Pantallas y Sueños. Ensayos Psicoanalíticos sobre la Imagen en Movimiento, Rústica, 2011.

Sexual Ambiguities Sexuation and Psychosis, London, Karnac, 2011.

つぎに今回翻訳した論文「*«This is the girl»*——デヴィッド・リンチの『マルホランド・ドライブ』についてのノート」の解説に移ろう。これは、トゥールーズに拠点を置く出版社 *Érès* から刊行されているフランスの精神分析の専門誌 *Savoirs et clinique* 第2号 (2003年) に掲載された。

デヴィッド・リンチ監督の『マルホランド・ドライブ』(2001年)は、ある一定層の観客には強烈な知の欲望を生む不思議な作品である。最初は意味不明な映像や科白が続いて面食らうが、ちょっとした言葉もしくは映像の断片から、作品全体の細部の重要性に気がつき、その瑣細な事象の意味を理解したくなり、しまいには幾度も作品を鑑賞することも厭わなくなる。実際、繰り返して眺めていくうちに最初は目に留まらなかった事柄が視野に入ってくる。断絶していたイメージとイメージのあいだがゆっくりと繋がってくる。時間が経つのも忘れて「読解」に明けくれ、リンチが巧妙に仕組んだ映像と科白の織目の繊細さがかなりわかるようになる。このような時間の経過を忘れさせる「読み」の愉しさの延長線上にあるものとして、この作品の精神的読解を紹介したいというのが、本論文翻訳の最初のきっかけである。

しかし、たんなる映画作品の読解であれば、精神分析を参照しなくてもほかに優れた方法があるという反論もあるだろう。ここであえて精神分析家の論文を翻訳したのは、観客が時間を忘れて『マルホランド・ドライブ』に没頭しているとき、そのプロット構造を意識的に読み解こうとしているだけではなく、この作品の主題である夢の構造にも触れているからである。夢とは無意識の欲望の充足手段であること、夢には顕在夢と潜在夢とに区別できること、夢では無時間性と非論理性が支配していること、この夢の非論理性に対しても欲動や幻想といった概念を援用すればそこに首尾一

- 1) フランスにはパリを中心として精神分析団体が集中しており、各団体はそれぞれ独自の雑誌を複数出版しているところが多い。出版社については、分析家個人が出版社を所有している場合もあるが、ほとんどの団体は *Érès* のような地方の出版社で印刷・流通させている。各雑誌の内容については、どの雑誌もかなり充実しているように見える。その理由として、アメリカでは大学でなされるカルチュラル・スタディーズの研究が、フランスでは精神分析団体の研究会でなされてきたことがあげられる(言い換えれば、フランスの大学では学際的な研究や論文が受け入れられないことを意味する)。*Savoirs et clinique* (知と臨床という意味)誌でも、多くのアーティストや美術史家が論文を投稿している。それは創設者のカルテンベック氏が精神分析家であると同時に詩人であり、若い頃から Günter Brus や Otto Muehl といったウィーンの前鋭芸術家、さらには Dieter Roth というドイツ人画家と非常に親しかったこともあるが、同時にまた、大学機関の外部において学問と芸術の交流が存在する(しなければならない)フランス固有の知的文化にも関係がある。最後にドイツ語圏とフランス語圏の執筆者が名を連ねる精神分析雑誌はフランスでは非常に少ないことも注記しておく。

貫した法則を見出せることなど、デヴィッド・リンチは『夢解釈』（1900年）で述べられた夢の構造を非常によく理解したうえで、自らの作品を非常に巧妙に組み立てている。同性愛における嫉妬、罪を犯した主体を自殺に追い込む超自我といった、晩年のフロイトが強調した臨床的知見にも通じている様子がかがえる。モレル氏もその事情をよく踏まえたうえでコンパクトに精神分析的読解を提示できている点で訳出しておく価値がある。

ただ微妙なところは、リンチがフロイトを「勉強」して、その理論を作品制作に「応用した」というわけではないことだ。むしろ、偉大な芸術家は誰よりも人間のこのころの動きについて敏感であり、彼らによって表現された生き生きとした真理こそが精神分析の理論に真実らしさを与えるのである。リンチは精神分析理論と戯れていると言うべきかも知れない。ただ、芸術的天賦に恵まれていないわれわれは、精神分析のような理論に慣れ親しむことで、自分では捉えきれなかった精神の揺れを感じ取れるようになるだろう。そして登場人物の精神的な動きに敏感になることで、ひいては自分自身の無意識の論理に耳を傾けられるようにもなる。映画を鑑賞することは、ただ綺麗な映像に身を浸したり、美しい女優や俳優の演技に酔ったりするだけではなく、自分の身体には無意識の論理が縦横無尽に織りめぐらされていることにすこずつ気がつく貴重な契機になりうる。芸術作品を理解してプロデュースしていく能力が出てくるのも、このような地道な作業があつてのことだろう。この論文に直接興味をもつのは私の担当する演習の学生たちかも知れないが、広い視点から考えれば総合文化政策学部 of 学生全員の関心にも関わるはずである。

（福田大輔）

「激しく恋している青年なら誰しもあこがれるやりかたで、彼は金色の眼の娘を夢みていた。怪物的なイメージの数々がうかび、とらえがたく奇怪であり、不可視の世界に光をあてるのだが、あいだにかかったヴェールが光線の具合を変えて、不完全にしか見えないのだった。」
オノレ・ド・バルザック『金色の眼の娘』(1835年)²⁾

「あなたが眠っているとき、あなたは自分の夢をコントロールしない。私は夢の世界に没入するのが好きなのですが、それは私によってつくられ、私が選択した世界であり、そこで私がすべてをコントロールできる世界だからです。」
デヴィッド・リンチ³⁾

