



トリュフォーの自伝的試み 『二十歳の恋/アントワ
ーヌとコレット』

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-08-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 鍛治, 義弘 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00006180

トリュフォーの自伝的試み

『二十歳の恋／アントワヌとコレット』

鍛 治 義 弘

フランソワ・トリュフォーFrançois Truffaut (1932～1984)ほど自己にこだわり、自己を表出することを熱望した映画作家は恐らくいないだろう。アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トピアナによれば¹⁾、トリュフォーは自己に係わるほとんど全ての記録を保管し、死の数カ月前には伝記を書くつもりであった。また彼の映画の主人公たちも、*Domicile conjugal*『家庭』(1970)のアントワヌ・ドワネル、*Les deux anglaises et le continent*『恋のエチュード』(1971)のクロード、*L'Homme qui aimait les femmes*『恋愛日記』(1977)のベルトラン、などは、自伝的著作を書くことになっている。そして、この傾向を一番強く表していると思なされるのは、ドワネルものと言われる作品群であろう。ジャン＝ピエール・レオーの演じるアントワヌ・ドワネルを主人公とする一連の作品、*Les quatre cents coups*『大人は判ってくれない』(1959)、*Antoine et Colette / L'amour à vingt ans*『アントワヌとコレット／二十歳の恋』(1962)、*Baisers volés*『夜霧の恋人たち』(1968)、『家庭』(1970)、*L'Amour en fuite*『逃げ去る恋』(1979)、は、レオーの成長につれて、ドワネルの思春期から中年期までの生涯を描いており、一般にはトリュフォー自身の生涯とかなり重なっていると考えられている。

ところで、フランスにおける自伝文学研究の第一人者であるフィリップ・ルジュンヌPhilippe Lejeuneの定義によれば、自伝とは、「個人の生活、とりわけ人格の歴史を強調する場合の、誰かが自分自身の生涯を散文で回顧的に語る物語」²⁾であり、要素ごとに整理しなおせば、散文の物語であり、個人の生活、個人の人格の歴史を主題とし、作者、語り手、作中人物が一致して回顧的展望を行っている場合、となる。これは文学の場合の定義であって、そもそも映画では散文、韻文の区別は想定しにくいし、作者、語り手、作中人物の一致は考えにくく、とりわけ作者と作中人物が一致して回顧的展望をすることは、ほとんど不可能と言ってよいだろう。さらにドワネルものの場合、作者フランソワ・トリュフォーと作中人物アントワヌ・ドワネルの一致もない。このように文学的定義をもってしては、トリュフォーの映画を自伝と見なすことは極めて難しいが、トリュフォー自身は、特に『大人は判ってくれない』について、公開直後は否定していたものの、後には自伝的作品であることを認めている³⁾。また批評家時代に「明日の映画は、告白あるいは日記のようなものとして、私小説と自伝小説よりも一層個人的になるように私には思われる。若い映画人は一人称で自己を表現し、自身に起きたことを私たちに語るだろう。初恋の話、あるいはより新しい恋の話、政治を前にした意識化、旅行記、病気のこと、兵役、結婚、最新の休暇のことになるかもしれない。」⁴⁾と言明していた。それでは一体ドワネルものはどのようにして自伝的作品でありうるのか、ありえないのか。トリュフォーの自己を表現したいという要求はいかにして実現されたのか、されなかったのか。トリュフォーが表出しようとした自己とはいかなるものか。こうした点をドワネルもの第二作である『アントワヌとコレッ

ト／二十歳の恋』で検討してみよう。

トリュフォーが『アントワヌとコレット／二十歳の恋』を製作するに至った経緯には偶然が大きく作用している。処女長編第一作品『大人は判ってくれない』で大成功を収め、*Tirez sur le pianiste*『ピアニストを撃て』（1960）と *Jules et Jim*『突然炎のごとく』（1962）の原作ものを製作した後、1961年6月、トリュフォーはピエール・ルスタンに国際的なオムニバス映画のフランス版の製作を依頼されて、受諾する。ルスタンは若い映画監督による思春期の恋を主題としたオムニバス映画を企画し、トリュフォーの他に、マルセル・オフュルス、レンツォ・ロッセルリーニ、アンジェイ・ワイダ、石原慎太郎に作品を依頼する。トリュフォーはこの機会を利用して、その時点までは『大人は判ってくれない』の成功を利用するようであてられていた、アントワヌ・ドワネルの青春期を描く続編を作ろうとする⁵⁾。この映画は後に詳しく見るように、トリュフォー自身が体験した失恋事件を素材としているが、シナリオの作成には苦しむ。1961年11月9日付けのヘレン・スコット宛の書簡では、「このスケッチは作るのにこの上なく僕をうんざりさせる。僕は『突然炎のごとく』から新たな純真さをもって出たかったのだろう。僕は何も準備しておらず、スクリプトもなく、ノートもなく、アイデアもなく、空で空っぽで枯渇している」⁶⁾と告白している。1961年末に南フランスでようやくシナリオを完成する。ドワネルを演じるレオーの相手役コレットを探すために「シネモンド」に「率直でよく笑い中程度のよい教養をもつ」⁷⁾少女の募集広告を出し、1962年1月初頭にオーディションを行い、「年上の世代よりは謙虚ではないが、より勇敢で気丈な」⁸⁾ニース出身のマリー＝フランス・ピジエを選び、1月中旬に撮影を終える。

