

## 機械としての芸術家の肖像

大 野 多加志

しかしながら、なぜマルクイユは身をかくす必要と同時に、自己の正体を暴露する必要を感じていたのだろうか。みずからの力を否定する必要と同時に、これを証明する必要を感じていたのだろうか。おそらく、自分の仮面がうまく人を欺いていたかどうかを確かめたかったのであろう……たぶん、彼自身の知らぬ間に、あの「獣」がぬっと出てきたのであろう。      アルフレッド・ジャリ『超男性』

ゲنزブールという芸術家においては、芸術と実生活とが緊密に結びつき、不可分の一体をなしている。悪趣味と韜晦とスキャンダル、なかば公然たる女ぎらい、ナルシシズム的傾向、等々の逸話が寄り集まって、すでにおなじみの人物像ができあがっているわけだが、それらはどれひとつをとっても、ゲنزブールの作品と有機的に関連している。

そのような事情は唯一の小説『エウゲニ・ソコロフ』においても同じで、探そうと思えばいくらでもこの小説のうちにゲنزブールの実生活上のエピソードを見つけることは可能である。また彼自身がインタビューに答えて、「『エウゲニ・ソコロフ』は広角レンズを通してみた自伝で、つまり歪み、醜い歪みがあり、フランシス・ベーコンの創作を連想させるかもしれない<sup>(1)</sup>」と、自伝的側面を強調している。となれば、いきおい小説の主人公である画家の奇矯な言行、特に屁によって線描画を描くという奇想、韜晦、芸術への揶揄という面、いわゆるゲنزブールの「挑発」だけが特筆されるきらいがある。また、逆にゲنزブールが書いた小説というだけで、文体の完成度、玄人はだしの語彙を絶賛する論、また作詞家による文体練習の域を出ないという評価もみられる<sup>(2)</sup>。「私が愕然としたのは、誰も『ソコロフ』を本当に読んでなかったことです。読んでいたとしても、放屁する画家の物語というだけで、寓話としての次元を理解せずに、簡単に拒否反応を起こしてしまうだけでした<sup>(3)</sup>」というフランソワーズ・アルディの嘆きは、現在でもかわっていない。私としては、この小説を、たんなる挑発としてゲنزブールの実生活に還元するのでもなく、また言葉の奇跡的な芸当に

祭り上げるのでもないような読み方を試みてみたい。もちろん、冒頭に述べたようにゲンズブールにおいては、作品と実生活が一種の円還をなして、実生活が作品に色濃く投影され、逆に作品によって実生活が規制され、虚構のように作りあげられたという事情がある。小説の主人公ソコロフと作者ゲンズブールの間を往復しながら論を展開する必要があり、そのために話が錯綜する場面があるが、それはご容赦願いたい。

手掛かりはソコロフが考案した、放屁の振動を手伝えるための装置である。

翌日、ふつうの椅子を放棄し、ぼくは三脚台のてっぺんに螺旋バネのついた自転車のサドルを、ナットと自在スパナでとりつけ、地震計の敏感さでガス放出時の震えをさまざまに増幅してみせる伝播装置をつくりあげた<sup>(4)</sup>。

機械と呼ぶにはあまりに簡単な装置である。だが、ことは装置の複雑さに起因するのではない。放屁とそれを伝える装置によって「衝撃的な美」、「繊細に震える美」が画家の創造的な手から三脚の上にのった自転車のサドルにとってかわられたのだ。ゲンズブールはこの機械をどのような経緯で思いついたのかについて何も語っていないが、ダダイスト、シュールレアリストたちが、従来の芸術を愚弄するかのようには、考案した「機械たち」、オブジェとの類縁は明らかだ<sup>(5)</sup>。ゲンズブール自身も、仮面、人形などのオブジェの収集家であったが、ソコロフの発明した機械は深いシニスムにひたされている。なにしろ自転車のサドルにまたがった画家の手が描くデッサンの動力源は放屁なのだ。すでにして画家の手は、放屁というオートマチズムがもたらす運動の最終伝達機関となっている。あるいは画家の手は機械の一部に組み込まれている、と考えられよう。その辺の事情はゲンズブール＝ソコロフもはっきりと意識していたようだ。

