

映画的主観と客観のはざまに

——『六つの教訓的物語』の誕生について

谷 昌 親

映画的主観と客観のはざまに

ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちのなかでも長兄的な存在であったエリック・ロメールだが、映画批評家から監督への移行期に最も苦労したのは彼であった。なんとか長篇第一作『獅子座』を一九五九年に完成させたものの、公開の目途がなかなか立たず、三年後の一九六二年五月によくパリの映画館ラ・パゴッドでの上映にこぎつけたといえ、興行成績はきわめて低調で、批評家たちの反応も否定的なものが大半だった。シャブロール、トリュフォー、ゴダールといった年下の仲間が長篇第一作で好評を得て、第二作、第三作と撮り続けるのを横目に、次回作の企画を立てることすらままならいでいたのである。⁽²⁾

そうしたなか、ロメールによく展望が開けた。一九五〇年にガリマール社に持ち込んで出版を断られた自作の短篇『教訓的物語』の映画化を思いついたのである。トリュフォーの第二作『ピアニストを撃て』がデヴィッド・グーデイスの小説、そしてシャブロールの第三作『二重の鍵』がスタンレイ・エリンの小説を原作として用いていたのに対し、ロメールは、自分が小説を書いていたという、他の監督たちとは異なる経歴を活用し、自作小説の映画化を試みることにしたのである。ただ、トリュフォーやシャブロールが原作に改変を加え、かなり大胆ともいえる翻案をお

こなっていたのとは対照的に、ロメールの場合は、自作小説ということもあり、基本的に原作に忠実な映画化にしようとした点が異なる。だがそれは、原作の尊重といった精神が作用したというよりも、低予算での製作であり、節約のためには偶然や即興に身をゆだねる余裕がなく、原作どおりに効率よく撮影する必要があったからなのだ。

しかしながら、自作小説を原作にすることで、ロメールには新たな野心が芽生えていた。まず第一に、『教訓的物語』を構成する短篇のあいだに共通項を見出した彼は、シリーズ化を考えたのである。その共通項とは、「ひとりの女性を求めているうちに、もうひとりの女性に出会う男の物語」というものだった。実際それが、『六つの教訓的物語』として映画化された際、六本の映画をシリーズとして結びつける蝶番の役割を果たすのである。そしてロメールは、独特のシリーズ映画の作り手として自己を確立していくことになる。

だが、おそらく『六つの教訓的物語』を開始する際にロメールが抱いていた真の野心は、原作小説に基づく映画ならではの形式に挑戦することだった。そのあたりの事情については、『六つの教訓的物語』の小説版を一九七四年に刊行した際に付した序文で次のように説明している。

わたしの意図は、なまの出来事ではなく、その出来事について誰かが語る話を撮影する、というものだった。物語、事実の選択、その構成、その把握の仕方といったものは、わたしが主題に対してこうむらせることができる扱いではなく、主題自体の「側」に存在していた。これらの〈物語〉が「教訓的」「精神的」(moraux)と言われる理由のひとつは、肉体的な行動がほとんど欠けているからだ。すべては語り手の頭のなかで起きる。誰か別の人間が語れば、別の物語になっていたか、そもそもまったく物語にならなかったかもしれない。わたしの創り出した主人公たちは、ややドン・キホーテにも似て、自分を小説の主人公と見なすのだが、もしかすると小

説などもともと存在しないのかもしいのだ。一人称でのナレーションの存在は、映像や会話では表現できない心のなかの考えをあらわにする必要があるというよりも、主要人物の観点を明確に位置づけ、この観点を作者であり監督であるわたし自身の狙いの対象とするためだった。⁽⁴⁾

このロメールの文章のなかでも説明されているとおり、「moral」(morauxはその複数形)という語は、「教訓的」という意味を含みつつも、むしろ「精神の」あるいは「心の」といった意味で使われているのである。本来、対象を客観的に捉えるのに適している映像メディアにおいて、文章では比較的容易に導入できる主観的な観点を表現する、それがロメールの野心であった。当時、雑誌『ノール||コミュニケーション』誌に載ったインタビューで、ロメールはそのことを明確に説明している。