「そして僕の人生のこの時期に、私的な出来事、失恋物語が起こり、それを後に『二十歳の恋』に撮った」⁹⁾とトリュフォー自身も認めるように、この映画は1950年のリアヌ・リットヴァンとの恋愛を素材としている。作品の分析に入る前に、アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トビアナによる伝記、ジル・カオローによる伝記¹⁰⁾、トリュフォーの書簡集によってこの時期のトリュフォーの生涯を見ておこう。『大人は判ってくれない』で描かれたように、トリュフォーは1948年末不良行為により義父に警察に突き出され、その後ヴィルジュイフの少年鑑別所に送られる。しかしシネ・クラブを作る際に出会い、養父とも言うべき存在になるアンドレ・バザンと施設付きのカウンセラーのリッカー嬢の助力のお蔭で、1949年3月にはヴェルサイユの更生施設に移され、バザンの勤めていた「労働と文化」で映画上映の仕事などを手伝い、この年は「オブジェクティブ49」やシネマテークなどに通いながら映画少年の生活を送り、後のヌーヴェル・ヴァーグの友人たちとなる、ジャン＝リュック・ゴダール、ジャック・リベット、エリック・ロメール、クロード・シャブロールたちと知り合い、さらに9月にはマルチール街のアパルトマンに部屋を借りることもできた。

順調に行くかと思われた生活はバザンの病気をきっかけに変化し始める。1950年はトリュフォーにとって波乱の年となる。1949年末結核と判明したバザンはパリを離れてアルプスのサナトリウムへと発ってしまう。「労働と文化」でバザンの後ろ盾を失ったトリュフォーにはもはやそこに仕事は残されていない。小学校時代以来の親友ロベール・ラシュネーの紹介でセヌ・エ・マルヌ県にアセチレン溶接工の仕事を得て、週末にはシネマテークへ通う。アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・

トビアナによれば、トリュフォーがリリアヌ・リットヴァンLiliane Litvinに声をかけたのは、1月19日のシネマテークでの上映会だ¹¹⁾。トリュフォーの書簡集ではしと省略されているこの少女は17区のデュロン街に住むバカロレアの準備をする学生で、ジャン・グリュオーの回想によれば、「小柄で、すこしずんぐりして、丸顔で、髪は軽くカールした栗毛で、とても生き生きして一団のリーダーだった」¹²⁾。リリアヌの義父は自動車修理工場の経営者で、母親はユダヤ系であったようだ。リリアヌはジャン・グリュオーやジャン＝リュック・ゴダールをも魅了しており、彼らもデュロン街のリットヴァン家を訪れており、トリュフォーの恋は進展しない。

こうしてリリアヌに恋する一方生活も大きく変わる。幼年期からの親友ロベール・ラシュネーは春に入隊し、ドイツへと発つ。3月10日には父親の後見から解放されて、独立することができたが、生活は安定しない。この時期、リリアヌの関心を引くためもあったのだろう、トリュフォーはレオ・ポルデスの主宰するクラブ・デュ・フォールブルの常連になっている。トクヴィル街の古い映画館ヴィリエ・シネマで開かれるこのクラブには多くの観衆が集まり、著名人も姿を見せていた。トリュフォーはこのクラブでの討論に参加し、その雄弁により、作家でラフォン社の文芸部長アルマン・ピエラル、「エル」の文芸部長ピエール＝ジャン・ロネ、上院議員のマルク・リュカール、上流社会のご婦人たちに強い印象を与える。

また映画批評の方面でもトリュフォーの才能が発揮され始める。初めての批評記事が4月にモーリス・シェレル（エリック・ロメールの本名）の主宰するシネクラブ・デュ・カルチエ・ラタンの機関誌ビュルトン・デュ・シネクラブ・デュ・カルチエ・ラタンの5号に掲載されたのだ¹³⁾。それはジャン・ルノワールの『ゲームの規則』に関する記事で、この作品の完全版がこのシネクラブで上映されたのを祝い、以前の短縮版にはなかった13のシーンと4つのショットの存在を指摘したものである。映画資料の乏しかったこの時代にあつてこうした指摘をなしたのはトリュフォーがこの映画を何度も見てすっかり諳じていたからに相違なく、このこともあつて後にアンドレ・バザンはルノワール論の資料収集を頼むことになる。

不安定であった生計もようやく目処が付きかける。「エル」の文芸部長ピエール＝ジャン・ロネはクラブ・デュ・フォールブルでのトリュフォーの活躍に注目し、彼を雑誌の出来高払いの記者として推薦してくれたのだ。トリュフォーの書いた記事は「エル」の6月12日付け237号などに掲載されたが、映画の記事ではなく、オペラ街の女性のファッションについてのルポルタージュである。こうして「エル」をはじめ「フランス・ソワール」、「レットル・ド・モンド」などにも記事を提供するフリーライターとして、求められるルポルタージュを書き、資料をかき集め、あるいは著名人の写真を撮ったりする。こうした生活をトリュフォーは「ルポルタージュは僕にはおもしろくなかったのでうまく行きませんでした」と後に打ち明けているが¹⁴⁾、少なくともこの時期の生計を支え、時にはこれまで味わったことのない贅沢をもすることができたのは確かだ。

