

Title	フランソワ・トリュフォーの『恋愛日記』をめぐって
Sub Title	A propos de L'homme qui aimait les femmes de François Truffaut
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Ko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.60 (2015. 3) ,p.236(131)- 250(117)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Mélanges offerts au professeur Suzuki Junji et au professeur Hayashi Emiko = 鈴木順二教授・林栄美子教授退職記念論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20150331-0250

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フランソワ・トリュフォーの『恋愛日記』をめぐつて

藤崎 康

世間の目は同時代のものには間違いやすいが、長い歴史の間にその間
 違いは流れ落ちる。だから名画として残っている絵の中には名画は多い。
 でもそれはあくまで結果の話である。——赤瀬川源平『名画読本』

1 孤独な女狂いのユニークな魅力

ずば抜けた出来ばえなのに公開当時ヒットしなかった映画は、時が経つとしばしば「呪われた傑作」と呼ばれるようになる。孤独で偏執的な女たらしの人生を描いた『恋愛日記』（一九七七）も、まさにそうした「呪われた傑作」だ（私は本作と『柔らかな肌』とをトリュフォーの「呪われた二大傑作」と呼びたい）。

山田宏一氏は『フランソワ・トリュフォー映画読本』（平凡社、二〇〇三）で、主演のシャルル・デネルが「あまり感じのいい俳優ではない」ので本作は受けなかったのでは、と推測しているが、たしかにそれはあったと思う。四十がらみのデネルは二枚目とはほど遠い容顔で、鉤鼻かぎばなが目立ち、顎あごはがっちりしていて、太い眉毛の下の

大きな目が不安げに暗く光っている。お世辞にも色男とはいえない陰気な顔だ（私自身はシャルル・デネルを稀有な役者だと思うが、トリュフォーも惚れ込んだこの怪優の魅力については後述）。

しかも主人公のベルトラン／シャルル・デネルは、次から次へと女を漁る誘惑者である（最初に予定されていた本作のタイトルは「女狂い」）。女の脚の魅力にとりつかれたベルトランは、美脚の女を見つけては熱心に言い寄り、かなりの「成功率」で彼女らと情交するのだ。そうした主人公の人物像や言動も、この映画が公開当時の一般観客、とりわけ女性観客に不人気であった理由のひとつだと思われる。しかしながら、ベルトラン／デネルはよくいるような、うぬぼれ屋でにやけたドンファン＝色事師とはまったく違う（以下ネタバレあり）。

——南仏モンペリエの墓地で、ベルトラン／シャルル・デネルの葬儀がおこなわれている。奇妙なことに参列者は女ばかり。タイプはさまざまだが、脚が美しい点で彼女らは共通していた。参列者の一人である女性編集者、ジュヌヴィエーヴ（ブリジット・フォッセー）は、葬儀の場からやや離れた場所に立ち、ありし日のベルトランの人生を回想していくが、『恋愛日記』の物語を開始し締めくくるのは——つまり物語を冒頭とラストで（粹取る）のは——、ジュヌヴィエーヴのナレーション／語り声だが、本作の卓越した〈声の演出〉についても追って述べる。

そして、生前のベルトランが自らの女性遍歴について自伝的小説を書く姿も、本作では彼の漁色とともに大きな比重で描かれる。その点で本作は、すぐれてトリュフォー的な〈書物〉と〈女〉の映画である。したがって、編集者（＝本の作り手）であるジュヌヴィエーヴはキーパーソンの一人だ。しかも彼女は終盤でベルトランと懇ろになるのだから、「彼女の仕事そのものが恋愛を取りこんでいる」（アネット・インスドーフ『フランソワ・ト

