

トリュフォー『ジュールとジム』における カトリーヌの人物造型について

—— 小説と映画 ——

二瓶 恵・和泉涼一

1 はじめに

1961年に公開されたフランソワ・トリュフォーの映画『ジュールとジム』（邦題『突然炎のごとく』）は、彼の長編処女作『大人は判ってくれない』（1959年）および彼の盟友ジャン＝リュック・ゴダールの『勝手にしやがれ』とならび、いわゆる「ヌーヴェル・ヴァーグ」の記念碑的作品と称される。

トリュフォーやゴダールが、彼ら以前のいわゆるcinéma de papaに対してどのような姿勢をもって臨んでいたかは、とりわけトリュフォーのこれもまた記念碑的論文とされる「フランス映画のある種の傾向」（『カイエ・デュ・シネマ』1954年1月号発表）に詳しいが、しかしそれは本稿のテーマではない。映画『ジュールとジム』が、フランスのみならず全世界的に高く評価された作品であったことは周知のとおりである。ところで、この作品の魅力はなんといってもヒロインのカトリーヌの純粹にして奔放な生き方にある。それでは、このヒロインのカトリーヌは、トリュフォーにおいてどのように造型されたのだろうか。この問題を、アンリ＝ピエール・ロシェの原作との比較において探るのが本稿の目的とするところである。

2 トリュフォーとロシェの出会い

アンリ＝ピエール・ロシェ（1879～1959年）は、日本ではほとんど無名の作家である。人生のほとんどを芸術ディレクターとして過ごしたこの人物が、処女作の『ジュールとジム』を発表したのが1953年、そしてその姉妹篇ともいえる『二人の英国女と大陸』（邦題『恋のエチュード』）を発表したのが1956年で、いわば彼は、その最晩年に作家デビューを果たした「老新人」なのであった。いずれの物語でも、そこに綴られているのは、世紀末から20世紀初頭にかけての、ヨーロッパがその繁栄の絶頂期にあったいわゆる「ベル・エポック」と呼ばれる時代に青春を過ごした多感にして多情な青年の恋の遍歴であり、同時代の芸術家たちが綾なす感情の風景である。

トリュフォーは1932年の生れであるから、ロシェとは53歳離れており、年齢的には祖父と孫であってもおかしくはない。しかもトリュフォーは、祖母の影響で少年時代から文学に親しんでいたとはいえ、満足に小学校も出ておらず、かつ必ずしも家庭環境はめぐまれたものではなく、きらびやかな芸術の世界とはほとんど無縁な境遇であった。このように、年齢的にも環境的にも懸け離れた二人は、どのようにして知り合ったのだろうか。あ

るいはもっと正確には、トリュフォーはどのようにしてロシェを知ることになったのだろうか。

アントワーヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥビアナによる浩瀚な伝記『フランソワ・トリュフォー』によると、トリュフォーがはじめてロシェの名に触れたのは1955年のことで、パレ・ロワイヤル広場にあるドラマン書店で古本の山をあさっていたときにロシェの処女小説である『ジュールとジム』に目が留まったのだという⁽¹⁾。そのリズムカルなタイトルに惹かれ手に取ってみると、紹介寸評には「74歳の老作家の処女小説」と記されてあった。ますます興味が湧き数行読み始めてみたところ、その文体の美しさにすぐさま心を奪われたという。『『ジュールとジム』というタイトルにまさにひと目惚れしたのです。ふたつ並んだJに音楽的な響きを感じ、その美しさに心を奪われました。わたしにとってまさに雷の一撃のようでした。最初の数行を読んだとたんに、アンリ＝ピエール・ロシェの文章に惹きつけられました」とのちにインタビューのなかでも語っているように⁽²⁾、ロシェの詩的な、それでいながらひじょうに簡潔で純粋な文体は、たちまちトリュフォーを魅了したのであった。ガリマール社から2年前に出版されたまま目の目をみることもなく古本の山に埋もれていたロシェの処女小説は、こうして運命的に発掘されたのであった。