映画は、その第一歩から、人々の内面で起きていることを見せようとした、つまり客観性から主観性へ向かうとした、というのは確かです。複数の物語でわたしが見せたいのは、いわば、自己の自己に対する純粹な関係です。完全な主観性の探索をおこない、それでいて、映画の客観性という原則を告発しない、ということなのです。いかめしいというよりはにやかな形式において、内的生活の、魂のいくつかの隠れた世界を探求しようとしているわけです。ですから、底意の絶えざる描写にわたしたちは立ち会うことになるでしょう。⁽⁵⁾

たしかに映画において人物の内面を描写することは容易ではない。しかし、小説の歴史において心理描写の方法はすでに確立されているわけで、それを部分的にでも応用することで、映画における主観性の探索が可能になる。そう

した試みにロメールは取り組んでいたわけだ。とはいえ、ただそれだけならば、それこそロメール本人が述べているとおり、主観性の表現の試みを映画はその揺籃期から続けてきていたのだ。ではロメールの試みには新しさがなかったのかと言え、そうではない。彼は、映画の客観性に小説的な主観性を重ねることで、そのあいだのずれを表現しようとしたのである。『六つの教訓的物語』シリーズが第五話まで撮られた時点で書かれた「ある批評家への手紙」と題された小文で、とりわけナレーションの使用について彼は説明している。それによると、ロメール自身も当初は、従来、文学によって表現されていた「感情、意志、理念」を映画によって示すことに意欲を抱いていたというのだが、だからといって、『六つの教訓的物語』のとくに最初の三作でナレーションを用いたのは、文学的な要素を安易に持ち込もうとしたからではない。彼は、「この言説（ナレーションの言説）」と作中人物の言説や振る舞いとを対比から、文章や動作の文字通りの意味がもたらす真実とはまったく異なるたぐいの真実が生まれていた」と述べるのだ。そしてそこで生じていた真実こそが、「映画作品の真実」⁽⁶⁾だと言うのである。要するに、『六つの教訓的物語』、とくにその前半の作品を撮っていた時期にロメールの関心にあったのは、作中人物の言葉や身振りが示す表面的な意味とナレーションによって開示される内面的な意味とのあいだの落差だったのだ。

さらに、こうしたロメールの関心事のあり方に付随して、もうひとつの特徴が生じてくる。いわば外面と内面の相克に惹かれていただけに、大半の人間に同じような反応を起こさせる大きな事件よりも、日常的な出来事の引き起こすさざ波に彼は着目したのである。ふたたび、『ノール||コミュニケーション』誌掲載のインタヴューでの発言を拾ってみよう。そこでロメールは、「底意の絶えざる描写」に言及したあとで、次のように続けていたのである。

…物語からありとあらゆる劇的な要素を追い払うために、わたしは取るに足らないことだけを語るように留意

して、愛情関係の領域に閉じこめることになるのですが、だからといって、背景とか、物理的、社会的な環境に
関心がないというわけではない。いずれにしろ、「大きなテーマ」がけっして問題とならないだけに、わたしの
探求する内的な迷路のなかを軽快に動きまわることになるのです。⁽⁷⁾

『六つの教訓的物語』以降も、日常的な状況のなかで見られる人物間の愛情関係を描きつづけたロメールだが、その
原点は、少なくともある程度までは、主観性と客観性のあいだのずれに対する関心に存していたのである。

*

さて、このようにして確認した『六つの教訓話』の特異性、すなわち二人の女性のあいだを揺れ動く男性という
テーマによるシリーズ、主観性と客観性のずれ、日常的な状況のなかでの愛情関係、これらを確認する一方で、こ
のシリーズのなかにおけるそのやや特殊な位置づけを見るために、シリーズ最初の二作、『モンソーのパン屋の女の
子』(一九六二年)と『シュザンヌの生き方』(一九六三)について少し細かく見ていこう。この二作は、ほぼ並行し
て16ミリのモノクロフィルムで撮影されただけでなく、どちらも長篇ではなく、前者が上映時間二十六分の短篇、後
者が五十二分の中篇なのである。しかも、スタッフやキャストの数もかぎられ、素人かそれに近い経歴の人間が起用
された点も共通する。その一方で、両者はロメールの映画作品に見られる二つの傾向、すなわち通常はどちらかに
ウェイトを置きつつも適度に混ざっている戸外の映画という側面と室内の映画という側面が、かなり極端なあたりで
偏り、対照的な二作となっているのである。⁽⁸⁾ そうした点について留意しつつ、まずはそれぞれの作品の成り立ちや特
徴を見ていこう。