リュフオーの映画』〈和泉涼一・二瓶恵訳、水声社、二〇一三〉わけだ。

……流体力学研究所の勤勉な所員ベルトランは、仕事が終わると同僚との付き合いは一切せず、夜の街に美脚の女を漁りにでかけるが、そのさまは文字どおり命がけといった感じの奮闘ぶりだ。彼は必死に知恵を絞るが、彼女に言い寄る（滑稽なほど手の込んだやり方で懸命に女を誘惑する彼の姿には、笑いが喉につかえるような可笑しささえ漂うが、したがって本作はある種の「コメディ・ドラマチック」だ）。

ベルトランが関係を持つのは、レンタカー会社の女事務員ベルナデット（サビーヌ・グラゼル、美乳！）、音楽学校の女教師ファビエンヌ（ヴァレリー・ボニエ）、危険な状況でしかセックスを楽しめないノイローゼ気味の人妻デルフィーヌ（ネリー・ボルジョー）、映画館の聾啞（ろうあ）の案内嬢ニコル（ロズリーヌ・ピュイヨ）、ベビシッターのユタ（アンナ・ペリエ）、そして前述の編集者ジュヌヴィエーヴ／プリジット・フォッセーなど……。

ベルトランはとりもなおさず、孤独で内向的な女たらし——ほとんど笑わない——、といった特異なキャラクターで、映画のなかでもある女にこう言われる。「中背で骨張っていて、暗い感じの方ね。せかせかと歩き、人殺しの目をしている」。とはいえベルトランは、女たちとのコミュニケーション能力、あるいは彼女らへの共感能力や気遣いは十分に持ちあわせた男で、変質者でも性格異常者でもない。このような風変わりな、いわば求道者くどうしやのように大真面目な女たらしの役を、いったいシャルル・テネル以外の誰が演じられるだろう!?——『恋愛日記』の素晴らしさに魅了されたわれわれは、そうつぶやかざるを得ない（なお本作の原題は、ずばり、「女たちを愛した男」）。

トリュフォー自身、シャルル・デネルのユニークな魅力について、こう語っている——「わたしとしては、この映画の主人公をいわゆる感じのいい二枚目、魅力的な微笑をたたえた若い色男「……」にする気はまったくありませんでした。シャルル・デネルはいつも暗い感じで、落ち着かず、せかせかと歩く。そんな不安にみちたイメージがわたしを惹きつけたのです」(前掲『フランソワ・トリュフォー映画読本』。「暗い感じ」という点ではちがうが、「落ち着かず、せかせかと歩く」という点でデネルは、ジャン・ピエール・レオーと共通する、すぐれてトリュフォー的な男優だといえる(デネルはトリュフォーの傑作ミス터리『黒衣の花嫁』(一九六七)で、ジャンヌ・モローを愛しながらも彼女に殺される画家を好演した)。またトリュフォーは、アンヌ・ジランのインタビューに答えて、「デネルの取っつきが悪い、もの静かで人間嫌いの面」が好きだと言い、さらに「……デネルの容姿、熱っぽい目、不安げな様子が好きです。彼の声も好きです」と述べている(アンヌ・ジラン『トリュフォーの映画術』(和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、二〇〇六)。

アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥピアナは、ベルトランの人物像を的確に述べている——「『ベルトラン』は」誘惑をゲームだと思ふナンパ師でもドンファンでもなく、誘惑とは熱狂の対象であり、強迫観念であり、途切れることのない真剣な仕事だと思ふ男たちだ。あたかも、新たな征服のひとつひとつに、自分の人生がかかっているかのよう」(『フランソワ・トリュフォー』(稲松三千野訳、原書房、二〇〇六)。またベックらは同書で、ベルトランが「女を」誘惑しなければならないという強迫観念」を抱いていて、それは恋多き男だったトリュフォー自身にも共通する心性だと指摘している。ベックらによれば、トリュフォーは内気で非常に恥ずかしがりやとはいえ、「プレイボーイ」であったが、その内気さ自体がトリュフォーの魅力の一部であり、トリュフォーはそれを切り札に女を誘惑したり「さすが」、逆に自分が誘惑されるに任せたりしたという。また