3 小説から映画へ

しかし、ロシェの小説を読んですぐにトリュフォーが映画化を考えたわけではなかった。その頃トリュフォーは批評家として精力的に活動しており、監督業にはまだついていなかった。いずれは映画を撮るつもりではいたが、ロシェのこの作品は到底映像化できないであろうと考えていたという⁽³⁾。ひとりの女と2人の男が生涯にわたって愛し合うこの稀有な愛の物語を、典型的なそれまでの三角関係の構図にあるように、一方の男を悪者にしよう片方を理想的に描いてしまったなら物語のトーンは一気に崩れてしまう。かといって女も男も文句なしにすばらしく描いてしまったなら、スクリーンでなにも起こらなくなってしまう。そしてなにより、ロシェの見事な文体——高尚な文学作品のような魅力を持ちながら簡素で日常的な言葉とイメージに溢れている——を映像化することはほとんど不可能であるように思われたのだ。『ジュールとジム』を暗記するほど繰り返し読んでいたトリュフォーは、当時の心情をそのように吐露している⁽⁴⁾。そんな葛藤を心に抱いていた頃、トリュフォーはエドガー・ウルマーの『裸の夜明け』（1956年）によって気持ちに変化を起こす。安っぽい西部劇ではあったが、『ジュールとジム』と同じようにひとりの女がともに好感のもてる2人の男の間で揺れ動くさまが描かれており、15分におよぶそのシー

※既訳のあるものについては利用させて頂いた。以下は書誌に掲載された邦訳・邦語文献および映像資料による。

- 1 アントワーヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥビアナ 『フランソワ・トリュフォー』, p.140。
- 2 『突然炎のごとく』 DVD特典映像——ミシェル・ポラックによるインタビュー「原作者アンリ＝ピエール・ロシェについて」(1966年)より。
- 3 同所。
- 4 『突然炎のごとく』 DVD特典映像——『突然炎のごとく』についてのトリュフォーのコメント(1965年)より。

ケンスは「小説と同じみずみずしさに包まれていた」とそのときの衝撃を語っている⁽⁵⁾。

これをきっかけに『ジュールとジム』の映画化をトリュフォーは現実的にとらえはじめる。当時担当していた『アール』誌の映画批評欄にも、「たしかにある種の書物は映画化できないと思われている。しかし『裸の夜明け』が証明しているのは、たとえばアンリ＝ピエール・ロシエの『ジュールとジム』のようにもっとも美しい、そしてもっとも世に埋もれた現代小説のひとつでも立派に映画化できるということだ」と書き記している⁽⁶⁾。この批評に感激した著者のロシエは、トリュフォーに丁重な礼状を送ってよこす。そこには、震える細かい文字で感謝の思いが綴られていた⁽⁷⁾。それ以降ふたりの間で長い手紙の遣りとりが始まるのだが、そのなかのひとつでトリュフォーは、「わたしがいつか映画を撮るとしたら、あなたのこの小説を映画にするのが夢なのです」と告白している⁽⁸⁾。トリュフォーはその後シネアストとしての道を歩み始め、1957年に短編映画『あこがれ』を、続いて1958年に長編処女作となる『大人は判ってくれない』を完成させる。キャリアを着実に積みはじめたトリュフォーは、実際に映画を撮るようになって『ジュールとジム』を映像化できるのではないかという思いが確固たるものになっていったとのちに語っている⁽⁹⁾。

4 アンリ＝ピエール・ロシエの自伝小説

『ジュールとジム』は、アンリ＝ピエール・ロシエが74歳のときに書き上げた小説であることは先程述べたが、まさにそれはロシエの自伝小説であった。「ひとりの女が、美意識と一体となった新しいモラルのおかげで、そして絶えずそのモラルのありかたを問うという形で、ほとんど一生の間、2人の男を情熱的にまた肉体的に愛し続けるという物語」、「純粋な三角関係を描いたひじょうに美しい文学作品」とトリュフォーが賛辞を送ったこの物語は⁽¹⁰⁾、ロシエの半生を綴ったものである。ロシエは、デュシャン、ピカビア、ピカソ、マリー・ローランサンなどといった芸術家たちと親交を持ち、芸術のディレタントとして自由で優雅な人生を謳歌した人物であった。幾多の女性と情熱的な愛の逢瀬を重ね、一生を通じてそれを克明に手帖に記録してもいた。それらの観察記録とでもいべき膨大な量の日記は、実に346冊にもおよんだという⁽¹¹⁾。のちに出版するつもりでトリュフォーはそれらすべてを買い取ったのだが、その内容はあまりに生々しく、雇ったタイピストたちは次々と辞めていってしまったほどであったという⁽¹²⁾。「おびただしい数の情事と性愛の技巧が、忠実、詳細に書き綴られていた」⁽¹³⁾と記されているこのカルネを元に生まれたの