こうした生活のなか、リリアヌとの関係は相変わらず変化しない。そこでトリュフォーは力づくで彼女の生活に入って行こうと、6月6日、デュロン街27番地のリットヴァン家の近くのホテル・デュロンに転居する。リットヴァン家は24番地であるから彼の部屋は真正面ではないと思われるが、この部屋について6月28日のロベール・ラシュネー宛の手紙で、「僕の部屋は君の部屋より、ディエの部屋より広い。僕の両親のところのダイニングのようだ。マルチール街のよりは小さいがベ

ッドカバーのついたベッドがあり、そのなかにバスローブを作ろうと夢見ている。それは薄紫とオレンジ色の縞の生地だ。引き出しが四つある大きなタンス、（とても大きい）棚板を6枚備えた、ほとんど見えない、壁にはめ込まれた押し入れ、本をおくことのできる小さなニッシュのある暖炉、テーブル一つ、椅子二つ、流し、鏡が二枚と中庭に面した大きな窓があり、こんな風だ¹⁵⁾と報告し、部屋の図面をつけている。

こうした努力にも拘わらず恋する青年の気持ちを少女は受け入れない。「両親と友人になり近づきすぎたので、その娘にとってはうるさい人、もう我慢できないとこのようなものになってしまう¹⁶⁾とトリュフォーは回想している。そしてこの6月は慌ただしく過ぎる。8日から13日の間はパド・カレ県のエスタンに赴きロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』の撮影に立ち会っている。リリアヌはバカロレアの準備に忙しいが、トリュフォーもクラブ・デュ・フォーブールでの弁論コンクールに備える。6月27日、リリアヌが来なかったコンクールでトリュフォーは精彩を欠き、ようやく3位に入賞したに過ぎない。賞品の酒と化粧品はリリアヌの両親にプレゼントされる。

リリアヌもバカロレアに失敗する。それにも拘わらず7月4日彼女は、クロード・モーリアック、シェレル、アレクサンドル・アストリュックらの、映画についてはパリで名の知れた人々を含め40名以上を招待して、自宅近くのアパルトマンで自身の誕生日を祝うパーティーを開催する。勿論トリュフォーも出席したが、その翌朝悲劇は起こる。「朝、午前7時に自室に戻り、ベッドに入り、腕を傷つけた。11時頃、Lが僕を見に来て、シーツと床が血まみれで、彼女は僕が気を失ったと思ったが、僕は寝ていただけだった。というのはそれほど血を失ってはいなかったから。彼女は僕をものすごく冷静に手当し、お湯を沸かし、ガーゼと包帯をした。僕は熱を出しながら二日寝たままだった。」¹⁷⁾こう7月21日付けのラシュネー宛の手紙で報告しているようにトリュフォーは自殺を図ったのだ。この事件の二日後リリアヌはトリュフォーに住所も知らさず、手紙も書かずにモンテ・カルロに出発してしまう。

その後回復したトリュフォーは記者として活動を続け、8月末にはアルプスのバザンを見舞い、9月上旬はビアリッツの映画祭に行き、さらに映画スターや有名人のスcoopを求めて地中海沿岸の保養地を巡る。しかしこうした活動はトリュフォーの心を慰めはしない。失恋の痛手に加えて、親友ラシュネーの書籍を売り払うほどの経済的な困難も相俟ったのだろう、10月29日、予定を早めて軍隊に志願する。こうしてこの年の暮れには彼はドイツでの兵役に向けて国境を越える。リリアヌとの関係はここで終わる訳ではなく、少なくとも書簡では、1951年10月30日付けでコブレンツからラシュネーに宛てたものにまで言及がある。

公開されている資料によれば、『アントワヌとコレット／二十歳の恋』は映画として撮影される以前に、少なくとも次の四段階を経ている。第一段階は『トリュフォーによるトリュフォー』に写真版で掲載されている『アントワヌの逃走』と題されたシノプシスである¹⁸⁾。第二段階は『アントワヌの冒険』に掲載されている簡略なシナリオである¹⁹⁾。『アントワヌの冒険』にはシーンに分割された最終シナリオが載せられているが²⁰⁾、『トリュフォーによるトリュフォー』にはタイプで打たれたシナリオのラストシーンの部分が写真版で掲載されており²¹⁾、このシナリオは最終シナリオとは異なっていて、手書きで訂正され、加筆されており、この訂正、加筆は、少なくともこのラストシー

ンについては、最終シナリオと一致しており、第四段階の最終シナリオ以前に第三段階のものがあったことが推定される。

第一段階はタイプ用紙3枚のごく簡略なものだが、この段階で既に、アントワヌはレコード会社に倉庫係として勤め、青少年音楽連盟に所属する音楽ファンであり、ベルリオーズのリサイタルで若い娘を見かけ激しい恋に落ち、若い娘の家に入り出すようになるが当の娘からは恋の報いは得られず、その娘のアパルトマンの正面のホテルに引っ越して来てその娘を見張るが、結局恋はかなわず、ある日その娘が別の男の子と出掛けた後、両親と三人でテレビを見る場面で終わる、という映画の骨格ができあがっていた。興味深いのはこの段階ではまだトリュフォー自身の生涯の生の素材がそのまま残されていることで、その第一は恋する少女の名前である。最後の一か所を除いてすべて少女の名前は、もとの名前が見えないぐらい手書きで訂正され、コレットに変更されているが、最後の一か所のみはリリアヌという名前がそのまま残されている。またアントワヌのパリでの部屋は一旦手書きで「マルチール街」と書かれた後、線で消され、手書きで「クリシー広場近くに」と変更されており、続く「彼の父親が半分家賃を払っている」というタイプされた文も線で消されている。またタイプされた文に斜線を引いて削除された部分には「アントワヌの父親は、女の子のことや思春期のことを話して息子を赤面させるのだ。」という文も見える。