クロード・シャブロールが言うには、「トリュフォーは女たちと信じられないほど混乱した状況にいて、いつもわざと言わないことがあり、隠し事をしていた」（同前）。

とはいえ、とベックらは続ける。——ベルトランの人物像、ひいては『恋愛日記』の脚本は、トリュフォーの知人である凄腕の「プレイボーイ」、ミシエル・フェルモーへの取材にも多くを負っている。フェルモーは、映画館へ行くたびに座席案内嬢とデートしたこと、試着室でのナンパ、レストランのトイレやデパートでの濡れ事といった実体験をトリュフォーに提供した。また、ベルトラン／デネル、そしてトリュフォー同様、フェルモーも強迫神経症的な性格だが、トリュフォーと異なり、トラブルとは無縁の快樂主義者であった。

2 卓抜な作劇・〈声／語り〉の仕掛けについて

トリュフォーは、ベルトランの女性遍歴の物語が単調にならぬよう、さまざまな作劇上の工夫をこらしている。たとえば、ベルトランのナンパとて百発百中ではなく、ランジェリー・シヨップの四十一歳の経営者エレヌ（ジュヌヴィエーヴ・フォンタネル）は、自分は若い男しか愛せないと言って彼を拒絶し、モーニング・コールの美声しか彼が知らぬ電話交換嬢も彼の誘いに乗らない。あるいは、序盤でベルトランが知り合うチャールミングなマルチヌ（ナタリー・バイ）は、彼の好みのタイプではないので彼は彼女を口説こうとしない。こうしたひねりの利いた——観客の意表をつく——展開も、物語に味のあるメリハリをつけている。トリュフォーはさらに、ベルトランが女たちと関係する各エピソードをただ並列するのではなく、それらが連鎖反応を起こしてドラマチックな物語を描き出すよう腐心している。そうした作劇において、最も効果的な縦糸となるのが、後述するベルトランの小説執筆という〈書物〉のテーマである（アントワヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥビアナは前掲書で、おそらく『恋愛日記』の脚本はトリュフォー作品の中で最も見事に書かれたものの一つだと述べている）。

なお本作の脚本は、トリユフォー、例のミシエル・フェルモー、そしてシュザンヌ・シフマンが共同執筆した。

トリユフォーはまた、ベルトランの人物像や彼の漁色のように焦点を当てるのではなく、女たちの一人ひとりを、彼にとって〈かけがえのない存在〉として入念に描く（女好きのベルトランは、同時にまた、「女性を大切に扱う男性」という意味での〈フェミニスト〉でもある）。つまりベルトランが関わる女たちは、彼の漁色の標的／客体である以上に、自立した人格を持つ主体として描かれるのであって、その点にも『恋愛日記』の味わい深さがある（すでに述べたとおり、ベルトランは変質者ではさらさらなく、女たちへのデリケートな共感能力をもつ男だ）。

なかでも、若い男としか付き合いたくないと言ってベルトランを拒絶するエレーヌは、編集者ジュヌヴィエーヴ同様、ベルトランの人生に少なからぬ影響を与える女だ。エレーヌはベルトランにこう言う——「時は残酷なものよ。女の顔はボクサーのようにひどく傷みやすいの。私は抵抗してるの。恋だけは忘れたくないのよ」〔だから若い男と寝たいの〕。このアフォリズム（箴言）めいた言葉を含むセリフを口にしたあと、エレーヌはベルトランの前から去る。そしてベルトランはその直後の場面で、あたかもエレーヌの〈時間〉をめぐる名セリフに触発されたかのように、タイプライターに向かい、自らの過去へとさかのぼる書物／自伝の執筆を始めるのだ（自らの色事の「武勲」を忘れないうちに記録するために、また自分がなぜ女狂いになったのかを記憶によって解き明かすために、つまり自分の存在証明のために）。

ベルトランの書く文章は、彼の〈声／モノログ〉となってフィルムを伴奏するが、ほどなく画面はフラッシュバック（回想）でモノクロになる。それはベルトランの少年時代の映像で、売春婦による性の手ほどき、男た