5 アンヌ・ジラン 『トリュフォーの映画術』, p.139。

6 同書, p.140。

7 アントワーヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥビアナ, 前掲書, p.140。

8 アンヌ・ジラン, 前掲書, p.140。

9 『突然炎のごとく』 DVD特典映像——ミシェル・ボラックによるインタビュー「原作者アンリ＝ピエール・ロシエについて」(1966年)より。

10 山田宏一 『フランソワ・トリュフォーの映画読本』, p.97-98, 128。

11 同書, p.110, 131。

12 同書, p.110-111, 132。

13 同書, p.131。

が、あの『恋愛日記』(1977年)である。これらのカルネとは別に、ロシエは晩年になって自伝小説を書き始めることになるのだが、それは年をとって外出がままならなくなったためであった。トリュフォーはそのことについて次のように言及している。

ロシエは物書きではなく、芸術愛好家でした。小説を書き始めたのも70を過ぎ外出できなくなったからです。芸術以上に人生を愛し、いわば絵を描かない芸術家でした。早くからピカソの絵をアメリカに紹介していました。処女小説『ジュールとジム』を書いたのが74歳のとき。50年間の愛の遍歴を書いた自伝小説で距離をおいて振り返る才能がこの見事な本を生んだのです⁽¹⁴⁾。

ロシエは晩年、つまり1953年に『ジュールとジム』、1958年に『二人の英国女と大陸』と2冊の自伝小説を書きあげているのだが(3作目の『ヴィクトール』は遺稿となった)、いずれの作品もあの生々しい手帖とは一線を画した美しい文学作品のように仕上がっていた。それは、トリュフォーがジャン・コクトーの文体と比較していることでも分かる。当時もっとも好きだったというコクトーの文体を、「文章のスピードと一見そっけないところとイメージの鮮明さが魅力」であると賛美しつつ、ロシエについて「コクトーよりも優れていると思える作家を発見したと感じた。というのも、ロシエはコクトーと同種の詩的な文体を獲得していながら、遣っている言葉がもっと少なく、日常の言葉で書かれたものすごく短い文章を作っている。ロシエの文体を通して、感動が穴から、虚空から、却下されたすべての言葉から、要するに省略そのものから生まれてくるようだ」と結んでいる⁽¹⁵⁾。コクトー自身もロシエについてのちこちこう語っている——『『ジュールとジム』が映画化されたことにより、それまで埋もれていた偉人による新たな文学が発見、認識されたと思います。誰よりも洗練されていて誰よりも崇高な精神を持った人でした⁽¹⁶⁾。ロシエの小説を映画化する際、トリュフォーがもっとも気を配ったことは、この美しい文体を守ることであったともいわれている⁽¹⁷⁾。トリュフォーの友人である映画論を担当している映画評論家のアンヌ・ジランがまとめた『トリュフォーの映画術』は、以下のトリュフォーの言葉を遺している。

映画の台詞として書き換えることが不可能だと思われるテキストや、省略するにはあまりにも美しすぎるテキストはすべて、映画の流れに沿ったオフのナレーションとして残しました。1冊の本を無理やり戯曲化してしまう古典的な脚色よりも、いわば映画小説 roman filmé のような、台詞とナレーションが交互に出てくるような中間形式の方が好きなのです。そもそもロシエの『ジュールとジム』は、文芸映画の原作というよりもむしろそれ自体が映画的な書物だとわたしは考えています⁽¹⁸⁾。