まっくらな闇のなかでまんじりともせず、肉体の死を予感する悪臭にまみれた放屁がぼくの創造性の最深部に存在するもっとも純粋な、生そのものといえる力を、実に皮肉なかたちで表現しうる手段となるのではないか、と考えた<sup>(6)</sup>。

もともとソコロフは深く虚無に染まった人物だったのだ。父の遺産を使い果たし、食い詰めた時に、おならで推進する新バットマンを主人公とする劇画を量産してひと財産築いている。また、道具というものが人間の身体の伸張という性格を持っていることは万人の認めるところだ。たしかに機械は人間的身体の限界の拡張という性格を持っているのだが、ソコロ

フの場合、悪臭にまみれた放屁を自転車のサドルによって、一気に、しかもねじれた仕方で前衛芸術に奉仕させるのだ。ねじれた仕方というのは、機械、道具からその使用目的を奪い、機械を無目的な、無償なものと化さしめ、生活的必要からまったく離れたオブジェに還元することによって、美の世界に拉致することだ。ソコロフは徹底的な唯美主義者でもある。サドルにすわって放屁を繰り返すうちに、出血はひどくなるのだが、彼はいっこうに自分の身体を顧慮する風もみられない。

このときすでに一こきするたびに血が吹き出すという状態になっていて、象牙色の洗面器は鮮紅色の花であふれたが、ぼくが関心があったのは、束の間のデッサンがもたらす純粋に美的なものだけだった<sup>(7)</sup>。

ガゾグラムと命名された作品は成功し、ソコロフはいちやく前衛芸術の寵児となる。しかし、機械がその性格をより明らかにするには、器具が一つだけ足りない。アトリエにこもって放屁を繰り返すうちに、幻覚を起こさせるほどの汚臭に制作もままならず、ソコロフは「かつて立体派だったころ静物に用いていた、ごく普通の ANP タイプのガス・マスクを地下室のどこかにしまっておいたことを思い出した」<sup>(8)</sup>。このガス・マスクが「機械」を完成するのだ。

それ以来、ビュランもペンも筆もマスクの窓からしか見られず、悪臭からは守られはしたが、世界との接触は断たれ、ぼくはまるで生ける腐肉のような気分になった<sup>(9)</sup>。

ここにいちおう機械は完成する。すなわち「独身者の機械」。ただし、ミッシェル・カルージュが名著『独身者の機械』で分析したような典型的な愛の機械ではない。それにしても、カルージュの言うように「独身者の機械はすべて、人間に関する集合と機械に関する集合の二つの集合の交わり」<sup>(10)</sup>と定義されるものならば、ソコロフの考案した装置も当然、独身者の機械に分類されうる。たとえ、それが「ひとつの人間的要素（男性か女性）のひとつの機械的な孤独を示すにすぎない」<sup>(11)</sup>初歩的な機械にすぎないとしても、「生身の人間の身体が……機械の一部に歯車として組み込まれている」<sup>(12)</sup>のだ。ソコロフの機械は人間の身体を機械に結びつけ、日常一般の身体活動から隔離し、その断絶、切断によって、身体の動きをまったく別の目的に奉仕させる。このガスマスクは、放屁震動によるデッサンの手からの切断であると同時に、ガスを放出する主体のソコロフという人格からの切断でもある。「生きる腐肉」という表現は、ソコロフの肉体および精神に何らかの異変が起こりつつあることを示

唆している。

その異変の過程を追う前に、独身者ソコロフの独身者たらざるをえない諸事情を確認しておく。もともと彼はきよくたんな人間嫌い、女嫌いだった。もとよりすべて放屁のせいである。名声を得たのちも、制作の秘密が漏れるのを気にするあまり人間関係に深入りできず、また周りに群がる女たちとも恋愛には至らない。