ちとの情事にふけり自分に十分な愛を注いでくれなかった母親（マリー・ジャンヌ・モンファジョン）の半裸の姿（美脚！）、さらにベルトランが母親の集めた多くの愛人たちの写真のコレクションや、彼らのリストを発見する場面などが描かれる（ここには、幼少期に母親の愛を得られなかったトリュフォーの実人生が、フィクション化されて反映されている。なおベルトランが本を書くことで、「母親と同じように愛人のコレクター」となった自分に気づく点については、インスドーフ前掲書の三四〇頁以降を参照）。

ところで、本作の巻頭がベルトランの葬儀の場面であったように、むしろ作中の彼はすでに死者であり、われわれの見ている彼の姿は、ジュヌヴィエーヴの回想、さらにはいくつかの場面では彼女の編集した彼の自伝が映像化されたものだ（厳密に言えば、本作の物語はそのようなフィクションとして構成されている）。

したがって、『恋愛日記』の物語に即して言えば、ベルトランが本の執筆を開始する直後の彼の回想／フラッシュバックのモノクロ場面は、いわば過去の過去、すなわち英語の大過去のような映像だといえる（こうしたフラッシュバックは作中で三度挿入される）。やや複雑だが、ある種の「前衛映画」のように、いたずらに観客を混乱させる話法ではない、明快な語りの仕掛けだ。また、こうした話法と同様、セリフとナレーション・モノログの使い分け——ジュヌヴィエーヴの、ベルトランの、さらには他の人物の——も見事というほかない。

もっとも、こうした重層的なフラッシュバックやナレーションによって回想される過去は、それがモノクロであれカラーであれ、〈映像〉である限り、観客はそれらをそのつど、〈いま・この現在の光景〉として見てしまう。そしてそこにこそ、映画という媒体の強みがあるといえる。こうした、「過去」の映像をも観客が「現在」として体験してしまう映画／映像の効果を、専門用語では〈現前性／プレゼンス〉の作用と呼ぶが、それは使い方によっては、夢（幻覚）／現実、過去／現在の境界をとっばらうマジックとなる。ただし先に触れたよう

に、古典的と呼べる『恋愛日記』の話法は、そうした実験的なものではないが、ナレーションやモノローグの精妙な用法とあいまって、「過去」は映像となることでリアルに〈現在化〉される（早い話が、冒頭とラストの葬儀の場面を除いて、われわれは作中のベルトランを「生者」として見つづける）。

トリュフォー作品におけるナレーションの進化について、インスドーフがおよそ次のように述べているのは重要だ——トリュフォーは一九七〇年代になると次第にサウンドトラックに興味をもつようになり、『アデルの恋の物語』と『恋愛日記』に顕著なように、ナレーションによる解説にますます惹かれていった。トリュフォーはナレーションを音楽になぞらえ、それは〈観客を登場人物の打ち明け話へ誘いこむ手段なのだ〉と語っている（前掲『フランソワ・トリュフォーの映画』）。

インスドーフの言葉どおり、トリュフォー映画で人物のナレーションやモノローグを聴くわれわれは、しばしば彼・彼女らの心の中を覗きこむようなスリルを味わう（ここでは登場人物と観客は、いわば秘密を共有する〈共犯者〉となる）。ただしトリュフォーの作品では、登場人物以外の話者による三人称的なナレーションも使われる。だがその場合でも、登場人物のモノローグ同様、せかせかした、感情を込めない、そつけない早口の語調はトリュフォー独特のもので、物語や状況を説明するにとどまらず、それ自体でまさに音楽的なリズムを刻む。

ナレーションへの偏愛について、トリュフォーはさらにこう発言している——「白状すると、若い頃にみたナレーション付きの映画には非常に深い影響を受けました。『田舎司祭の日記』『ロベール・ブレッソン、一九五〇』、『恐るべき子供たち』『ジャン・ピエール・メルヴィル、同年』がそうです。ああいう形式は非常に魅力的です」（前掲アンヌ・ジラン『トリュフォーの映画術』）。