第二段階のシナリオの概要では、物語の筋は変更されず、シノプシスにやや肉付けされて、アントワヌは親友ルネと『大人は判ってくれない』のルネの両親の家でのエピソードを回想し、ルネは従姉妹に恋している（これは事実で、ルネのモデルであるラシュネーはジャクリーヌ・バルタンという名の従姉妹に恋していた）。またコレットはコレット・ダルボンと命名されているが、アントワヌがコレットに拒まれる場面はいまだ明瞭ではなく、コレットが男の子と散歩した後アントワヌはコレットに無様な場面を見せる、とのみ記されている。また最後にコレットと出掛ける少年はアルベール・タツツイと名付けられていた。第三段階のシナリオは、先に記した通り、そのごく一部しか見ることはできないが、タイプされた台詞の左に添えられた数字は恐らくショットナンバーを示すと思われる、すでにショット割りながなされていたのだろう。

最終シナリオはシーンを示すと思われる1から31の番号が付されて、その後に背景、衣装、アクションが指示され、部分的にフラッシュバックなどの編集方法や、繰り返しショットなどの撮影方法が示されており、台詞も完成されている。個々のシーンが具体的に説明されているが、なかでもアントワヌがコレットに初めて出会う場面では、音楽による一目ぼれの撮影方法、モンタージュの仕方、二人の動作や位置の基本的構想が示されている。またアントワヌがコレットに決定的に拒絶される場面が映画館に設定され、最初の出会いの場面と同様の指示がなされ、「リズムによって、このシーンは「一目ぼれ」のシーンに似ている」と注記されている²²⁾。

撮影は恐らくこの最終シナリオをもとに行われたのだろう、映画作品でもこの最終シナリオが基本的に尊重されているが、映画ではアントワヌとコレットが知り合う場所はシオリオにあったコンサートではなく、ロシア音楽の講演会になっており、またシナリオのシーン19のコレットからの手紙を読むショットの後に、コンサートホールにアントワヌとコレットがいるショットが追加されている。ただしトリュフォー自身やマリー＝フランソワ・ピジェが証言しているように²³⁾、撮影では即興もかなりあったかと思われる、事実シナリオの台詞と異なる科白も見られる。

映画『アントワヌとコレット』²⁴⁾はシナリオの31のシーンを踏まえて構成されており、各シーンの間は溶暗で区切られることが多い。この映画で15回使われた溶暗のうち、12回はシーンとシーンの間の区切りで使われており、この句読法が時間空間や物語の大きな分節の一つの印になっていることは間違いない。一方オーバーラップは12回使用され、そのうち7回はシーンの内部でのショットとショットを区切る（あるいはむしろつなぐ）ために用いられており、より小さい分節の印だと考えられ、シーンとシーンの間で用いられる場合は、この二つのシーンを関係づけるものとも言えよう。また「一週間後」という字幕がシーン12の冒頭に、「シネマ ペルマナン」のネオンがシーン29の冒頭に置かれ、この二つも大きな分節の記号として働いている。

こうしたショットの句読法と出来事の空間、時間、登場人物、アクションなどを組み合わせると、とりあえず31のシーンは以下のようなシークエンスに再編成されよう。

- 1 シーン1～9 導入 アントワヌの生活状況を示す
- 2 シーン10～11 コレットとの出会い
- 3 シーン12 コレットへの「接近工作」
- 4 シーン13～14 コレットへの「攻撃」 講演会で知り合い、コレットをアパートマンまで送る
- 5 シーン15 コレットとの交際
- 6 シーン16 コレットの拒絶 コレットは講演会に来ない
- 7 シーン17～19 コレットへの「攻撃」 コレットのアパートマンにラブレターをもって訪れ両親と知り合う
- 8 シーン20～22 コレットへの「攻撃」 コレットのアパートマンの正面のホテルに引っ越す
- 9 シーン23～24 引っ越しの結果
- 10 シーン25 コレットを見張る
- 11 シーン26 コレットの拒絶 コレットは誘いを直接断る
- 12 シーン27 ルネとの会談
- 13 シーン28 レコード製作
- 14 シーン29 コレットへの「攻撃」とコレットの拒絶 映画館でキスしようとしたがコレットははねのける
- 15 シーン30～31 エピローグ コレットはアルベールと外出し、残されたアントワヌはコレットの両親とテレビで講演を見る

このシークエンスの分割で、コレットがアントワヌの「攻撃」を三度拒むのが見て取れるが、実際この映画では3は特別の数である。シーン12ではアントワヌはコレットとコンサートホールで二回と街路で一回出会ったと語られ、シーン15ではアントワヌの初期の交際は、本屋の店先、カフェ、コレットのアパートマンの大門の前で語り合う映像をオーバーラップとコメントで繋いでおり、音楽の講演者も三度登場し、ルネと二人で会うのも三度である。このような数字の魔術を考慮に入れ、『大人は判ってくれない』同様『アントワヌとコレット』もアクションを完全に支配する一人の登場人物アントワヌの周囲に構成された映画であることを考えあわせるならば、15のシークエンス