«This is the girl»と言われたが、しかし待つて欲しい、誰のことなのか、そして彼女はどこにいるのか? «The girl is still missing»という言葉も耳にする。これらの言葉はこの映画のなかで繰り返され、どちらかという和不吉な感じのする人びとによって口に出されてお、あたかも謎を解くはずの鍵がさらに謎を深めているようで、わたしたちは耐えきれずに「女を探せ」と返答したくなる。

デヴィッド・リンチの最新映画はふたりの女の美しい恋愛物語として幕が開ける。ベティ(ナオミ・ワッツ)とリタ(ローラ・エレナ・ヘリング)である。しかし彼女たちの同一性は映画の最初から問題を孕んでいる。ベティは自分の成功を求めてハリウッドに出てくる、一方リタは自動車事故に巻き込まれ秘密の陰謀から救われるものの記憶喪失になっている。ひとは女優としての自己を探しており、もうひとは『ギルダ』という映画のポスターに似せた自己を借りている。金髪のベティは輝きに充ちており未来に視線が向いている。リタは栗毛でその過去も不明で自分自身が誰なのかを探している。前者が後者を助けるのである。ふたりがセックスをしたあと、ベティはリタに以前に同じことをしたかと訊いている。「わからないわ」と記憶喪失のリタは返答している。愛だけが記憶も同一性もなしで存続しているようだが、本当に

2) H. de Balzac, *Ferragus. La fille aux yeux d'or (Histoire des treize)*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 262. —オノレ・ド・バルザック『金色の眼の娘』西川祐子訳(藤原書店、2002年)、450頁に照応。

3) Cité par Michel Chion, *David Lynch, Cahiers du cinéma, Collection «auteurs»*, Paris, 1992, p.229.

そうなのだろうか？ 不吉な兆しが次第に増えていき、ハリウッドのすばらしき夢の表面にいくつもの亀裂が走り、音を立てて崩れて行くのを見るかのようである。

The Straight Story

物語の展開は最後の三十分で完全にひっくり返る。振り返ってみよう。クレジットタイトルに入る前の段階で、観客は自分でも知らないうちに、ダイアン視線を映し出すカメラとともに、赤い枕に顔を埋めている。それゆえ観客はダイアンと一緒に長い眠りにつき、彼女とともに夢をみているのである。目覚めの瞬間は非常に精妙に計算されている。執拗にドアが叩かれている。赤い枕で頭を支える黒衣の女にたいして、カウボーイが皮肉な調子で「もう起きる時間だ。別嬪さん」と言うのである。するとベッドのうえの身体は腐敗の進んだ屍体に変容してしまう。ベティとリタがその前に発見したのとまったく同じ屍体なのである……こうして夢は続くのだが、ドアのノックは続いており、観客はダイアンと一緒に目覚める。ダイアンはナイトガウンを着て赤い枕をひいており、前記の夢の屍体と同じ場所に身を横たえている。

ところが、ダイアンの悪夢は、目覚めたあとも、続いており二重化されている。それがわかるのは作品中でも最もトラウマになりそうな場面のなかである。ダイアン・セルウィンはオンタリオのディーブ・リヴァー出身で、映画業界で働いていた叔母ルースの遺産を手にしてハリウッドに出てきた。ダンス大会で優勝したあと女優になりたくて仕方がなくなったからだ（前景に、激しく踊る彼女と彼女のペアの男性が増殖して映し出されることに注意）。ダイアンは「シルヴィア・ノーツ物語」のオーディションを受けるがうまく演じきれず、マフィアと関係のあるカミーラ・ローズ（夢のなかのリタ）が採用される……純情な恋愛がふたりのあいだに生まれ、カミーラは自分が主演する映画にダイアンを脇役として採用させるようになる。しかしカミーラは移り気だった。アダム・ケシャー（ジャスティン・セロー）が彼女に恋する。彼は離婚したばかりの若き映画監督で、彼の邸宅はマルホランド・ドライブに面してハリウッドを眺望できた。カミーラはダイアンと別れるが、ある種の倒錯的志向から、彼女を婚約パーティーに招待して、ちょうどアダムの母親に自分の生い立ちを語っていたダイアンを自分たちの愛の証人にしてしまう。映画の登場人物はほぼ全員このパーティーに集まっており、このトラウマを引き起こす場面が映画の鍵のほとんどを与えてくれる。嫉妬で狂ったダイアンは復讐に燃え、ヴィンキーズでカミーラの殺害を殺し屋に依頼する。青くて平たい鍵の返却がカミーラ殺しの終了を意味することになった。さて、バスローブ姿のダイアンが泣き崩れながら、悪夢から逃れるために紅茶を飲んでいるとき、まさにこの鍵が部屋の机に置いてあるのである。このとき

になってはじめて観客は、二度ほど垣間みた腐敗した屍体はリタ＝カミーラのものであり、これが罪を犯す夢をみたダイアンを苦しめているのだと理解する。カミーラは物言わぬ幽霊として現れて、それを見て泣き崩れる有罪者に近寄ってくる。そのときダイアンはこれまでの出来事を想起する。裏切り、カミーラがセックスを拒否したこと、焦燥に駆られるようなマスターベーションの光景、婚礼パーティーのトラウマ、殺人の依頼。しかし、ドアを叩く音が再びはじまり、今度は警察が彼女を捜しにきたのだと観客は知ることになる。ドア下部の隙間から、ふたりのちいさな人物が入り込んでくる。映画冒頭で出てきたアメリカの「エディプス的」老夫婦であるのだが、ベティ＝ダイアンのハリウッドでの成功の夢を——たしかに少々奇妙な仕方であらうながら——応援していた最初の頃とは異なり、有名なヒッチコックの鳥たちのように金髪的女性犯罪者を追跡して襲いかかるエリニユス⁴⁾に変身している。ダイアンは頭を赤い枕に埋めると自ら銃弾を打ち込んで自殺する。まさに彼女の夢が彼女の愛人の屍体を置いた場所と同じところで命を落とすのである。