また私見によれば、役者の心理説明的な大芝居を回避するための、さらに物語をスムーズに展開させるための

手法であったに違いない、トリュフォー作品の早口のナレーションおよびモノローグは、サツシャ・ギトリ『とらんぶ譚』（一九三六）、ハリウッドの古典的フィルム・ノワール、さらに『市民ケーン』（一九四一）、『偉大なアンバーソン家の人々』（一九四二）などのオーソン・ウェルズ作品、アウシユビッツ強制収容所の記録映画、『夜と霧』（一九五六）などのアラン・レネ作品にもインスパイアされたと思われる。

ちなみに画面外（オフ）のナレーションやモノローグは、トリュフォーのみならず、ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちが好んで用いた音声手法であった（ゴダール『小さな兵隊』（一九六二）、エリック・ロメール『モンソールのパン屋の女の子』（一九六二）、『コレククションする女』（一九六七）、ジャン・ユスターシュ『サンタクロースの眼は青い』（一九六六）などなど）。

3 〈書物〉の主題

すでに述べたとおり、『恋愛日記』は〈女〉と〈書物〉をめぐる典型的なトリュフォー映画だが、トリュフォーはかねて書物が誕生するプロセスを映画で描きたかった、と語っている——「……以前からやってみたかったのは、一冊の書物に生じる「ママ」ことを映画のなかでみせるということでした。本が書かれ、版に組まれ、印刷され、校正刷りが出て装丁が決まる、そして完成されたもの、ひとつのオブジェとして本がそこに出現する、という具合に」（前掲アンヌ・ジラン『トリュフォーの映画術』）。

これもすでに述べたが、こうしたトリュフォーの書物への愛／執着が乗り移ったかのように、女狂いベルトランは映画の序盤の終わるころ、すなわちランジェリー・シヨップの経営者エレヌに振られた直後、自伝を書こ

うと思ひ立ち、その執筆に没頭することになる。女たちへの愛と書物への愛とが、ベルトランの生活の二つの中心になるわけだ。しかし当然ながら、ベルトランが本を完成させるまでの道のりは平坦ではない。まず、原稿の清書のためにベルトランが雇った女性タイピストは、彼の原稿に書かれた赤裸々でみだらな内容にショックを受け、辞めてしまう。そしてベルトランは、「自分自身のことをどう語ればよいのか？」という、自伝を書く者にとっては避けて通れない難問にぶつかる。

その場面でのベルトランのモノローグはこうだ——「書くこと、それはどんな形であれ他人に裁かれることだ。タイピスト女史の判決に、私は正直打ちのめされた。最初の読者に見放されたのだ。一時は書く気をなくしたが、自伝や回想録の古典を読み、自己を語る方法を学び、表現の法則を求めた。しかし、それぞれ「が」異なり、独創的で個性が輝いている。一行一行が作者独自の文体だ。その筆致ペンワークとは指紋のようなものだ。この発見に力を得て「……」、「私は部屋に閉じこもり書きはじめる」と思ひ出がどつとあふれてきた」（なんと見事なモノローグ！）。

要するにベルトランは、何かを本気で書きはじめた者のつねとして、書くという行為の奥深さに気づきはじめ、「何をどう書くか」に自覚的になっていき、産みの苦しみを味わうのである（身につまされるところだ）。

〈書物〉のモチーフに関しては、淋病にかかったベルトランが訪れる泌尿器科医（ジャン・ダステ）の、本の出版についてのアドバイスが実にいい。その医者は、ベルトランにまず、食べ過ぎると病気になる、セックスも適度に控えるべきだと言ってから、自分は一冊だけマス釣りの研究書を書いたが、特殊な内容ゆえに自費出版した、でもあなたは出版社に持ち込むといい、強力な推薦者がいないと出版はむずかしいが挑戦すべきだ、さらに、