はさらにアントワヌとコレットの関係を基準に次のような五つの部分にまとめられるのではないか。

- 導入 シーン1～9
- 1 シーン10～16
- 2 シーン17～26
- 3 シーン27～29
- エピローグ シーン30～31

アントワヌは1ではコレットを待ち伏せして「攻撃」し、コレットのアパルトマンの大門まで、2ではラブレーターによる「攻撃」でコレットのアパルトマンの内部まで接近することができたが、その都度コレットに拒否され、最後に映画館でキスしようとしたときには身を振りほどかれ決定的に拒絶される。物語の進展につれてアントワヌの「攻撃」はますます激しくなり、それにつれてコレットの拒絶も、講演会に来ない、講演会の誘いを直接断る、キスしようとしたアントワヌから身を振りほどく、と、より激しくなり、「攻撃」－拒絶の繰り返しにつれて、緊張が高まる構造になっている。こうした状況が映画の進行につれて悪化して行く構造は『大人は判ってくれない』にも見られた構造である。

しかしながら『大人は判ってくれない』において顕著だった映画の線状性はこの映画では少し様相を異にする。アンヌ・ジランの言うように²⁵⁾、『大人は判ってくれない』はトリュフォーの映画の中で最も直線的映画であり、シークエンスは連続し、時空間の論理規則と因果関係の規則によって厳密に連鎖し、物語の順序に従って語りも進行する。フラッシュバックは一つも用いられていない。一方『アントワヌとコレット』には二度回顧的物語が使用される。トリュフォー作品における語りを研究したヤニック・ムランの分類に従えば²⁶⁾、それは部分的・外部的連続的・接合的回顧と、部分的・内部的連続的・接合的回顧であり、前者はシーン8で一種のアイリスによって『大人は判ってくれない』のルネの父親のアパルトマンに戻り、アントワヌとルネが酒を飲み煙草を吸いながら双六をしているところにルネの父親が入ってくるシーンを見せ、後者はシーン12でアントワヌがルネに、初めての出会い以来一週間でコレットに三度会った語るナレーションに重ねて、その三度の出会いの映像が示される。前者は『アントワヌとコレット』を直接『大人は判ってくれない』の世界に繋ぎ、導入の段階でアントワヌとルネの友情を確認させるとともにドワネルものの継続性を強調している。このような回顧は文学的自伝的回顧的展望を模倣しようとする試みかもしれない。後者についてムランは、「それはアントワヌの視点を保ちながら（彼は無言の映像について語りのコメントをする）、そしてアントワヌの「ガールハンター」の努力の滑稽さを強調しながら、友人ルネ（P. オーフレ）の言うようなアントワヌ（J. - P. レオー）の「接近工作」を語る可能性をトリュフォーに与える」²⁷⁾とその機能を説明する。

確かにこの場面はアントワヌ自身がコメントすることでいくつかのショットに主人公の主観を帯びさせている。しかしこの映画ではもう二か所でコメントが使用されている。一つは先にも述べたシーン15でアントワヌとコレットの初期の交際を語る際のものであり、もう一つはシーン25での引っ越したホテルの窓からコレットのアパルトマンの窓やコレットの外出をアントワヌが見張っている四つのショットに付けられたものであり、両者ともアンリ・セールがコメントを担当した。こうしたコメントの使用は*Les Mistons*『あこがれ』（1958）や『突然炎のごとく』にも見られたもの

だが、この両者ではコメントの使用法が異なる。『あこがれ』でミシェル・フランソワは「僕たちは」と一団の少年たちの一人が成長したのち少年時代を回想するかのようには語ったのに対して、『突然炎のごとく』でトリュフォーはロシェの原作小説の一見したところ何でもない調子を映画でも出すためにミシェル・シュポールに非常にニュートラルな速いやり方で、抑揚をつけずに朗読させている²⁸⁾。そして後者は無論三人称での語りである。『アントワーヌとコレット』でのアンリ・セールのコメントは『突然炎のごとく』の方に近く、「アントワーヌは」と三人称で語られる。こうしたコメントの使用は、映画の物語と時間的に隔たりを置き、回顧的展望を採用していると解釈する可能性を残しはするが、主人公の主観からは遠ざかり、距離を置き、ある種の客観性を付与していることは確かであろう。