心を通わせる身近な存在は飼い犬のマゼッパである。ソコロフと犬はなんと放屁で会話をする。「せっせと歩きながら、屁言葉でおしゃべりをつづけるぼくとマゼッパは、牝犬に出会ったりすると、やあ、こんにちは、前にも会ったことがありますね、と挨拶がわりに軽妙なガス合図を送る」<sup>13</sup>ほどだ。このマゼッパも、ソコロフの運命を象徴するように「はらわたのなかに溜め込んだガスを長い不気味な一斉射撃ですべて排出し、腹をぺしゃんこにして、息をひきとる」<sup>14</sup>。しかも、後述するように、ソコロフの「命の転写」である、自画像シリーズが完成した瞬間に犬は頓死するのだ。

さらに、放屁によって意気投合する人物がひとりだけ登場する。ふたりはレストランでたまたま隣り合い、放屁のエールを交わして、互いに「同類」と認め合う。相手も手練の放屁家らしく、「ばかばか小走りする馬がその脚のリズムに合わせて尻尾の下から立て続けにはなつ屁のようで、ガスは充分に発酵し、その悪臭は排便の直前に出る糞まみれの香だった」<sup>15</sup>。相手の名前はアーノルト・クルップ。五十がらみの外科医で現代美術のコレクターでもある。クレーを二枚、ピカビアを三枚、ソコロフを九枚所有している。ソコロフとクルップは、ダダ、シュールレアリスムについて談論風発、ひととき肝胆相照らす。だが、正体を明かすのを恐れるあまり、ソコロフは「身をくramsすために、私は人間に身をやつしているのです」<sup>16</sup>と韜晦し、ふたりの仲は続かない。

そして、ソコロフが心をひらく最初で最後の人間、ただひとりの女がいる。女というのはいささかためられる。なぜなら、相手は十一才の少女なのだ。しかも聾啞の美少女である。少女アビゲイルは、ソコロフの放屁に嫌悪をみせず、いとも爽やかな微笑みを絶やさない。「少女はメモ用紙を使い、ぼくのほうは身振り、ジェスチャー、渋面による超言語を用いて会話をかわし、ぼくたちふたりの沈黙からやさしくも崇高な秘密の感情が生まれ出て、すこしずつ日を追って、大きく育っていく」<sup>17</sup>。ソコロフは生まれてはじめて口にする愛の言葉をアビゲイルに囁き、ベッドをともにするのだが、少女がオルガスムをむかえる瞬間に、放屁の爆発を惧れるあまり、ソコロフは射精できない。ソコロフははじめて愛する対象、十一才の少女であるとはいえ、に巡り合ったにもかかわらず、独身者の側にとどまる。ソコロフは生殖とは無縁の人間なのだ。当然、アビゲイルはソコロフのもとから立ち去る。

ソコロフ＝ゲンズブールのいわゆるロリータ趣味とは、孤独感、人間嫌い、女嫌いから導かれる、純粋な愛への願望だと、納得できる場面だ。さらにカルージュを援用すれば、ゲンズブールの描き出す愛の行為は「男と女は、一度として愛の至上の衝突にはいたらない。そこには対になった二台の独身者の機械があるばかりで、その構造も行程も男と女を切りはなしたままそれぞれを別々の虜にしている」<sup>18</sup>。それはゲンズブールが繰り返し描いた「出口のない愛」の世界でもある。

このように、ソコロフは非常にいびつなたちでしか外界との接触を保てない男だった。あるいはソコロフにとって他者は存在しなかったと言ってもよいだろう。彼はさらに一步を踏み出す。つまり、独身者としてより機械の方に身を寄りそわせることになる。ある日、いつものように大放屁を待っているのだが、溜息のように情けない弱々しい風が肛門から漏れただけで、絵筆を持つ手がさっぱり震えない。ソコロフは持病を悪化させるために奇妙な研究に乗り出す。