『モンソー家のパン屋の女の子』は、シリーズのなかでも例外的な一篇で、小説執筆のための構想のひとつではあったものの、他の作品と違い、ロメールが以前に書いていた短篇小説集に含まれていない物語なのである。⁽⁹⁾ それでもこの小編がシリーズの冒頭に置かれたのは、低予算で撮影できる内容であっただけでなく、おそらく、シリーズの共通項である、二人の女のあいだを揺れ動く男のテーマが鮮明に出せるからだったのではないだろうか。物語は次のようなものだ。法学生の男が自宅近くでときどき擦れ違ふ、仕事帰りらしき女性に惹かれ、あるときついに言葉と交わし、二人は再会を約束するのだが、その後彼女の姿が見えなくなってしまう。男は、そのシルヴィーという女性と顔を合わせる機会を求めて界隈を歩き回り、食事の時間も節約するためにパン屋でサブレ菓子を買って夕食代わりにするのが日課となるうち、パン屋の臨時雇いの若い女性が気になりだして、さほど好みの相手でないにもかかわらず、彼女をくどきはじめる。そして、彼女とデートの約束を取り付けたその日に、思いがけずシルヴィーと再会するのである。

この短篇の物語は、ロメール自身が学生で、セーヌ河岸の学生街にあったマビヨンの学生食堂で食事をしていたころ、勉強時間や金を惜しんで近くのパン屋でどうパンを食べて済ませていた友人がいたという記憶をもとにしている。そのため最初にまず小説の構想を練った段階では、学生食堂に通う良家の娘とパン屋の娘のあいだで揺れ動く男の物語だった。それを右岸のモンソー公園近くの界隈に変更したのは、当時、シネマテーク・フランセーズがこの近くにあり、映画を観に通いつめていたロメールたちは、このあたりをよく歩き、学生会館で食事をしたり、近くのパン屋で買い物をするのも多かったわけ、そのように撮影時の自分たちにとって馴染みのある地域を映画の舞台とするためだったのである。当初の舞台設定の名残は、閉鎖された学生会館のエピソードが挿入される部分に見出せる。

ところで、背景となる界限をあえて変更した事実にも表われているのだが、この映画にとってはパリの街路が重要な要素となっている。『モンソーのパン屋の女の子』は、パン屋の店内を除けば、すべてが戸外で展開する映画なのである。そして、のちに自身も映画監督になるバルベ・シュレデルが演じる主人公は、街のなかを歩き回り続ける。そうした意味では、この映画は、主人公がやはりパリの街をひたすら歩く『獅子座』を継承しているのだ。ただ、『モンソーのパン屋の女の子』の場合、主人公が歩く範囲がかぎられていて、それだけに地名などが細かく出され、さながらパリの街のドキュメンタリーのようにすら見える一面がある。ところで、これほど極端な戸外の映画はめずらしいものの、これ以後のロメールの映画でも、パリの街を歩きながら、あるいは立ち止まって会話する人物たちを私たちは何度も目にすることになるのだ。愛情関係を描きつつも、「背景とか、物理的、社会的な環境に関心がないというわけではない」と語っていたロメールだが、作中人物をパリの街路のなかに置くことで、その姿を生き生きととらえ、同時に、主人公たちを歩き回らせるなかで、モンソー界限の空間としての手ざわりが作品にもたらされている。