ハリウッドの夢の裏側

映画の冒頭からダイアンが覚醒するシーンまで観客が入り込んでいた素晴らしい夢は、いくつかの点において「現実的なもの」によって捕獲されており、「現実的なもの」は、徐々に夢を貫き、夢の領域を侵してくる。このようにハリウッドの夢は裏を返せば、悪夢なのだ。画面に二度にわたって現れる黒衣の女、その怖ろしいしかも同じ屍体の像が、この現実的なものの作用を直接的に表している。また、この屍体との出会い以降、映画の進行速度は高まっていく。屍体は覚醒前の夢の最後のイメージである。しかし、リンチは別の手法も用いて、観客を知らないうちに犯罪者ダイアンの場に置いて恐怖を味わせる（スキゾフレニーを病んだ殺し屋の視点から描かれた『ロスト・ハイウェイ』と類似したやり方である）。

まずどのようにこの夢はつくられたのか？ 最良のプロイトの規則に従ってである。夢の働きを古典的な方法のおかげで、このハリウッド的な夢は女性犯罪者の願望（Wunsch）を充足させている。こうして「反対物への反転（renversement par le contraire）」が機能しているのである。殺人者ダイアンは可哀相なりたを救うベティになる。交通事故によって殺人計画を失敗させ、可哀相なりたを裕福な叔母——生き返っているが旅行中である——の邸宅に招き入れる。そしてベティはりたのために自

4) 訳注 エリニユスたち：復讐または罪の弾劾を行う三女神。ローマ神話のフリアイに相当する。

分のキャリアを諦めるのである。なお、ベティこそが才能ある女優であり（現実のスターであるカミーラではない）、マフィアが絡んでさえこなければ、そしてリタのために自分自身のキャリアを放棄しなければ、主役の座を射止められたはずだった。カミーラに会いに行くときに、アダムが燃えるようなまなごしを向けたのもベティである。現実においてはアダムがダイアンに対して勝利をおさめたのだが、夢の中ではアダムはとりわけ手酷く扱われている。彼は自分の映画で財産を失ったあげく、妻とその「破産の始末人」に猥雑な仕方一杯くわされる。ダイアンの拷問にかけられたような顔は夢の中では静謐で輝かしい。夢ではカミーラの曖昧極まる誘惑が可哀相なリタの打ちひしがれた姿態になっている。

夢は数多くの置換と圧縮を使用している。フロイトの有名な狼男症例のように、夢は「トラウマになった場面のイメージを」分解・反転させていく。トラウマの場面の構成要素を、諸イメージにより織りなされたネットワークに分散させていくのだが、そもそもトラウマの場面はこのネットワークに先立ってそれを規定しているのである。死を意味する青色の平べったい鍵はリタの秘密を具現する青い三角の鍵になる（しかし、この鍵も殺人の金に結びついている。ただし夢ではこの金がなんの役にたつかがわからない）。アダムの母親は夢の中ではベティに家を貸し出す人物として現れている。夢では失敗する計画殺人は、同じ場所、つまりマルホランド・ドライブで起こる。そこでカミーラは優しい言葉をかけてお楽しみを期待させながらダイアンを騙し、婚約パーティーの立会人に仕立てあげたのだった。自動車のなかの場面では、一言一句すべてのイメージが婚約パーティーで見られたものとなっている。先程の夢のほぼすべての登場人物が、パーティーの場面かその次の場面（殺人の依頼の場面）の後景に登場している。アダムを脅迫するカウボーイやイタリアマフィアも含めて。スペイン語を話すカミーラの声が聞こえ、間違いなくマフィアに「援助」されているのがわかる。そこでカミーラのもうひとりの愛人も見出される。彼女が夢のカミーラになるのである。夢のなかでダイアンはウィンキーズのウェイトレスと自分のファーストネームを取り替える。

こうして観客のなかに「すでに見た」、「すでに聞いた」印象を生み出し、観客は鍵を持たない以上、こうした印象がさらに謎を深めていく。実に詳細な手法で、ある語からまた別の語へと意味作用がつねに回付されていくため、そこから特殊な形式の意味が生まれる。決定的な意味はそこにある。しかし、それは真理への暗示を換喩的に残しながら、つねに観客に理解されずに逃げ去るのである。実際のところ、どの場面もそれ自体では多くの意味作用を内包しており、すこしも退屈することはない。局所的には、どの場面も独立した参照点があり理解できるのだが、これらの場面のモザイ

クは事後的には分散して、別のものとなって再構成され、全体的には新たな意味を生み出す。そこでフィルムは必然的に読解のための眩暈を起すような作業をするよう刺激してくる。