100立方センチあたりの屁の成分分析は、Folioの文庫本で一頁半を占める。数字の羅列には不気味な感動がある。あえて引用してみたい。

硫黄水素、微量。一酸化炭素、ゼロ。炭酸ガス、5.4 cc。水素、58.4 cc。メタンと思われる炭化水素、9.8 cc。窒素、26.4 cc。さらに、空気との混合割合による爆発性も研究し、分析し、屁を100とした場合、次のような結果となった。空気、7.5、爆発せず。8.6、多大なる遅延ののち爆発。9.9、わずかな遅延ののち爆発。11.4、13.2、15.4、24.6、25.8、27、5、即座に爆発。27.9、わずかな遅延ののち爆発。28.6、爆発しがたし。29.7、爆発せず<sup>19</sup>。

さらに屁の主成分が食物の消化過程で発生するガスであることをつきとめ、徹底的な食餌療法をとる。メニューの列挙には、先に引用した数字の羅列同様、デカダンな壮絶さが漂ってはいないだろうか。ゲンズブールが偏愛したユイスマンスの『さかしま』の描写を髣髴させる。

こうして、ぼくは熱に浮かされたように、豆類、緑色野菜、果物といった繊維に富むもの、固い繊維を含むものを大量にとり、パンは新しいものでも古いものでも、なかの柔らかい部分しか食わず、米、パイ、タルトのような澱粉をたくさん含むものも好んで口にし、さらに質の低下した蛋白質の重要性も忘れなかった。腐りかけの肉、ハム、ソーセージ、新

鮮とはいえない魚、マッシュルームなども大いにとり、徹底的な放屁ダイエットを二週間もつづけた<sup>20</sup>。

研究、ダイエットのかいがある、それから数年の間、ソコロフは順調に放屁をつづけ、ガゾグラムを量産する。執拗なガスの成分分析にしても放屁ダイエットにしても、それらはソコロフ自身を、いわば一個の屁を生産するための「機械」に変えるための作業ではなかったのか。数字の羅列、食物の列挙、という無機的なフィギュールに訴えながら、ゲンズブールがなかば無意識に書いてしまったことは、ソコロフをひとつの機械、屁をひるための自動人形に変容する過程の記述ではなかったのか。

ここまでは、ソコロフのガゾグラム制作を独身者の機械、そして機械と化す身体という視点から辿ってきたが、ソコロフの制作は相当の苦行でもあったようだ。制作を始めてまもなく、次のような告白がなされる。

出血が始まったのはそのころのことで、原因は制作にはげんで座る姿勢を長時間つづけたこと以外には考えられない<sup>21</sup>。

そして、数年後には「すでに、一こきするたびに血が吹き出すという状態になっていて、象牙色の洗面器は鮮紅色の花であふれ」<sup>22</sup>、しかも「マラリア熱と創作熱でくもるガス・マスク」<sup>23</sup>をつけての作業である。精神面でも大きな負荷がかかったと予想できる。ところで、コエロとゲンズブールの対談で『エフゲニ・ソコロフ』と三枚目のコンセプト・アルバム『キャベツ頭の男』の同質性が指摘されている<sup>24</sup>。簡単に確認してみよう。『キャベツ頭の男』の物語は、美容師に恋をしたジャーナリストが、女の浮気に苦しむうちに狂気に陥ち、ついには女を撲殺し、精神病院に収容される、というものだ。発想源となった彫刻は、全裸の男性像で、頭部にキャベツそのものが載っているのだが、もちろん「キャベツ頭」とは精神の錯乱を意味する。嫉妬に苦しむ男は、自分の耳がキャベツになってしまったと妄想し、半分野菜で、半分人間だと思い込む。ついには精神病院のベッドの上で「兎が野菜になったぼくの頭をかじる」ことになる。