それに較べると、シリーズ第二作の『シュザンヌの生き方』は、ほぼ完全な室内劇である。ここでも作中人物たちは大半が学生だが、彼らの生活するアパートマンやホテルなどが主な舞台で、ラストのほうを除くと、戸外がほとんど出てこない。そんななか、主人公のベルトランと友人のギヨームが映画の冒頭でシュザンヌと出会うのがカフェのテラスである点に注目しておいていいだろう。カフェはヌーヴェル・ヴァーグの映画でしばしば重要な舞台装置となるが、なかでもテラスはさまざまな出来事の現場となっている。たとえば、『獅子座』において、ついに浮浪者になり果てた主人公が、わずかな小銭を稼ぐためにバイオリンの腕前を披露するのがカフェのテラスの前だし、『モンソー家のパン屋の女の子』では、主人公と友人がカフェのテラスに坐って談笑する前をシルヴィーが通るのだ。これ

らの例でもわかるとおり、カフェのテラスは室内と戸外の境界領域にある。もともと複数の人が集まる空間であるカフェは、それがテラスというかたちで戸外に開かれているとき、さらなる出会いや葛藤などの場となるからである。そうしたカフェ、さらにはそのテラスのあり方は、全体が室内劇である『シュザンヌの生き方』ではさらに際立ってきている。

ところで『シュザンヌの生き方』は、当初の短篇小説集に含まれていた物語で、さらに遡れば、もとは『拳銃』という題で一九四九年に書かれた短篇小説だが、『モンソーのパン屋の女の子』ほど『六つの教訓的物語』のテーマが明確には見えてこない。ベルトランが、ソフィーという女学生に恋心を抱きつつ、シュザンヌに振り回されているのはたしかであるものの、シュザンヌに惹かれているかといえば、そのあたりは定かではない。シュザンヌはギョームの恋人となり、すぐに彼に捨てられ、のちに別の男性と結婚するのだが、ベルトランはそうしたシュザンヌの恋の遍歴をむしろ傍観しているような印象を抱いてしまうのだ。しかし、だからこそベルトランの心理が、その行動や発言だけでなく、ナレーションをとおして描かれることになる。さらにはそうした心理描写が伝播したかのように、特に恋愛をめぐる人物間の一種の心理戦のごときものまで展開されるのである。そうした『シュザンヌの生き方』の特異性は、似た題材を扱ったシャブロールの『いとこ同志』（一九五九）と比較するとより際立つだろう。『いとこ同志』では、試験勉強に励む主人公のシャルルが享乐的な生き方をしているいとこのポールに翻弄され、心を惹かれた女性もポールに奪われてしまう。こうした人物設定は、『シュザンヌの生き方』のベルトラン、ギョーム、シュザンヌを思わせるだろう。しかしながら、『いとこ同志』には『シュザンヌの生き方』に見られるような心理分析はほとんどない。そうした『シュザンヌの生き方』を第一作の『モンソーのパン屋の女の子』の横に置いてみると、シリーズとして同じテーマを扱いながら、むしろテーマの変奏を愉しんでいるロメールの姿が見えてくるだろう。⁽¹⁾

*

それにしても、このシリーズ第一作、第二作において、人物の振る舞いや台詞とナレーションはどのような関係になっていくのだろうか。両者のあいだに逆転に近い関係が起きることはまずない。しかしながら、特に主人公の男性が、もともとの意中の相手ではなく、しかしながら彼の興味をそれなりに引く女性に対する考え方をナレーションで示すとき、そこには批判的であったり、一種の侮蔑に近い感情すら含まれていて、これは俳優の演技だけでは読み取れない一面であると言えよう。たとえば、『モンソーのパン屋の女の子』で主人公がパン屋の女店員をくどきはじめたところ、「噴飯ものだったのは、ぼくが彼女に好かれていられるかもしれないということではなく、彼女のほうが、形はどうであれ、ぼくに好かれてもおかしくないと考えているということだった」と彼は考えるのであり、そこには一種の社会的身分の落差までが示唆されているように思える。『シュザンヌの生き方』においても、ベルトランはシュザンヌについて、ある時点で愛想をつかしたかのような感慨を抱く。「結局のところ、あんな女のことを気に掛けるなんて、ぼくは馬鹿だった。(中略)品位がまったくもって欠けているのだから、ぼくが彼女の振る舞いや容姿に対していつも軽蔑の念を抱いてきたのも当然なのだ」⁽¹³⁾。主人公のこうした心理は、小説版に記されているばかりでなく、映画においてもナレーションとして明示されている。少なくともこの時期のロメールは、通常はなにくわない外見の下に押し込められている人間心理を映画において描いてみたいという考えに突き動かされていたのだろう。