監督は意識的な計算をかさね、ほとんどすべての細部を完璧に構築しているようなので、ここでそれを検討していこう。少なくとも、リンチは鍵となる10の質問を提示しながら、すべて完璧に構築したような印象を与えている。これらの質問はどれも副次的なオブジェや細部に関わるものだ。コーヒーカップ、灰皿、電灯の笠、映画のタイトル、クレジットタイトル等。これらの細部を絶妙に絡ぎ合わせることで、徹底した一貫性と持続的な謎の感覚が同時に生み出されているが、一度映画を見ただけでは、これらすべての細部の動きを把握するのは難しい。D・リンチ自身も次のように述べている。「よくあることですが、部分だけしか見ないのは、全体を見るよりも酷い。全体であればおそらく論理的であるものも、コンテキストを離れ断片だけになると、ものすごい抽象的価値を帯びるので、それが強迫な方向に転換することもあります⁵⁾。」ところが、この作品の成立過程をみると、はじめは『ツイン・ピース』に類似した、解釈に開かれたテレビドラマとして考案されていたことがわかる。ただABCチャンネルがそれを放映するのを拒否したのだ(アダムのコミカルな揉めごとがハリウッドのマフィアに反響をもたらしたためか?)。フィルムはフランス民間テレビ局のカナル・プリュスに買収され、リンチはおそらく新たな結末を考え出さなければならなくなった。それゆえ、ダイアンの覚醒に続く、彼女の夢の「分析」を可能にした部分は、事後的に考案された可能性が高い、それも、あたかも分析面接の際に自分の夢を分析したことがあるひとのようである。

奇妙なもの和不気味なもの

夢のなかの奇妙なものは、いくつかの状況が微妙に強調されているところから生じており、そのため観客は居心地の悪さを感じるのだが、それがどうしてなのかはわからない。それゆえ両手をこすり膝を叩く人のいいアメリカ人老夫婦の笑いは、気づかないうちに嘲笑へと変わっていく。この老夫婦は、感傷的に自分の行為に捕らわれているダイアンの妄想的現実に戻帰してきて、最終的にダイアンを自殺に追い込むが、それが偶然ではないことは、ダイアンが彼女の恋人の殺害を依頼したときに(そのように想起されたときに)、ウィンキーズの裏でこの老夫婦の姿を垣間見られたことが

5) Cité par M. Chion, David Lynch, *Cahiers du cinéma*, Collection « auteurs », Paris, 1992, p. 229.

示している。

ベティがオーデイションで演じる場面——愛と死の脅迫の場面——は、あまりにうまく演じられている。ミシェル・シオンが注意を促すように⁶⁾、この場面は次の監督の指示によって導入されている。「それがリアルになるまでは、リアルなものとして演じるんじゃない。Don't play for real, until it gets real.」ところが、演じられた場面の中心となる科白を考慮に入れると、この警告に二重の意味が込められていることがわかる。「なんの前ですって？ Before what?」と恋人が聞くと、「あなたを殺す前に Before...I kill you.⁷⁾」とヒロインは応える。ところが、ベティはこの科白をリタとすでに繰り返していた。そこではリタが笑いながら、遊戯かなにかのように、「あなたを殺す前に Before...I kill you.」と語っていた。これは夢のまえにすでに起こってしまった事柄の真理である。科白はそれゆえ二重に強調されている。まずはその反復によって、そして監督の非常に謎に充ちた警告によってである。この監督の謎の警告は、夢の内部での神託もしくは夢みるダイアンへの解釈であることが明らかになる（「おまえはふりをしているが、これは本当であり、リアルなものだ」）。フロイトにとって夢の中の夢は睡眠者の願望充足⁸⁾に対する現実的なもののエネルギーな肯定を構成する。ラカンはハムレットの劇中劇について同じ見解を持ち出している。ここではリンチが類似した方途をもちいる。つまり夢みる女が否定する犯罪的願望を「劇中劇」において主張するのだ。そして実際、これが映画のプログラムであり、見せ掛けと現実的なものとの境界はつねに夢の方に向かい、夢みる女はもし眠り続けようとするならば、シニフィアンの新たな修整を強いられる。それゆえ、「現実的なもの」は、その「目印」によって夢のテキストで強調され、「大袈裟」な文字によって現実の平凡さを装う夢のイメージのうえに露呈される。

不気味なものが生じるのは、さまざまな場面が交差したときであり、これらの場面は見られたときには、そのほかの場面とは理解可能なつながりがない独立した場面と

6) M. Chion, «Mulholland Drive, Play it for real», *Positif*, no 490, décembre 2001, p.80-82.

7) 「何の前に?」「お前を殺す前にだ!」という科白はロベルト・ロッセリーニの『ストロンボリ』の中心となる科白である。カレン（イングリッド・バーグマン）は島に到着して廃墟のような家までたどり着いたとき、この質問を自分の若き夫に投げかける。この家は無傷であり「昔のまま」のようだとされていたのだが。「何」が指し示しているかは、先取りされた映画の中心的出来事である。つまり火山がふたたび目覚めて噴火することである。火山はラカンの〈もの〉であり、若いカレンにはまだ知られていない現実的なものは、彼女が逃れてきたばかりの戦争よりも恐ろしい。なぜなら火山は自然物であり、予測可能な法の埒外にあるからである。

8) S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, puf, 1971, p. 291. —フロイト『夢解釈』新宮一成訳、『フロイト全集5』（岩波書店、2011年）所収、79頁に照応。

なっている。またそれらの場面はファンタスティックでもある。というのも観客は自分が夢みていることを知らないからである。それらは作品の大筋には関わってこない脇役の傍白だったりする。ウィンキーズ・レストランでの最初の場面がそうだ。ある男がそこに友人を連れて行き、自分の夢を語る。夢のなかで彼はこのレストランで二度怖ろしいイメージと対峙する羽目になり、カタルシス療法を試すようになったと語る。そしてふたりが問題の場所に足を運ぶと、怖ろしげな顔が本当に現れて、男はその場で死んでしまうか気絶してしまう。ところが、この場面はこの映画で起こることをまさに告知しているのだ。ベティは二度夢のなかでカミーラの見ても無残な屍体を目にするが、まさにそのカミーラが寝ていた同じ場所で彼女自身が自殺することになるだろう。さらに、ウィンキーズでの最初の場面は、殺害が依頼された場面との転置になっており、この最初の場面でダイアンは偶然このレストランの男性客と視線を合わせている。それゆえ死者のまなざしは、「現実界」のなかで現前しており、この浮浪者の黒ずんで同定不可能な顔（ハリウッドの残滓だろうか？）によって具現化されている。この顔はダイアンの死のあとに画面の真横にほんの一瞬だけ再び現れる。