女に血道をあげて錯乱したジャーナリストと芸術のために身体の改造も辞さなかったソコロフの間には、一見なんの共通点もありえないように思えるかもしれないが、「キャベツ頭の男」の変身譚、悲劇をソコロフのガゾグラム制作に投影することは可能だろう。美をもとめるあまり、絵画を愚弄する機械を考案し、さらには己の肉体を機械と化す。ソコロフの行

為は最初から一種の冷静な錯乱に貫かれていたのではないか。もともと、ガゾグラムの着想を得たその日の夜、「肉体の死を予感させる放屁が……生命そのものといえる力をじつに皮肉なかたちで表現しうる」<sup>29</sup>とあるように、ソコロフ自身が己の死を予感し、奇妙な世界にさ迷い込んだことを予感していたのだ。あるいは、ソコロフは手術のために入院した病院のベッドで手記を書いているのだが、その手記自体も彼の妄想が書かせたものだと考えることもできるかもしれない。いずれにしろ、『キャベツ頭の男』と対照することで、ソコロフの行為にひそんでいた狂気が浮き彫りにされることは間違いない。

さて、ソコロフ＝放屁機械は、さらに決定的な一步を踏み出す。アビゲイルとの別離のためにスランプに陥った彼は気まぐれで放屁の音を録音する。

小腸、大腸の圧力調整によって、音質やメロディーを自由に変調させながら、チューバ、トロンボーン、リュウグン、オフィクレイドといった楽器の音色を最初の録音に、いわゆるレコーディングの方法で重ね合わせはじめる<sup>30</sup>。

マルチタレントであったゲンズブールを髣髴させるエピソードであるが、ここでは、もはや自転車サドル付きの三脚台という装置は省略され、内蔵器官および体内ガスが制作の主体となっている。ジャリの『超男性』の主人公について「あれは人間ではない、一種の機械です」<sup>31</sup>と言われたように、ソコロフは人間の限界を超えて、機械、自動人形となったのだ。

絵画の方面でも、ガゾグラムにかかわってソコロフ＝機械がその姿を現す。ガゾグラム制作の当初から途方もない放屁による出血がみられたが、持病を「なおすためではなく、悪化させるための」研究、食餌療法により、ついには巨大な内痔核ができる。ソコロフはその痔から新しい作品を案出する。いや、巨大な内痔核が作品を産み出した、と言ったほうがいいかもしれない。

排便のあと、薄葉紙を尻の穴に押し込むように押しつけ、その髣を写し取るというものだった。まず五、六枚の紙を費やして、尻をぬぐい、糞がつかないようにしておき、血に濡れた肛門の放射状に伸びる髣をしっかりと写し取る。仕上がりは、穴の内と外の括約筋のしまり具合、指の押しかげん、制作中の放屁のあるなし、出血の量などによってさまざまに変化する<sup>32</sup>。

作品名を「自画像」という。なんという嘲弄、そしてまたなんという悲劇。放屁機械と己

の運命を定めたソコロフが、最後には肛門の襷という一点に還元される。この自画像シリーズにたいして、ジャーナリズムから罵詈雑言が浴びせられるが、そのうちに「人体測定者ソコロフ」というレッテルがみられる。サティの「音響測定者」やマン・レイの「光学測定者」という自己規定を思わせるものがあるが、ソコロフの場合は死に至る測定だけに、諸諛まじりに表現の位相をずらすという前二者の軽やかさは見られない。