だがそれだけでなく、ナレーションは、ときとして、スクリーン上では提示されなかった行動を暗示的に表現する手段ともなる。『シュザンヌの生き方』において、ベルトランが自室の本のあいだに挟んでいた紙幣が紛失するという事件が起きるのだが、その少し前に部屋に別々に来ていたのがギョームとシュザンヌだったことが示されるだけ

で、実際には誰が金を抜き取ったのかは映像によって開示されない。ベルトランはシュザンヌを疑うが、ソフィーからギヨームの可能性を示唆される。すぐさまその考えを否定するベルトランだが、やがてギヨームが犯人かもしれないと考え出し、その一方でシュザンヌを犯人だと思いたがるのがナレーションによって示される。「ギヨームがやったのだろうか。この学期、ぼくは全部で二回しか彼に会わなかった。彼は勉強が忙しかったし、ぼくもだった。鼻で笑われるのが嫌で、盗難のことを彼に話す気にはなれなかった。それに、ぼくが犯人だと思いたがっていたのはシュザンヌだった⁽¹⁴⁾」。作中人物はおろか、観客にとっても不可知の出来事についての二通りの可能性がこうしてナレーションによって暗示されるのである。それは、当該の映画作品のなかにおいてはいわば不可視のままの領域についての表現であり、そうした独特の表現が、これ以降、ロメールのな映画世界の一翼を担うことになるのだが、やがてはそれがナレーションではなく、人物どうしの会話をとおして示されるようになる。

実際ロメールは、『六つの教訓的物語』シリーズの第三作『コレクションする女』（一九六七年）まではナレーションをふんだんに使うのだが、第四作『モード家の一夜』（一九六九年）では極端に少なくし、第五作『クレールの膝』（一九七〇年）ではまったくなくしてしまう。その後、第六作『愛の昼下がり』（一九七二年）で一度復活させるものの、その後の作品、特に現代劇では、原則としてナレーションは存在しなくなるのだ。そして、主観と客観のずれをあらわにする契機は、人物たちが交わす会話に組み込まれるのである。そのことが、不在者に対する噂話といういかにもロメールのな要素を彼の映画にもたらすことにもなる⁽¹⁵⁾。

ところで、そのようにナレーションが減少していった背景には、ロメールが自分にとっての映画的表現を探索しつづけていったという事情があるのではないだろうか。先述の「ある批評家への手紙」という文章は、ロメールの映画を文学的であり、彼が映画作品のなかで言っていることは、小説のなかで言うこともできるという批評家の言葉に対

する一種の反駁として書かれたものだった。もともとロメール自身の小説ないし小説の構想をほぼ忠実に映画化している作品を続けて撮っていただけに、そうした批評が出てくること自体は不思議ではないのだが、当のロメールは、ナレーションによって小説的な筋立てが展開されていることを認めつつ、次のように述べる。「ナレーションの文章も、会話の文章も、それ自体がわたしの映画作品というわけではありません。それは、風景や顔や行動や振る舞いと同じく、わたしが映画に撮るものなのです。もしあなたが言葉は不純な要素だとおっしゃるなら、わたしはもはやあなたと同じように考えられません。言葉は、映像とまったく同じで、わたしが映画に撮る生の一部なのです」⁽¹⁶⁾。このように、言葉も映画の一部なのだと強調したうえで、ロメールは、ある種の純粹映画が映像で「語る」ことをめざすのに対し、自分は、「語る」のではなく、「見せる」のだと述べる。

結局のところ、わたしは言うのではなく、見せるのです。行動し、話をする人びとを見せる。それがわたしにできるすべてで、真にめざしているのはそれなのです。それ以外は、たしかに、文学でしょう。⁽¹⁷⁾