主人公の主観という点については、ショットの撮り方も大いに関係する。映画は主人公を含めて登場人物を画面に描きださなければならぬので、ある登場人物の視点でのみ画面を構成することは非常に困難で、それを実行した作品は大変見にくいものとなろう²⁹⁾。しかしショットの撮影方法とショットの連結方法により、ある人物の見るものを提示することは可能である。視点ショットと呼ばれるものがそれであり、登場人物が視線を投げかけるアクションをするショットの後に視線の延長上にあると想定される対象を見せる（多くの場合クロス・アップの）ショットを接合したり、望遠鏡などの器具をのぞき込むアクションをするのに続いて見られた対象のクロス・アップをマツ・ショットとして現わすことなどによってなされる。『アントワーヌとコレット』ではこの手法は、アントワーヌがアパートマンから下の広場を見下ろすシーン、コレットとの出会いのシーン、引越して来たアントワーヌがコレット一家をホテルの窓から迎えるシーンで使用されている。シーン10ではコンサート中にコレットに気づいたアントワーヌが画面に向かって右手前方に視線を投げかけるショットが示され、コレットの左後方から見られたショットが接続される。これが何度か繰り返される中で、アントワーヌもコレットも全景ショットからアメリカンショットへとフレームが狭められて最後にはクロス・アップになる。そして再び全景ショットでアントワーヌ、ルネ、コレット、コレットの友人がフレームに収まり、次にアントワーヌが右下に視線を投げかけると、それに合わせるかのようにカメラは右にパンしてコレットと友人をとらえるのだ。この手法はアントワーヌの意識がより強くコレットに向けられて行くのを示すと同時に観客にもこの二人に注意を向けさせる優れた手法である。そしてこのショットがアントワーヌの主観ショットとなっていることは言うまでもない。シーン2とシーン23では同じように窓辺にいるアントワーヌが視線を下に向けている様子をあおりで撮影したショットに、下の街路を俯瞰で撮影したショットが接合され、アントワーヌの見下ろす街路が表現されている。もっともシーン23ではそのあとアントワーヌに気づいて視線を上に向けているコレット一家のショットに続いて再びアントワーヌのショットが接合されるので、コレット一家の視点ショットも存在する。しかしこの場合でもアントワーヌはコレット一家が気づく以前から彼らを見つめていたのであるからアントワーヌの視点に重点があることは間違いない。またハリウッドスタイルの会話などにおける繰り返しショットによって人物の視点を表現する方法もあるが、この映画ではこうした手法はほとんど採用されていない。登場人物が会話する場合でも多くは人物を並べてフレームに収めている。シーン18でアントワーヌとコレットの父親がユーゴーを話題にする場面で、繰り返しによるアントワーヌの顔が現れ、二人が顔を寄せ合うショットとともにこの二人の人物の親密さを喚起するが、手

前にコレットの父親の後ろ姿があり完全な父親の視点とはならない。このように視点ショットとなる場合大部分はアントワヌの視点である。またクロス・アップとなるのはアントワヌの顔（多くは横顔）、コレットの顔（これも多くは横顔）、アントワヌに関係するものであり、こうしたことも物語がほとんどアントワヌを中心に展開し、それを観客に提示していることを示すものであろう。

【アントワヌとコレット】におけるアントワヌはコレットを恋し、コレットの家庭に進んで入り込んで行き受け入れられる存在である。しかしながらトリュフォーの現実の姿はこれほど単純ではなさそうだ。映画ではアントワヌはコレットを一途にほとんどプラトニックに恋しているように描かれ、性的な欲求はほとんど表現されていない。しかし現実のトリュフォーは性的にはむしろ早熟で、既に14歳で年上の恋人と性的関係を持ち、リリアヌ・リットヴァンを恋する前の1949年末にはミレイユ・Gとの同棲を経験している³⁰⁾。こうした思春期の少年の抱く女性全般に対する（殊に性的な）関心はシナリオの概要の段階までは、ルネと最初に語り合うとき、「二人は自分たちの知った、知っている、知るだろう女の子のことを話題にする」³¹⁾と記され、その跡を留めていたが、最終シナリオ以降は消えたように思われる。それではトリュフォーはこうして自己の像を隠蔽したのだろうか。確かにアントワヌ・ドワネルにはこうした側面をほとんど付与していない。しかしトリュフォーは性的な側面を含む女性全般に対する関心を間接的に表現している。それは親友ルネの姿を通してである。ルネのモデルとなったトリュフォーの親友ロバール・ラシュネーは先にも述べたとおり、トリュフォーがリリアヌ・リットヴァンを恋している時期に、従姉妹のジャクリヌ・ペルトンを恋していた。映画でもルネが従姉妹を恋していて、アントワヌとともにお互いの恋する女の子のことを語る。さらにルネは従姉妹の長い髪のことを話題にするのに対してコレットもアントワヌのラブレターへの返事で母親の言葉としてアントワヌの長い髪に触れている。このように恋するアントワヌとルネには一種の相似が見られ、それを図像的に表現したものが、シーン9での二人の姿である。二人はテーブルに並んで座っているが、カメラはその二人の姿を左右に配置して横顔でとらえている。そして二人は視線を交えて話す、この図は一種の鏡像のように見える。ところでアントワヌ・ドワネルものの前作『大人は判ってくれない』にも文字どおりの鏡像が現れたが、そのうちの二つは鏡をのぞき込むアントワヌとアントワヌの母親の姿であった。アントワヌが先に鏡に向かい母親のビューラーを手にする場面は次には母親自身がその器具を用いて鏡に向かって化粧する姿として反復され、アントワヌが母親を模倣しようとしていたことが理解される。共通の思い出を持ち同じように恋する『アントワヌとコレット』のルネも同じように模倣される似姿なのであり、それだからこそ、従姉妹からのキスマークで一杯の手紙を見せられたアントワヌは、次のシーンでコレットにキスを迫るのである。またアントワヌはコレットの父母に気に入られその家庭に受け入れられる。確かにバザン夫婦の家庭に受け入れられ、リットヴァン家にも入り浸ったのだろう。しかしトリュフォーは自分の家庭からはむしろ逃げ出そうとしていたし、それはこの映画の最初のシナリオの概要が「アントワヌの逃走」と名付けられていたことから窺い知れよう。こうした家庭に引かれると同時に家庭から逃れたいというアンビヴァレンツな感情が、『大人は判ってくれない』のアントワヌには見られるし、この時期の、さらに生涯を通じて、トリュフォー自身にも存在すると思われる。こうした両価性をトリュフォーはまたしても鏡像によって表現する。現実のリリアヌもそうであったが、コレットも義父と実の母と暮らしており、この状況はトリュフォーともアントワヌとも共通する。そ