殺害の場面の連続はあまり重要ではない傍白として現れる。（現実でのカミーラの）殺し屋は自分の「若者衆」のうちのひとりを殺害するが、それは彼が（夢のなかの）リタの殺害が自動車事故のせいと失敗し、そのおかげでリタがまだ生きていることを知ったからである。この殺し屋は若者衆を殺すが、それは（リタ）殺害が失敗したことに対する復讐でなければ怒りのため、あるいはこの若い衆が彼の重要な住所録を盗んだからである（この黒いノートは、ダイアンがカミーラの殺害を殺し屋に依頼した、ウィンキーズでの現実の場面にも登場する）。第一の犯罪を自殺と偽装するため、この殺し屋は矢継ぎ早にふたりの証人を殺害する。この殺しの場面はとても喜劇的であり、私見によれば、それは他愛もない原因（尻に流れ弾が当たるとか、掃除機が止まらないなど）が大変な帰結（殺人）を生み出すからである。人間という動因が介在することなしに、本質的に偶然に由来する死の決定論によって、あたかもすべての事象が生じているかのようである。実際に「こんな事故、どうやったら予見できるんだ？」と若者衆は殺される前に呟いている。夢みる女は現実において準備していた殺害を交通事故によって消し去り、そうして犠牲者を救うことで自らの無実を取り戻そうとしている。しかし同時に、この殺害はほかの殺害の連続によって置き換えられる。こうして犯罪は、転置され重複されて、夢のなかで手のつけられないものとして残っている。

もうひとつ別の例、カウボーイを考察しよう。この滑稽なウェスタンの登場人物の存在を、ダイアンの夢のなかのアダムは信じようとさえしないが、この人物は一種の

映画界マフィアの執行人もしくは広報担当であり⁹⁾、「彼の利益のために」アダムを自分の意見に従わせようとする。そしてこう警告する。「もし（おまえの映画のためにカミールを選んで）正しく行動すれば、おまえは俺にもう一度会うだろう、そうでなければ二度だ。」ところが、カウボーイは婚約パーティーに出現する。それゆえ、夢みる女（もしくは観客）の視点からすると、アダムはカミールを主演女優としても妻としても選択することで「正しく」振る舞い、カウボーイをただ一度だけ目にしている。そしてカウボーイが二度目に現れるのは（もし夢の前にパーティーがあるという時系列に従うならば）夢の終わりであり、皮肉にも死んだりタ＝カミールを起こしにくるときである。あたかも屍体を指して「*This is the girl*」（これが彼女におまえがやったことさ）と言っているかのようである。それゆえ、これは彼女の夢で最も嫌われた人物を通して、夢みる女に宛てられた警告なのだ！

ところが、これらすべての点が観客を不安にさせる。謎は事後的にしか明らかにならない。シュレーバー議長の有名な一言を借りれば、「あらゆる無 - 意味は消されよ！ (*Aller Unsinn hebt sich auf!*)」と言わんばかりである。しかし、まだこの映画には意味の彼岸が存在する。もしくは意味論的次元とは異なるもの、欲動の次元が存在するのである。

愛と死の欲動

まさに、フロイトの欲動は種の保存とその再生産を目的とする動物的本能から区別されなければならない。欲動の目標は、その源泉である性感帯に結びついた満足であり、欲動が性に引きつけられるのは、つねにその部分的な対象を通してである。欲動の対象は交換可能であり、その源泉によって名づけられ方が異なる。口唇、肛門、声、まなざしである。この対象は様々な幻想的シナリオによって演出されて、私たちの欲望を生み出す。私たちの性的パートナーのなかで私たちが愛するのは、パート

9) マフィアに従うカウボーイは映画を支配しており、社会の秩序を代表する警察と対立している。ダイアンの覚醒のときには警察とマフィアは分身としてパラレルに表現されている。警察はドアを叩く音によって現実を引き継ぎ、カウボーイは夢のなかで叩くのである。しかしながら、マフィアは夢のなかだけで存在しているのではない。それをおわせるのは、婚礼パーティーにおけるカミールのスペイン語の言葉である。カミールとダイアンのすべてが結びついている『シルヴィア・ノース物語』が問題になっているときに、彼女がマフィアのひとりのルイーゼとカサブランカに行かなかったという言葉に対して、カミールは反対している。パラレルな法に仕える滑稽な裁き手という側面においてはあるが、カウボーイはダイアンの無意識の帳簿をつける、超自我の表象である。

ナーのなかのパートナー以上のもの〔この欲望の原因-対象〕なのである¹⁰⁾。これらは愛の絶頂において「あたしはあんたを食べちゃいたい」などと隠喩的に表現されたり、嫉妬のどん底において「あいつの眼を刮り抜いてやる」などと表現される。重度の精神病患者の犯罪に見られるように、このような隠喩的表現が実際に遂行され、愛の対象が殺害されて、この享樂の対象が別出されることさえある。幻想の機能のひとつは、私たちの享樂に意味を与えることで、欲動の働きを隠蔽することであるが、しかしこの隠蔽幕は破れることもあり、そのときには欲動の対象がまったく意味の欠如した残滓として「現実界」のうちに出現する。