「見せる」こと、それはいかにもロメール的な映画のあり方だ。しかし、その直前でナレーションも会話も自分が映画に撮るものだと言っていた彼が、ここでは、「行動し、話をする人びとを見せる」のが自分にとってできるすべてだと断じていることに注意すべきだろう。彼が「見せる」のは人物の行動や会話であって、そこにナレーションは含まれていない。むしろ、ここはたまたま説明の都合上、ナレーションが含まれなかっただけとも考えられるし、ロメール自身の言葉を持つまでもなく、ナレーションも映画の一部であることは明らかだろう。だが少なくともロメール自身の関心がナレーションから離れつつあったのはたしかなのではないだろうか。この「批評家への手紙」が

書かれたのは、ロメールが『クレールの膝』を完成させたのちだが、すでに指摘したように、『クレールの膝』においてナレーションは姿を消しているのだ。そしてそのナレーションの役割は、少なくとも部分的には、人物どうしの会話のなかに移されている。それはまさにロメールが、「行動し、話をする人びとを見せる」方向性に傾いたからなのだ。

そもそもロメールは、その映画批評においても、「見せる」ことの大切さを主張していたのである。一九五六年に『カイエ・デュ・シネマ』誌に発表し、のちに評論集『美の味わい』に収録された、ジャン・ルノワールの『恋多き女』を論じる文章において、ルノワールとホークスを比較しつつ、資質は違いながらも、ともに「映画が、いかなるものにまして、ものごとをあらわにするのに適しているという明らかな事実に達する」としたうえで、ルノワールの無比の才能を顕彰して、映画が、「身振りというものを世界の最も美しい散文以上に繊細で雄弁なものにしてしまえる芸術としての美点」⁽¹⁹⁾を有していると論じていたのである。わたしたちは、そのロメールのルノワールについての評言を、そのままロメール自身の映画について用いることができるのではないだろうか。『モンソーのパン屋の女の子』で、デートへの誘いに対し、翌日、主人公の注文どおりにサブレを一枚渡せば否定的、そうではなく二枚渡せば肯定的な回答になるという一種の遊戯を実践する女店員の、サブレを一枚手に取り、ややためらうように見せて、もう一枚手にし、包装紙にくるむその身振り、あるいはまた『シュザンヌの生き方』において、友人宅でのパーティーのあと、タクシー代を持ち合わせていなかったシュザンヌがベルトランの部屋で一夜を過ごすことになった際、翌日は試験だからしっかり眠る必要があるとベッドにもぐりこむベルトランを横目に、肘掛椅子に斜め坐りになって足を上げ、近くにあった羽箒や本をもてあそぶようにするシュザンヌの身振り、それはこれらのシーンを説明するこうした言葉の届かないはるかかなたにおいて、繊細かつ雄弁な表現と化している。身振りを「見せる」ことに歓びを見出

したロメールがナレーションから遠ざかったとしても不思議ではないし、実際、『クレールの膝』において最も重要な瞬間は、ジェロームがクレールの膝に触れる身振りをカメラがとらえたときなのである。もともとロメールは、ナレーションによって映像の現在性とは異なる時制が持ち込まれることに意識的で、ナレーションの価値を積極的に主張しつつも、「現在であり、ただひたすら現在でしかないものの魅力」⁽²⁰⁾を奪うと述べていたわけで、身振りを見せることに重点をおいた映画づくりは、映画をその蠱惑的な現在形に回帰させる試みでもあったといえよう。