14 『突然炎のごとく』DVD特典映像——ミシェル・ボラックによるインタビュー「原作者アンリ＝ビエール・ロシエについて」、1966年、より。

15 アントワーヌ・ド・バック／セルジュ・トゥピアナ、前掲書、p.140。

16 同書、p.243。

17 アンヌ・ジラン、前掲書、p.141。

18 同所。

5 映画化にむけて

トリュフォーは、『ジュールとジム』の映画化に向けて、1956年の11月頃から構想を練り始めた。ジュールとジムが生涯をかけて愛する女性カートの台詞は、ロシエ自身に書いてもらおうと考えており、ロシエ自身もひじょうに感激し協力的であった。しかしながら、トリュフォーには自身の長篇映画第一作としてこれほど繊細で文学的なテーマを扱う準備は充分にはできておらず、『ジュールとジム』の映画化は絶えず延期となった。ロシエとの手紙による打ち合わせは『大人は判ってくれない』の撮影中も続いていたが、『大人は判ってくれない』が完成したわずか4日後の1959年4月9日、ロシエは静かに息を引きとったのである。あれほど楽しみにしていた『ジュールとジム』の映画化はもちろん、トリュフォーの記念すべき長篇第一作すらロシエは目にすることができなかった。最後となった4月3日付けの手紙には、「『大人は判ってくれない』を体の調子がよくなったらパリへ観に行くつもりです。どこで上映しているか教えてください。わたしも『ジュールとジム』を読み直しています。映像化するにあたって、あなたともっとよく話したいと思います。カート役のジャンヌ・モローの写真もありがとう。彼女に是非会いたいです。彼女がカートが好きになってくれてとてもうれしいです」⁽¹⁹⁾ などとしたためられていた。

その後、経済的な困難もあり、トリュフォーは先に長編第二作目となる『ピアニストを撃て』(1960年)の製作に取り掛かることになる。ロシエは亡くなる1年前に、第二作目にして最後の作品ともなった『二人の英国女と大陸』を遺していたため、トリュフォーの『突然炎のごとく』にはこの作品からの引用もみられることとなる。映画の冒頭にジャンヌ・モローの声で流れる《「愛している」とあなたは言いました。「待つて」とわたしは言いました。「わたしを抱いて」とわたしは言いかけてました。「もう用はない」とあなたは言いました》というナレーションの言葉は⁽²⁰⁾、『二人の英国女と大陸』からの引用である。トリュフォーは両作品から必要なエッセンスを抜き出しこんなふうに映画に取り込んでいるのである。

トリュフォーが『ジュールとジム』を映画化するにあたって、ロシエのその美しい文体をできる限りスクリーンに残したいと考えていたことは先程も述べたが、同様に彼は、小説のあちこちに出てくる美しいイメージも守りたいと考えていた。それは批評家時代の考えを立証するものでもあったとのちのインタビューのなかで語っている。

当時、わたしはオーランシュやポストに対して猛烈に批判を浴びせていました。なぜなら、彼らは『肉体の悪魔』や『赤と黒』といった作品を脚色するとき、よし1時間半の映画だから28場にしようというふうに、小説を戯曲に変えてしまっていたのです。それは場違いです。原作をゆがめてしまうことになります。なぜなら、散文や詩においては文体それ自体がもっとも重要な要素であるからです。わたしがもっとも成功していると思った作品は、メルヴィルとコクトーの『恐るべき子どもたち』です。“読む”映

19 アントワーヌ・ド・ベック／セルジジュ・トゥビアナ、前掲書、p.142。

20 山田宏一、前掲書、p.96。

像化 *lecture filmée* を構想し、演劇的なシーンを演技と台詞に置き換え、そして物語を語るためにナレーションを多用し、映画的に作り変えています⁽²¹⁾。

文学的な美しさを前面に出すため、全体のトーンはあくまでも控えめに、ナレーションもできるだけ感情をこめずに早口で読み上げるよう指示したという⁽²²⁾。トリュフォーのこうした考えのもと、ジャン・グリュオーとともに、原作に忠実に脚本を書き上げていったのである。

6 物語の簡略化

原作は3部構成である。ジュールとジムの出会い、そして彼らが出会う女性たちを綴った「第一部 ジュールとジム」、彼らの人生を大きく変えるカートとの出逢い、ジュールとカートの結婚、戦争による交友の断絶を描いた「第二部 カート」、そして物語が急速に終結するラストの「第三部 最後の最後まで」である。物語は1907年からはじまりその後およそ20年間に渡る愛の軌跡を追っている。舞台はミュンヘン、パリ、ベルリンを中心にアムステルダム、ブルターニュ、ギリシャ、ヴェネチア、デンマーク、バルチック海に浮かぶ孤島と多岐に渡り、登場する人物も映画で描かれているよりはるかに複雑で数も多い。もちろん物語の中心となるのはジュール、ジム、そしてカートの3人であることは言うまでもないが、前述の通り小説はロシェとその周辺を描いた実生活が元になっているため、幾人ものそれぞれに重要性を持った女たちが登場するのである。