実は、ソコロフは、最後の自画像制作に至る以前に、自殺を試みている。自殺の方法が、ゴム管の一方をガス・マスクに、もう一方をワセリンを塗った肛門に挿入するという、いかにもソコロフ＝ゲンズブールらしい自己完結性、ナルシス性を示しているのだが、それはさておき、内痔核切除の手術失敗が直接の原因と思われる自殺は、周到な準備と錯乱の果てになにやら怪物的生命に辿り着いた人間の、人倫を超える際の惧れのなせる業ではなかったろうか。自殺を決意するモノローグには「おのが腸内の発酵と腐敗を予言者のごとく認識し、体系化して、永遠の芸術にまで高めたソコロフが、どうして死を恐れよう」<sup>69</sup>と言う。何の脈絡もなく、ただ尻の爆発に身をまかすのでは生きるかいもないと彼は観念したのだ。あるいはソコロフは人間として踏みとどまろうとしたのだ。そして、それにも拘わらず、ソコロフは、肛門の襷というそれこそ内蔵によって、内蔵としての芸術家の自画像を残したのだ。

小説のエピグラムに言う。「仮面は落ち、人間が残り、そして英雄は消え去る」<sup>69</sup>。最後の自画像でたしかに仮面は落ちたと思える。なぜなら、以前のガゾグラム制作の秘密は、アイビゲイル以外の人間には知られることがなかったのだが、自画像シリーズの場合、それとははっきり書かれていないが、ジャーナリズムの批評に「人体測定者ソコロフ」、「アドニス・ホッテントット」、「糞星ソコロフ」<sup>69</sup>などの罵倒が見られることから、制作の実際は人の知るところとなっていたと考えられる。なるほど仮面は落ちた。では、どんな人間が残ったのか。機械の一部に組み込まれることを自覚し、進んでみずから機械となった怪物的生命であったことは論を俟たない。それではグロテスクなだけの存在かと問われれば、ためらわざるをえない。ソコロフに自殺を選ばせたゲンズブールは、己の分身にたっぷりと人間臭さを付与していたのだ。しかも、二回目の手術のあと、病院のベッドの上で書かれた手記の最後の最後に、ソコロフの脳裏をよぎったのはアイビゲイルのイメージであった。

アイビゲイル！　ぼくは叫んだ。涙があふれ、目がひりひり痛んだ。なぜ、ぼくもプラド美術館所蔵ボッシュの傑作「悦楽の園」のひとすみに描かれた、尻の穴に鳥笛をつき立てた男のように、尻の穴に超音波笛をつき立て、最初のひと吹きでおまえの聞こえぬ耳を突き破り、おまえを子犬のように呼び寄せることができないのか<sup>69</sup>。



超音波笛とは、よくよく放屁に支配された男の一生だったと首肯されもするが、印象としては圧倒的な痛ましさ、なにか悲劇を感じさせるイメージだ。しかし、悲劇的であるからこそ、たんにグロテスクな存在に堕していないとも言えよう。顧りみれば、ガスの成分分析、食餌療法に狂奔してから最後の肛門の襲による自画像制作にいたるまでのソコロフの道程には崇高なものすら（もちろん飛び切りの滑稽味は忘れられていないが）感じられる。いかにしても悲劇という印象はぬぐいえない。ゲンズブールにとって芸術家の肖像は殉教者の姿形をとるものでもあったようだ。ソコロフは美術学校の学生だった時分、美術館に足を運ぶとかならずマンテーニャの「聖セバスティアン」の前にたたずんで、「殉教者セバスティアンに苦悩の果てのエクスタシーを与えている、あの厳密なデッサンを、律動的な円柱を、肉をつらぬく矢を、天使のように優しい色彩を愛でていた」<sup>63</sup>。ゲンズブールもまた聖セバスティアンを偏愛したようで、「聖セバスティアンとしてのゲンズブール」という油絵まで描かせている。マンテーニャの構図そのままに、聖セバスティアンがゲンズブール本人に置き換わったものだ。ゲンズブールいわく、「マンテーニャの聖セバスティアンには苦痛における恍惚が感じられる」<sup>64</sup>。苦痛における恍惚に、聖セバスティアンに特有の自己破壊の衝動を補えば、まさにソコロフに相応しい殉教者のイメージではないだろうか。