しかしそれならば、ナレーションを導入することで主観と客観のずれをあらわにするというロメールの野心は、早くも消え去ったということなのだろうか。すでに見たように、ナレーションの役割は、部分的に作中人物の会話のなかに移されており、そういう意味では、主観と客観のずれは、少なくともある程度は保たれている。だが、ナレーションが存在する場合に較べれば、ずればさほど目立たないと言わざるをえない。しかしながら、「見せる」ことに徹する一方で、その「見せる」という映画の営為の積み重ねによってロメールが不可視の領域に至ろうとしていたことを思い出すべきだろう。ひたすら「見せる」だけの映画は、それだけでも観客にさまざまな解釈を誘発しかねないが、それが不可視の領域まで引き寄せることで、観客の想像力がどうしても必要になる。「ある批評家への手紙」の末尾で、自分の独創性は「描写力の表現」にあると、まさに「見せる」⁽²¹⁾ことにこだわる映画監督ならではの言葉を記したのちに、彼は、「映画館の集団的な意識よりも、各人に特有の感受性に」自分の映画の展開をゆだねたいと述べているのだ。いまや問題となるのは、作中人物の主観ではなく、観客の主観なのである。ナレーションの映画から「見せる」映画への移行は、作中人物の主観と客観のずれから、観客の主観が映画の客観に対して生じさせるずれへの移行でもあったということになる。そこにこそ、ロメールの映画の秘密があるように思えるのだが、それについては、『シュザンヌの生き方』以降の作品について触れつつ、あらためて論じる必要があるだろう。

- (1) ロメールは一九五二年にセギュール夫人の童話を原作として『ちっちゃな淑女たち』という長篇を撮りあげているが、編集の最終段階で資金が途絶え、未完成となり、その後ネガ・フィルムは失われた。
- (2) もうひとり、ジャック・リヴェットも、長篇第一作『パリはわれらのもの』をなかなか完成に導けず、苦勞するのだが、リヴェットについては別に機会に論じた。
- (3) Eric Rohmer, « Carnets noirs », IMEC, fonds Eric Rohmer, dossier « Notes de travail divers » (RHM 134.17), cité par Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer : biographie*, Stock, 2014, p. 135.
- (4) Eric Rohmer, *Six Contes moraux*, Cahiers du cinéma, 1998, p. 10. 『六つの本心の話』(細川晋訳)、早川書房、一九九六年、五一―六頁)
- (5) Entretien avec Eric Rohmer, dans la revue *Nord-communications*, 1962, IMEC, fonds Eric Rohmer, dossier « *La Boulangère de Monceau* » (RHM 80.14), cité par Antoine de Baecque et Noël Herpe, op. cit., p. 136.
- (6) Eric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, Éditions de l'Étoile, 1984, p. 90. 『美の味わい』(梅本洋一・武田潔訳)、勁草書房、一九八八年、一〇五頁)
- (7) Entretien avec Eric Rohmer, dans la revue *Nord-communications*, op. cit., p. 136.
- (8) その後の映画に同種の偏りがないわけではなく、『パリのランデブー』のようにその大半が戸外で展開する映画と、『六つの教訓的物語』のなかの『モード家の一夜』がやはりそうだが、ごく一部のシーケンスを除き、ひたすら室内で物語が進んでいく映画がある。
- (9) ただし、シリーズ最終話の『愛、昼下がり』も短篇小説集に含まれていなかった。
- (10) 『シュザンヌの生き方』のギヨームも、『いとこ同志』のポールも、ロメールの友人で、小説や脚本を書き、やや傲慢で享樂的な男として有名だったポール・ジェゴブという人物をモデルにしているだけに、似ているのも当然なのである。ちなみに、彼は『獅子座』や『いとこ同志』の脚本にも参加している。
- (11) ロメール自身、『教訓的物語』シリーズを「六つの交響的変奏曲」として構想したと述べている。 *Le Goût de la beauté*, op. cit., p. 90. 『美の味わい』 一〇五頁)

- (12) Eric Rohmer, *Six Contes moraux*, op. cit., p. 22-23.
- (13) *Ibid.*, p. 42.
- (14) *Ibid.*, p. 57-58.
- (15) この不在の人物の問題、さらに不可視の要素については、拙論「映画における可視性と不可視性——エリック・ロメール監督作品『飛行士の女』をめぐる」(『人文論集』第五十三号、二〇一五年)を参照していただきたい。
- (16) Eric Rohmer, *Le Gout de la beauté*, op. cit., p. 90. (『美の味わろ』一〇三頁)
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*, p. 197. (『美の味わろ』一三三四頁)
- (19) *Ibid.*, p. 198. (同書、一三三六頁)
- (20) *Ibid.*, p. 90. (同書、一〇六頁)
- (21) *Ibid.*, p. 91. (同書、一〇七頁)