一冊の本が出るのは素晴らしいことで、赤ん坊がこの世に生まれてくるようなものだ……、と終始穏やかな口調で語る。

やがてベルトランは、医者のお告に従って、書き上げた原稿をパリのベタニー出版に持ち込む。だが、その社の編集長ベタニー（ロジェ・レーナルト）は、ベルトランの「女狂い」と題された原稿が矛盾だらけだと酷評する。書籍化への道を断たれたかに思われたベルトランの原稿は、しかしながら、出版原稿選定者でもある女性編集者ジュヌヴィエーヴ／ブリジット・フォッセーを魅了し、彼女の助力によって遂に刊行される運びになる（彼女は本のタイトルを、「女狂い」から「女たちを愛した男」に変える）。

ジュヌヴィエーヴは、ベルトランの本がモンペリエ近郊の印刷所で印刷されるまでのプロセスを、あたかも守護神のように見守り、ホテルの一室でベルトランと結ばれる。美しく知的なジュヌヴィエーヴは、「ベルトランとの職業上の関わりだけでは飽き足らずに」（インスドーフ）、彼の愛人の一人となるのだ（果報者ベルトラン……）。しかし、ジュヌヴィエーヴが仕事でパリに戻ったあと、孤独に耐えられなくなったベルトランは、モンペリエの街をさまようが、やがて通りの向こう側にいる魅力的な女を見かけ、彼女に近づこうとして車にはねられ重傷を負う。その後ベルトランは、病院で片目を開け、性懲りもなく看護婦の美しい脚を見る。ベルトランが彼女の脚に向かって手を伸ばした瞬間、輸血の管が外れて彼は絶命する。孤独な誘惑者、ベルトランにふさわしい、なんとも悲喜劇的コメディ・ドラマチックな最期である……。

なお『恋愛日記』を締めくくると、ジュヌヴィエーヴによるラストのナレーションはこうだ——「幸福は女の数でふくらむとでもいわんばかりに、彼は見果てぬ夢を追いつづけた。しかし、むなししい時間を過ごしたわけでは

なかった。女たちはそれぞれ彼の人生に刻印を残した。そして、そこから、少なくとも書物という名の作品が生まれたのである」。

〈付記〉

* 『恋愛日記』にあつて、画面外（オフ）の声が最もユーモラス、かつ巧みに演出されるのが、前述の編集会議の場面でベタニー編集長のセリフがオフになるところだ。ベルトランの原稿を矛盾だらけだと酷評するベタニーは、ベルトランの原稿の一節を朗読する。それはベルトランがデパートでぶらついているときに見つけた、形の良いヒップを持つ女ユタ／アンナ・ペリエのエピソードだが、まもなく映像はベルトランがユタを尾行する場面に切り替わり、ベタニーの朗読はしばらく画面外（オフ）の声として響きつづける（奇妙なことに知らない女ほど近づきやすく、関係もうまくいった。その日会ったブロンド娘には、なぜか声をかけそこなつた。偶然が私を救ってくれた（……））。

画面内ではベルトランが後をつけているユタが、デパートの求職用の掲示板にメモし、ついでベルトランがユタのメモにベビーシッターを求むと書きつける様子が描かれる。場面の途中からベタニー編集長の声は消え、ベルトランがどのようにユタを攻略したのが、映像だけでなく、セリフも彼、彼女ら自身の声で——つまり現在進行形で（あるかのように）——描かれる。ユタはベルトランのアパルトマンを訪ね、彼がキッチンにいるあいだに赤ん坊を見ようと寝室に入る。だがベッドに横たえられていたのは赤ん坊の人形だった。ユタが「赤ちゃんはどこ？」とベルトランに問いたですと、彼は答える——「赤ちゃんはぼくです」（！）。インスドーフが言うように、「ベルトランの〈子供っぽい誘惑者〉という側面をコミカルに描き出す」、なんとも傑作な場面である。