仮面ははがれ、人間が残った。英雄は消え去ったのだろうか。機械となって美に殉じた人間としてそのアウラはいっそうの光彩を放っているように思える。

## 注

- (1) in Gilles Verlant, *Gainsbourg*, Albin Michel, 1992, p. 212
- (2) Stephan Streker, *Gainsbourg-Portrait d'un artiste en trompe-l'oeil*, De Boeck, 1990, p. 80
- (3) in Gilles Verlant, op. cit., p. 213
- (4) Serge Gainsbourg, *Evguénie Sokolov*, folio, 1980, p. 41 なお、翻訳は田村源二氏（『スカトロロジー・ダンディズム』福武書店）の訳を拝借したが、一部改めた箇所もある。
- (5) ゲンズブールは「ダダにおける嘲弄、絶対的シニスム」への憧れを語ってあきることがなかった。Bayon, *Serge Gainsbourg, Mort ou vices*, Grasset, 1992, p. 37 を参照。また、人体と機械の合体、アナロジーという点では、フランシス・ピカビアの影響が大きいと推測される。ゲンズブールは、ダリ、クレーとともにピカビアの絵画作品を所蔵していた。Yves Salgues, *Gainsbourg ou la provocation permanente*, Lattès, 1989, p. 384 を参照。さらに、ピカビアの『山師キリスト』はゲンズブールの枕頭の書でもあった。Bayon, op. cit., p. 47 を参照。同書には、リブモン＝デセーニュの挿し絵三葉が収められている。どれもが、機械、オブジェを集めてそれに適当な作品名をつける、ピカビア流のデッサンである。それらのデッサンの内容には言及しない。ピカビアの影響については、いずれ別稿をかまえたい。
- (6) Serge Gainsbourg, op. cit., p. 40
- (7) Ibid., p. 68

- (8) Ibid., p. 64
- (9) Ibid., pp. 63-64
- (10) Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Chêne, 1976, p. 160
- (11) ibid., p. 156
- (12) ibid., pp. 6-7
- (13) Serge Gainsbourg, op. cit., p. 71
- (14) ibid., p. 105 なお、ゲンズブールの愛犬ナナについては、Gilles Verlant, op. cit., p.147 を参照。
- (15) ibid., p. 75
- (16) ibid., p. 78 引用した一文はピカビアの『山師キリスト』からのゲンズブールによる引用でもある。  
Francis Picabia, *Jésus-Christ Rastaquouère*, Edition Allia, 1992, p. 59 を参照。
- (17) Serge Gainsbourg, op. cit., p. 85
- (18) Michel Carrouges, op. cit., p. 82
- (19) Serge Gainsbourg, op. cit., pp. 57-58
- (20) Ibid., pp. 61-62
- (21) Ibid., p. 47
- (22) Ibid, p. 68
- (23) Ibid., p. 67
- (24) Serge Gainsbourg, *Mon propre rôle II*, folio, 1991, p. 7
- (25) Serge Gainsbourg, op. cit., p. 40 なお、彫刻「キャベツ頭の男」については、Gilles Verlant, p. 205  
および *Gainsbourg*, par Alain Coelho et Frank Lhomeau, Denoël, 1992, p. 96 を参照。
- (26) Serge Gainsbourg, op. cit., pp. 90-91 なお、81年のアルバム『星からの悪い知らせ』には「エフゲ  
ニ・ソコロフ」という曲が収録されている。レゲエのリズム・トラックをバックに約三分放屁の音が  
えんえんと鳴りつづける。しかも、まことしやかに小説の一節が歌詞として載っているのだ。
- (27) Alfred Jarry, *Le Surmâle*, P. O. L. Editeur, 1993, p. 144
- (28) Serge Gainsbourg, op. cit., pp. 100-101
- (29) Ibid., p. 99
- (30) Ibid., p. 11
- (31) Ibid., p. 102
- (32) Ibid., pp. 105-106
- (33) Ibid., p. 27
- (34) Bayon, op. cit., p. 86