トリュフォーはまず、古典劇における三一一致の法則にならうかのように、「場所の移動」「時間の流れ」「人間関係」を簡略化することからは始めている。物語の主な舞台はフランス（パリ）とドイツ（おもにベルリン）になり、登場人物もぎりぎりまで絞り込まれる。長篇の物語を映画という限られた時間におさめるためには当然のことである。原作では、カートに出会う以前にジュールとジムが関係を結んだ女たちが少なくとも4人登場するのだが、トリュフォーはこの部分、つまり原作で第一部として描かれている部分を映画から削除する。もちろんすべてのエピソードを排除するのではなく、物語のヒロインであるカートのなかにそれぞれの人物像を取り入れるという手法を取ったのである。こうして、物語の新しいヒロイン「カトリーヌ」がトリュフォーの手によって誕生する。ロシェが描いた複数の人物像がカトリーヌというひとりの人物のなかに凝縮されたことによって、彼女はよりいっそう存在感を増し、鮮烈な印象をわれわれに残すことになる。「カトリーヌ」を造型する過程において、トリュフォーが原作からなにを生かし、またなにを切り捨て、もしくはなにを新たに付け加えたか、これらを追うことによってトリュフォーが描き出そうとしたものがみえてくるであろう。本稿では次に、それらの選択にはどのような意味がこめられており、どのような意図があったのか、原作を追いながらその真意に迫っていきたい。

21 『突然炎のごとく』 DVD特典映像——『突然炎のごとく』についてのフランソワ・トリュフォーのコメント（1965年）より。

22 同、セルジュ・トゥビアナによる作品解説より、1966年。

7 物語の再構築

映画は、軽快な音楽と落ち着いたナレーションとともに始まる——《1912年頃のことである。外国人であるジュールはクワッツ・ザールの仮装舞踏会に行きたくて、知り合っただけでもないフランス人のジムに頼んでみた。ジムは招待状を一枚手に入れてやり、仮装用の衣装を借りて貸衣装屋へ連れて行った。ジュールが簡単な奴隷の衣装を選び出す間に、ふたりの間には友情が芽生えた》。原作にはほぼ忠実な形で物語は始まる。ジュールとジムのふたりが舞踏会の翌日から毎日会うようになり、文学談義に花を咲かせ、たがいに熱く語り合ったり自作の詩を翻訳しあったりして過ごす様子、またパリの新しい生活でまだ女がいなかったジュールにジムが何人か紹介してやる様子、これらがテンポよく明るい音楽によって次々とスクリーンに映し出される。ただし、映画という限られた時間の中で物語を語るには、どうしてもストーリーを絞り込み時間を短縮させる必要があった。トリュフォーは、単純に物語の前後を切り落とすのではなく、ロシェが描いた各エピソードを巧みに入れ替えつなぐという手法を取っている。原作の気に入った箇所すべてに印をつけいくつかコメントも書き入れたものを脚本家のグリュオーにまず渡し、彼がそれを200ページのテキストに纏めあげ、さらにそれをトリュフォーが切り貼りしたということである⁽²³⁾。それは、これからみるように見事にひとつの物語としてつながっている。

8 テレーズ——マリー・デュボワとカート

まず、登場するのがテレーズである。原作では「有名人がよく来て文壇に人気のあるカフェの常連であるジュールの女友だちのひとり。気が置けない小柄の美人で、レ・アール界隈でも酒の強さでは男の詩人たちを上廻るほどで、朝の6時まで飲み続けていた。彼女は鷹揚に時折ちょっとばかり男たちと付き合っていた。しかし、つねにアウトロウの自由を失わず、的確かつ迅速に働く頭の持ち主だった」⁽²⁴⁾と描写されている人物である。ジュールとジムが夜道を歩いていると、「打倒！」とペンキで塀に書きなぐるアナキストの大男から逃げてきたテレーズが、「わたしを連れて逃げて！」と駆け寄ってきて、乗合馬車に乗り込むと、「今晚、泊めてよ」と初対面の彼らに屈託のない笑顔を見せる。ジュールとジムが会ってから日常を描いた映画の冒頭部分は、全体を通してひじょうに明るく、テンポの速い音楽とともに躍動感のある場面が多くうつしだされるのだが、特にこのテレーズのシーケンスではそれが顕著である。ジムは恋人のジルベルトが待っているから無理だといい、テレーズはジュールのアパルトマンに泊めてもらうことになる。ジュールが寝室に案内すると、彼女は紙巻タバコを口に咥えて「蒸気機関車をやってみせるわ！」と煙を吐き出しながら寝室を1周する。ファンファーレのようなにぎやかな音楽とともにカメラもテレーズを追うようにぐるっと1周し、映像的にも音楽的にも自由に開放的な雰囲気には溢れている。映画の後半部分における重い雰囲気と対象をなすかのように、ひじょうにアップテンポな明るい雰囲気に包まれている。このシーンに限らず、映画