してコレットは義父や母の家庭から逃れたがっており、エルヴェ・バザンの自伝的小説『腹を手に』の一節を挙げてそのことを明言する。こうしたコレットの姿がアントワヌと重なるのは、シーン30においてであり、このシーンでは両親が呼んでいるとたずねて来たコレットにアントワヌはベッドに寝たまま応答するが、アントワヌの姿は鏡像となってコレットの姿と並ぶ。しかも二人は画面の上では同じ方を向いているのだ。このときコレットはもうアントワヌが見つめる恋の対象であることをやめ一種の同類となったのではないか。こうして似た境遇の二人を一方は実像で片方は鏡像で描くことでトリュフォーは同一人物のアンビヴァレンツな実体を示そうとしたのではないか。そしてDon Allenは『夜霧の恋人たち』で鏡の正面に立ちファビエンヌ・タバールとクリスチヌ・ダルボンの名を繰り返すアントワヌの姿にアンデンティティの追求と自分自身の存在を再確認する必要がある³²⁾。

以上トリュフォーが自己を描き出すために『アントワヌとコレット』でどのような方法を取ったのかを見て来たが、最後に彼が自身の自伝的事実を改変した要素について検討しておこう。第一は引越していったホテルの位置関係である。先に見たようにトリュフォー自身が身を寄せたのはリアーヌのアパルトマンの正面ではなく、しかも窓は街路に向いてはいなかった。しかし映画ではコレットのアパルトマンの正面の通りを隔てた所に引越すことになり、通りに面した窓越しにコレット一家と挨拶しあうし、その窓からコレットを見張る。この変更は物語の要請でもあり、通りを隔て窓越しに挨拶し合う様子を左右にパンして見せる手法は、アントワヌとコレットを最後まで隔てる距離を視覚化しているとも考えられる。この映画ではトリュフォーは殊の外こうした視覚化に成功しており、ラストのシーンでコートに手を入れたまま立つアルベールと座って目を伏せるアントワヌの対比は、この勝ち誇る者と失恋した者の状況を見事に視覚化している。またInsdorfは窓を『野生の少年』における本質的フレームとし、閉鎖と出口を同時に表すものであると指摘しているが³³⁾、『アントワヌとコレット』の窓、ドア、門はアントワヌがコレットに近づくために越えねばならぬ境界を表象していると言えよう。改変の第二はトリュフォー自身も語っている出会いの場である。彼がリアーヌと出会ったのはシネマテークであったが、映画では『幻想交響曲』のコンサートであり、映画少年は青少年音楽連盟に参加していることになっている。この変更は物語の上で、レコードのプレゼント、講演会で知り合う、などのさまざまなアイデアを生み、そして何よりも初めての出会いの場をコンサート会場にすることで、トリュフォーの言う「音楽的一目ぼれ」を実現させた。先にも述べたようにこの初めての出会いの場面はフレーミングやモンタージュが厳密に規定されており、さらにこうした図像的手法がオーケストラの演奏する『幻想交響曲』の音楽の盛り上がりと組み合わせられて、視覚的音楽的モンタージュのすばらしい効果をあげている。トリュフォーの言うところの「音楽とアクションの対位法」³⁴⁾である。また頻繁に用いられるバッハの音楽やシャンソンが実際ラジオやプレーヤーから流れているように想定してあり、アントワヌなどがラジオをきりプレーヤーをとめると音楽が聞こえなくなる。さらに音楽はショットを連結し、連続性を生む働きもしている。このように多くの場合音楽は動機づけられ物語の中にうまく取り入れられている。このように変更の多くは映画を製作するにあたっての効果を考えれば許容されるであろう。しかしやはり映画狂を音楽ファンに変更したことは好ましからざる結果をもたらす。それはコレットの決定的拒絶を映画館に設定してしまったからだ。

先にも述べたとおりトリュフォーはこのシーンを一目ぼれのシーンと同様のリズムをもつものとして製作している。映画館でアントワヌがコレットにプレゼントであるレコードの製作過程を説明している間に、前にいた男がさらに前列の女性の隣に座りに行くが女性は席を立ち、そのことでアントワヌの失敗が予告され、さらにはコレットに迫るショットと上映されているニュース映画のショットが交互にモンタージュされ、アントワヌがコレットの手を握り、肩を抱き、キスをしようとする間に、画面ではスキートの選手が旗門の間を何とか通過しているが、コレットに身を振りほどかれた後の画面は失敗して転倒した選手を映し出す。このように画面とアントワヌの行動が同調させられている。たしかにこのシーンはこうした見えやすい手法を用いて映画と観客の同一化が行われており、映画との同一化はトリュフォーの原点である。トリュフォーの映画体験においてまずは登場人物と同一化が行われ³⁵⁾、それ故刑事ものと恋愛映画を好み、映画作品を監督と同一化し³⁶⁾、さらには自分の仕事においても同一化する必要を感じるに至ったのである³⁷⁾。トリュフォーにとっては映画はほとんど生そのものなのであり³⁸⁾、したがって映画館はこうした同一化が行われる神秘的な夢の場所なのである。しかしアントワヌは席を立ってしまう。こうしてアントワヌは最も神聖な場所を破壊し、トリュフォー自身の自己を裏切ることになる。そしてこの映画は興業的にも失敗した。