シランシオ・クラブの場面を考察してみよう。そこでは夢が幻想へと移行する。そしてそれが覚醒へと急がせるのである。すでに確認したように、夢は理想化するヴェールによって現実 (la réalité) を覆うことで、耐えがたい現実的なもの (le réel) から夢みる人をつねに遠ざけてくれる。しかし、「現実的なもの」は執拗につきまとい、ふたりのヒロインは腐敗した屍体を見つけてしまう。そしてちょうどそのあとに——これはまったくの偶然ではないのだが——ふたりのあいだで素晴らしいセックスがなされるのである。そこでは現実的なものが新たに幻想のヴェールによって隠蔽される。実際、ふたりの女の優しい感情と快樂に充ちた性交を夢における幻想の頂点と考えることができる。しかしこの幻想はなにを表象しているのか？ ベティ＝ダイアンというヒロインと彼女のハリウwoods的理想自我リタ＝ギルダの完璧な性交である。しかしそのあと、シランシオ・クラブでなにが起きているのか？ この場面は愛欲の場面のあとに続くのであるから、「現実的なもの」の回帰を論理的に想定することができる。実際、この性交の直後にリタは別の言語、スペイン語で記憶を取り戻し始めている。しかしながら、もしリタが完璧にスペイン語を取り戻していたら、彼女はすでに自分が死んでいることを理解したであろう。つまり、避けがたいものとして、「現実的なもの」が存在していることになる。ところが、夢はさらに最後の迂回を試みる。シランシオとはまさに死の沈黙ではないか？ だが同時にそれは「ロランド」というラブソングが泣きながら唄われるクラブでもある。舞台のうえで、ひとりの女が愛のために死ぬクラブだ。そこは、他のリンチ作品と同様、音楽が、そしてなによりも声が、その発信源である身体から切り離される場所である。この技術を駆使した奇

10) 「私は君を愛している、しかし、不可解なことに私が君の中に愛しているのは君以上のもの——対象「a」——なので、私は君を切り裂く。」J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 241. ——ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編、小出弘之ほか訳 (岩波書店、2000年)、362頁に照応。

妙な効果がわれわれに示すのは、録音されている以上、すべてが私たち抜きでも続いていく、たとえ私たちが死んだあとでも続いていくということである（まさにカメラ＝リタがダイアン＝ベティの記憶のなかで幽霊として保たれるように）。これは死後の生命の「唯物論的」信仰を支えるものなのか？ この信仰はリンチにとってどこまで続くのか？ このフィルムの後では、『ツイン・ピークス ローラ・パーマーの最期の七日間』の代わりに、死者たちの天使ような顔の昇天が示される。あたかも彼らの変容した魂が天に昇っていくかのようだ。死の現実的なものが徹底して表象不可能であり、彼岸の幻覚的ヴィジョンによってのみ喚起されるかのように。

一方、シレンシオ・クラブでの声と身体の剥離現象では、欲動が裸形のまま現れているのではないかと。それは、愛欲の場面で絡み合い、最終的には情熱もろとも死に至る身体を突き動かす欲動ではないのか？ すべての欲動のなかには死の基底が存するが、それがシレンシオ・クラブで上演されている。つまり、フロイトの死の欲動は声というラカンの対象aのうちのひとつにより包み隠されている。まなごしが喚起されるのは、ベティが（自分が目覚めたあとにもそうなるように）我を忘れて泣きじゃくり、激しく身を震わせているときだ。そのとき、ベティは目の前に、黙って自分をじっと見つめるカメラの幻覚的ヴィジョンに襲われる。憂鬱、後悔、罪責感の発作に襲われても、亡霊はもはやベティのもとから消えることはない。シレンシオ・クラブでは、ベティの幻想を通して欲動の「現実的なもの」が生じたと言えるだろう。逆に幻想の想像的ヴェールは、リタとの理想的な愛欲の場面で、限界まで引き伸ばされる。リンチが観客に幻想が引き裂かれるさまを声とまなごしによって示しているのは偶然ではない。監督はこれらの欲動の対象の支配者ならんとしたのではないかと。あくまで自分自身がその餌食にならない限りにおいてであるが。

異性愛的ダンスと見掛けなしの女性的愛

以後、「現実的なもの」が夢みる女を捕えて放すことはない。想像界？ 的存在ベティは、青い三角形の鍵で青い空箱が意味もなく開けられた瞬間に、消える。なぜ箱を開くことが無意味かといえば、「現実的なもの」はすでにそこにあり、夢はもはや観客をこのような道具でもって騙すことができなくなっているからである。実際、私たちはすでに別の場面へと飛び移ろうとしているのだ。そこでは、「実に乱暴な一息で」観客を吸い込んでしまう箱のおかげで、もはや死は「見掛けのもの (semblant)」

ではなくなる¹¹⁾。この空虚な箱は幻想の枠組みである。幻想とは普段は見ることができないものでありながら、私たちはそのなかに閉じ込められ、私たちの人生はその枠内で私たちの知らないところで展開していく。クレジットタイトル直前の空虚なベッドが、この物語全体を枠づけているが、これもまた幻想の形象にほかならない。ダイアンはそこで眠りにつき、そこで夢を見て、そこで愛し合い、そこで屍体を発見し、そこで自殺する。しかも、空間と時間は互いに歪曲され、ベッドにはひとりの女の屍体しか残らないが、まさにそのベッドにおいてダイアンは彼女の夢から目醒めるのであり、そこで彼女は「本当に」死ぬのである。