もちろん、単におかしいというだけでなく、ベタニー編集長の朗読が途中からオフの声になり、ある種の変則

的なフラッシュバック、ないしは〈原稿の映像化〉を誘発するという音声演出の超絶技巧によって、ベルトランが人形という仕掛けを使って美尻のユタを捕まえたプロセスが、〈現在進行形の過去として〉リアルに描かれるわけだ。冴えに冴えた演出である。

*人形といえは、ベルトランが見る悪夢の中に出てくる、彼と等身大の人形が不気味である。その人形は、エレーヌ／ジュヌヴィエーヴ・フォンタネルの経営するランジェリー・ショップのショーウィンドーに置かれていて、女たちはそれをウィンドー越しにのぞきこんでいるのだ。トリュフォーはこの悪夢のシーンを、狂気の愛に呪縛された男をダーク・コメディ風にした、ルイス・ブニュエルの『アルチバルド・テラクルスの犯罪的人生』（一九五五）から着想したと語っている（『トリュフォー最後のインタビュー』〈山田宏一・蓮實重彦、二〇一四、平凡社〉）。そのブニュエル作品でも、「主人公が自分の愛の欲望が満たされずに、愛する女とそっくりのマネキン人形をひきずりまわして燃やしてしまう」（山田宏一）。ちなみに山田氏は同書で、くだんのベルトラン／デネルの人形が、死者への崇拜・追悼をテーマにしたトリュフォーの次の作品『緑色の部屋』（一九七八、傑作！）で、トリュフォー自身が演じる主人公が亡き妻とそっくりにつくらせるマネキン人形を連想させると述べている。鋭い指摘だ。また、トリュフォーは同書でさらに、『恋愛日記』の脚本を書き、『アルチバルド』のほかに、ヒッチコック『疑惑の影』（一九四二）、チャップリン『殺人狂時代』（一九四七）、プレストン・スタージェス『殺人幻想曲』（一九四八）という、女殺しの映画を参考にした、と述べている。

そういえば、ヌーヴェル・ヴァーグの兄貴分、ジャック・ベッケルの傑作、『偽れる装い』（一九四五）のラストも、主人公が狂恋の果てに女のマネキンを抱いてアパルトマンの階上から転落死するシーンだった。

* ベルトランが、赤いドレスの少女——本を膝に抱えて泣いている——を慰める場面があるが、彼はそれを書いた原稿の一節を読み直したのち、印刷工場に行つて「赤いドレス」を「青いドレス」に変える。と、画面には青いドレスを着た少女が映される。ここには、作者の実体験が變形され（フィクション化され）、作品として昇華される芸術創造のプロセス、および映画という媒体の「魔術性」が鮮やかに描かれている。目を見張るようなシーンである（インストーフはこの少女が、「子供」〈女性〉〈書物〉というトリュフォー的三位一体を体現していると言うが、私はそれらに〈映画〉を付け加えて、この少女のうちには「トリュフォーの四大素」が結晶されていると言いたい。

* レストランのウエイトレスが、うるさい男の客を柔道の一本背負いで投げとばす瞬間も、痛快きわまりない喜劇的息抜き／コメディ・リリーフだ。

* 井口奈己監督の『ニシノユキヒコの恋と冒険』（二〇一四）は、『恋愛日記』を換骨奪胎した傑作である。

* 『恋愛日記』の撮影は、スペイン出身のネストール・アルメンドロスが担当しているが、この名カメラマンの優れた色彩設計・光線処理は、本作以外のトリュフォー作品、『家庭』『恋のエチュード』『アデルの恋の物語』『逃げ去る恋』『終電車』、そしてとりわけ、『緑色の部屋』のロウソクの場面でも驚嘆すべき効果を上げている（『野生の少年』のアルメンドロスによるモノクロ撮影も逸品）。

● 本稿は〈朝日新聞デジタル WEBRONZA 二〇一四・一一・二二・同・一二・八、同・一二・一〇〉掲載の文

章に、加筆修正をほどこしたものである。