トリュフォーは『アントワヌとコレット』において、映画作品では困難な自伝的表現を、アントワヌ一人の周囲にのみ物語を展開し、回顧的展望を模倣したかのような時間的構造を取り入れ、主人公の視点を強調して、思春期の分裂する自己を表現しようとした。自伝的要素から改変されたものも、映画における視覚化や音楽の工夫された用い方として効果を生み出している。しかし映画化の第一段階から生涯の生の素材は徐々に失われ、ついには失恋の決定的契機を自殺未遂から映画館でのシーンに変えてしまい、トリュフォーの生の最も根源的な映画を否定的なものにしてしまった。ドワネルものの次回作『夜霧の恋人たち』以降は、Insdorfらが認める通り³⁹⁾、ドワネルとトリュフォーの間に共通点を確認することはより困難になる。そしてトリュフォー自身も三人称で仕事をするほうを好み⁴⁰⁾、間接的に自己を語る⁴¹⁾、と述べるようになる。このような変化は、映画撮影中の女優との接近を直接的に語ることが社会的影響もあり極めて困難になったこともあろうが、『アントワヌとコレット』における自伝形式の制限、不自由さをトリュフォーが心の奥底で意識したからではないだろうか。(1999.11.10)

註

1) Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 1996, p.iv, p.v.

2) Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, deuxième édition, 1998, p.10.

3) 『大人は判ってくれない』が成功して、両親に非難が及ぶことを懸念してであろう、トリュフォーは公開直後、この作品は自伝的な映画ではないとしたが、1971年のデジャルダンとのインタビューでは、大部分が自伝的であると認めている。Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), *Truffaut par Truffaut*, Chêne, 1985, pp.57-59. Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, Ramsay, 1987, p.37.

4) François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, 1975, <<Champs Contre-Champs>>, 1988, p.33.

- 5) François Truffaut, *Les plaisirs des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987, p.22.
 Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988, p.147.
- 6) François Truffaut, *Correspondance*, 5 continents, Hatier, 1988, p.190.
- 7) Antoine de Baecque, Serge Toubiana, op.cit., p.269.
- 8) Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, p.144.
- 9) Aline Desjardins, op. cit., p.26.
- 10) Gilles Cahoreau, *François Truffaut 1932-1984*, Julliard, 1989.
- 11) Antoine de Baecque, Serge Toubiana, op. cit., p.77.
- 12) Ibid., p.77.
- 13) Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), op.cit., p.21.
- 14) Aline Desjardins, op. cit., p.19.
- 15) François Truffaut, *Correspondance*, p.40-41.
- 16) Aline Desjardins, op.cit., p.26.
- 17) François Truffaut, *Correspondance*, p.42.
- 18) Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), op. cit., p.80.
- 19) François Truffaut, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Ramsay, 1984, pp.122-127.
- 20) Ibid., pp.131-146.
- 21) Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), op.cit., p.82.
- 22) François Truffaut, *Les aventures d'Antoine Doinel*, p.144.
- 23) Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, p.147. 「この映画では実際に非常に即興的だった。ただ構想だけがあった。(中略) この小さな輪郭の内部で、ジャン＝ピエール・レオーとマリ＝フランス・ピジエと私の大好きな俳優、ロジイ・ヴァルトとフランソワ・ダルボンとで毎日考え出した。」
- Marie-France Pisier, << Dette de jeu >>, in *Le roman de François Truffaut*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1985, p.128. 「『二十歳の恋』の女優として彼について驚いたのは、大いに自由な瞬間、即興の瞬間があるということで、ジャン＝ピエールと私の間のたくさんのシーンが即興で、それはフランソワをとてもおもしろがらせました。」
- 24) 映画『アントワーヌとコレット／二十歳の恋』への言及は次のビデオによる。『フランソワ・トリュフォー短編集 アントワーヌとコレット (二十歳の恋) ／あこがれ』、カルチュア・パブリッシャー株式会社、EMBV-1063。なおWOWOWで放映された『二十歳の恋』全編の録画ビデオも参照したが、異なる点はないと思われる。
- 25) Anne Gillain, *Les 400 Coups, François Truffaut, Etude critique par Anne Gillain*, Nathan, 1991, p.44.
- 26) Yannick Mouren, *François Truffaut l'art du récit*, Lettres Modernes, Minard, <<études cinématographiques>> vol.62, 1997, p.20.
- 27) Ibid., p.18.
- 28) Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, p.132.
- 29) ロバート・モンゴメリーの『湖中の女』(1946)は一人称の再現を試み、主人公の見るもの

だけを見せようとした、最も有名な、最も失敗した、例であるとされる。

30) Antoine de Baecque, Serge Toubiana, op. cit., pp.76-77.

31) François Truffaut, *Les aventures d'Antoine Doinel*, p.124.

32) Don Allen, *Finally Truffaut*, Secker & Warburg, 1985, p.54.

33) Annette Insdorf, *François Truffaut Le cinéma est-il magique?*, traduit par Buruno Joliet et Yves Coleman, Ramsay, 1989, p.196.

34) Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, p.148.

35) François Truffaut, *Les films de ma vie*, p.14.

36) Aline Desjardins, op.cit., p.21.

37) Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), op.cit., p.201.

38) Aline Desjardins, op.cit., p.43.

39) Annette Insdorf, op.cit., p.228.

40) Dominique Rabourdin (textes et documents réunis par), op.cit., p.25.

41) Anne Gillain (textes réunis par), *Le cinéma selon François Truffaut*, p.287.