幻想の横断、もしくは幻想の想像的ヴェールに性と死の「現実的なもの」が侵入する事態は、夢のあいだにシレンシオ・クラブ (Silencio club) で始まり、覚醒後も続いていく。幻想の横断は多様な対照性によって表現されている。まずはカミーラの腐敗した屍体と対立する美しく無傷な彼女の亡霊の出現である。次いで、女性殺人犯が倒れている貧相なステューディオと彼女の叔母の裕福なアパルトマンの対比。不安によって醜く歪んだダイアンの顔とベティの美しい輝きを比べることができる。そして、最も重要なコントラストに女性同士の性交場面のトーンの差異があげられる。夢のなかでは優しさと快楽がふたりの女のあいだの愛を特徴づけるが、夢から覚めたあとでは、その情景は露骨に性的で暴力的となる。それは、カミーラが彼女を陵辱しようとするダイアンを引き剥がす場面であれ、打ち棄てられたダイアンが痙攣的に自慰する場面であれ、非常に暴力的である。しかもダイアンが自慰するのは、彼女の新たなパートナー、「拍動する壁」の前である。この壁の拍動は享楽の非人間的なものを裸形のまま示している。ラカンのテーゼのひとつに、美は〈もの〉の脅威に対する最後の防壁になるというものがある¹²⁾。さしあたり、ここで問題なのは死もしくは性の脅威であろう。ところが、リタがセックスのあとに自分本来の声 (死後の声?) を取り戻して、しかし眠たそうな声 (死者の声?) で「静かに Silencio」と語ったとき、

11) D・リンチは絵画から「ペインティング・フィルム」への移行を次のように語っている。「これらの絵画を眺めたときに私に欠けているのは音声なのです。私は絵画から音、一種の風が出てくるのを待っているのです。また私は枠組みが消えていくのを望みます。私は内部に入り込みたいのですから。それは空間的なものなのです……」そして次のようにも述べている。「私がやったことを眺めていると、風が鳴るように音が聞こえてきます。それは突然やってきます。私は絵画が永遠の運動であるような世界を想像するのです。」M. Chion, *op. cit.*, p.19.

12) 「美は奥底にひそむ恐怖に近づくことを禁止する、ぎりぎりの防壁である。」J. Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 776. — J・ラカン「カントとサド」佐々木孝次訳、『エクリ (III)』(弘文堂、1981年)所収、271頁。

このヴェールは破れてしまう。それ以降、死に結びついたセックスの恐怖が画面を支配する。

この作品では男と女の関係はつねに演出的次元に属している。彼らは映画撮影されていて、そこでは振りをするのが現実を生み出す。アダムとカミーラのあいだの場面は、その帰結によって現実的なものへと逸脱し、それは老俳優に抱きしめられたベティがあまりにうまく演じすぎた場面へと回付される。男女が「現実において」見られる場合、たとえば、まさにまなざしの畏たる婚約パーティーで、カミーラがアダムと一緒にモデルのようにポーズを取る場面は、やがて殺人者となるダイアンへの絶望したまなざしによって捉えられており、このダイアンのまなざしはいわばカメラと同じ機能を果たしている。現実であれ夢であれ、どちらの場合も男女のあいだに親密なものではなく、見られることを望む俳優によって演じられるだけである。男女のあいだの社会的にコード化された見せ掛けの関係は——それはベティが暫定チャンピオンとなったダンスによく示されている——女同士のあいだでは存在しないのである。

それでは、ダイアンとカミーラのあいだにはなにが起きていたのか。このふたりの女性登場人物は、夢のなかでは互いが鏡の反射のように、しばしば役割が交替されられたり、同一化¹³⁾させられたりしているが、作品のなかで同じポジションを占めているわけではない。ハリウッド映画における心理学的ジャンルでは出色の『サンセット大通り』への暗示にも関わらず、——これはぜひとも強調しておかなければならないが——『マルホンランド・ドライブ』は、他のどんなジャンルになり得ても、心理学的な作品だけには当てはまらない。ダイアンが主体であっても、カミーラ＝リタ＝ギルダは名づけようのない対象である。後者については観客はなにも知らない、せいぜい彼女が、人のまなざしを惹きつけて離さない、心を乱す trouble 誘惑を具現していることくらいだ（彼女はトラブル trouble そのものだ «She's not just in trouble - she is trouble» とリンチは言うだろう¹⁴⁾）。とにかく、歴史であれ過去であれ、現実の人物を特徴づけるものが彼女を満たすことはないだろう。ギルダ・ラ・ボンブ（性的にも原子力的にも暴発させる）という爆発物にまつわる偽名の非人間的なスターの永遠のイメージ、アメリカ少年たちが死ぬ前に夢みるイメージ、ダイアンが少女だった頃のス

13) 例えば、ダイアン・セルウィンへの電話の場面では、リタはダイアンの声だとすぐにはわかるのだが、そのときにはダイアンだと知らずにそうするのである。ベティは自分に電話を掛けたのではないかとからかう。また鏡の前で金髪の鬘を試す場面もある。さらに不吉なのは、ダイアンのベッドで、眠ったように死んでいるカミーラ、死んで腐敗したカミーラ、目覚める前に眠っているダイアン自身、という連続がある。

14) D. Hughes, *The Complete David Lynch*, London, Virgin, 2001, p.237.

テレオタイプなハリウッドの夢である。亡霊的でさえあるそのイメージは、不変の幻想的な美として留まっているため、ダイアン理想自我でもある。それに反して、ダイアンは——同一化ではなく純粋に技術的方法（カメラとともに枕に顔を埋めたときのように）によって彼女の場所に観客が配置される——確かにのおおざっぱなものではあるが過去と歴史をもつ主体である。彼女は過ちを犯し、夢をみて、妄想に苦しみ、殺人を依頼して、自殺する。彼女においてこそ、犯罪と自殺のあいだでその美に亀裂が入り、後悔によって引き裂かれるのである。

ラカンの観点からすると、ここに幻想のふたつの項を位置づけることができる¹⁵⁾。ダイアンは分割された主体\$であり、カミーラは欲望の原因となる対象である。この対象aはカミーラのスターの美貌によって想像化している。カミーラの腐敗した屍体は現実的なものとしての対象aである。ふたりの女性のあいだの関係は、『黄金の眼をした少女』のように単純なバルザックのタブローに属しており、ある女がべつ々の女に対して向ける嫉妬が、男女のあいだの愛を調整する社会的な見せ掛けのようなもので和らげられることはない。この小説では、ふたりの女の関係は、社会的に媒介することは不可能で、法外な暴力¹⁶⁾を生み出し、対象を乱暴極まる犠牲にさらし、しかも、罰せられることがない。リンチはもっと道徳的に、そこに警察を使い、メランコリックな終焉をつけ加えている。この終幕場面では、主体は残酷で復讐心に充ちた超自我に責められ、自分が同一化した対象の喪失のあとで自己自身を犠牲に捧げている¹⁷⁾。このフィルムは目醒めの決定的瞬間におけるナルシシク同一化を描いている。これについてはすでに、自分のベッドに眠っているダイアンと彼女の犠牲者の屍体の置換によって示しておいた。この屍体はつねに自己破壊するのを止めないのである。

リンチは時間と戯れている（クレジットタイトルの前に乱れたベッドの映像が映し出され、そこでダイアンが自殺し、二人の女の理想化されたイメージが再構成されるのを見る。あたかも彼女たちは本当は死んでいないか、もしくは大きなサイクルを描

15) ラカンは幻想を主体\$の対象aとの関係として規定した。

16) バルザックの『金色の眼の娘』においては、レズビアン的愛と法の外部の結びつきは、バルザックによって兄妹の近親姦淫的愛との近接性によって強調されている。婚外児として生まれ、母親により奴隷として売られた娘という図式を考えてみればよい。また金色の眼の娘バキータ・ヴァルデスの太陽のような瞳は無制限で致死的な享樂の具現化である。

17) S. Freud, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Folio, Gallimard, p. 156. —ジクムント・フロイト「喪とメランコリー」新宮一成訳、『フロイト全集14』（岩波書店、2010年）所収、280頁に照応。

いて作品の冒頭に彼岸的に立ち戻っている)。リンチは空間とも戯れており、空間相互にはそれぞれの往来を可能にする橋が渡してある。リンチは論理学者よろしくパラレルな可能世界と戯れる（というのも、これらの説明のあとでさえ、現実はどこなのか、どこからが虚構なのかと自問することは可能であるから。ここでは、現実的なものは耐えがたいもの、最悪なもの側に位置づけ、夢もしくは幻想は無駄にこの現実的なものを隠蔽するものとする。リンチは記号と戯れ、謎を生み出して、文字通り、また比喩的にも「鍵」を観客に渡して、解釈させようとする。観客を解釈学の研究者に仕立て上げようとする（異なった青色の鍵、さらにはリンチの映画についてなされた解釈のすべては、ジョイスの『ユリシーズ』を思い起こさせる）。リンチは枠組みと戯れる（もし物語全体が素姓の知れない「大御所」、たとえばカミーラを推そうとする監督の指示で撮られたフィルムでしかないのならどうか?）。枠組みの諸境界——これはリンチ作品にはコンスタントに現われる——は多様な組み合わせのうちで完全に規定され、相互で組み込みが可能となっている。この組み合わせとは明らかに矛盾した方向に意味を転射させることで、その糸口がひとつの非常に精密な物語をなしていることをすぐには気づかせない。また物語の筋は人生と同様に非常に長いあいだ開かれたままである。ミシェル・シオンは最近のリンチ作品を「映画-交響曲」と名づけている¹⁸⁾。デヴィッド・リンチは、スラヴォイ・ジジェクによれば¹⁹⁾、ラカンの意味での「現実的な」映画監督である。それはつまり、幻想は「現実的なもの」から身を守るためには役に立たないこと、幻想の心くすぐるシナリオは「現実的なもの」をどこに見出せば良いかを示していること、さらにこのシナリオという壁の裏では、美でさえも現実的なものの恐怖を隠すことができないということ、リンチは知っているからである。「表面のすこしばかりうえには別の世界がある。そしてさらに深く没入すると、また別の世界が広がる。子供のときには、それをよく知っていたが、それを例示することができなかった。それはただ感覚的なものだった。青い空と花々のなかには善良なるものがあるのだが、別の力——野生の痛みと腐敗——もまたあらゆる事物に付随していた。²⁰⁾」

18) ミシェル・シオンは次のように説明している。「それまで許されていた対照性の使用。一般的構造の離散性の明証化（それを不可視のものにする代わりに）。コントラストを出すためにドルビー・サウンドとその可能性の最大限の利用、空間とバラフルなサウンド、トーンと雰囲気の意図的な混合、その挑戦はもちろん非常に表現力豊かなものに行き着き、その離散性を強調する要素をもとに構造化されている。」Op cit., p.147.

19) S. Zizek, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000, p.13.

20) D. Hughes, op.cit.

著者による付記：ソフィー・メンデルスゾーンとエステヴァン・ラディスゼクは「無意識の光学……光学的無意識」と題された『精神分析と映画』の連続講演にわたしを招待してくれた。二人に深く感謝している。また非常に有益な意見をくれたフランソワ・ボルダにも感謝の意を示したい。

© Geneviève Morel, « « This is the girl. » Note sur *Mulholland Drive*, de David Lynch (2001) », *Savoirs et clinique* 1/2003 (no.2), p.79-87, doi: 10.3917/sc.002.0079, <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-79.htm>.