23 アンヌ・ジラン、前掲書、p.140。

24 アンリ＝ピエール・ロシェ『突然炎のごとく』、p.12。

の前半では登場人物の心理をあらわすように軽やかでなめらかなカメラの動きが目立つ。翌日出掛けたカフェではシェイクスピアの話に夢中になったジュールとジムにほったらかしにされ、テレーズは別の見知らぬ男と出ていってしまうのだが、ここでもカメラは軽やかにぐるりと回転してみせる。テレーズを演じるマリー・デュボアは、トリュフォーの前作『ピアニストを撃て』のなかでも主要人物であるレナの役を演じており、このときも「蒸気機関車」をやってみせている。これは、トリュフォーが22歳のときに初めて脚本・演出を手掛け撮った短篇習作『ある訪問』への目配せであろうか。留守番をしている少女をたずねて義理の兄がやってくるという話であるが、その義兄を演じるジャン＝ジョゼ・リシェがこの「汽車ポッポ」をやってみせるのである。トリュフォーは今回の『ジュールとジム』の映画化にあたって、ヒロイン役にはじめマリー・デュボワの起用を考えていたとも言われているが⁽²⁵⁾、彼女の明るさではカートの陰翳に富む性格を表現することは困難であったろう。

9 故国の3人の女たち

テレーズが去ってしまった後、ジュールは《パリでは女に恵まれない。故国には何人かいたのに》と言ってジムにドイツに残してきた女たちのことを語り始める。実は、上記のテレーズのシーケンスは原作にはない。原作では、ジュールがパリに来てまもなく母親が息子のようなすみをみにドイツから出てきて、しばらくの間パリに滞在することになっている。さらにそれから3ヵ月ほど経った雨の日にジュールは自分のアパルトマンにジムを招待し、ふたりだけで即席の晩餐会を開くのだが、その後をやっとこのカフェのシーケンスにつながるのだ。テレーズを登場させたことによって、映画ではすべてが滑らかにつながっている。トリュフォーがいかに巧みに物語をつなげ時間の短縮を図ったかがここでも窺える。こうして、ジュールは故国に残してきた3人の女たちについて語り始める。

まずは、リュシーについて。求婚したが断られたこと、そのためにパリに来たこと、それから半年が経ったので再び彼女に会いに帰国するつもりであること、そう打ち明けながらジムに彼女の写真を見せる。リュシーは原作において、カートに次いで重要な位置を占めている女性で、穏やかで心根が優しいリュシーを、ジュールはなかなか忘れることができな。このリュシーが映画の中でどのように変形を被っているかは次の章で詳しく分析する。次に、ジュールはビルギッタとエルガの話をする。原作ではそれぞれジェルトルードとリナという名前であるのだが、トリュフォーはよりゲルマン的な名前にわざわざ変えている。3番目のエルガは、「リュシーがいなかったらおそらく愛していただろう」とジュールが語る女性である。手持ちの写真がなかったので、その場でカフェの大理石のテーブルに、コクトーさながらの軽やかなタッチで彼女の似顔絵を描いてみせる。このエピソードも原作そのままである。

25 『突然炎のごとく』 DVD特典映像——セルジュ・トゥピアナとジャンヌ・モローによる作品解説より。

原作では、この後ジュールは先ほどの「半年経ったのでリュシーに会いに行くつもりだ」という言葉通り、故国——かつて女たちと2年間を過ごしたミュンヘン——へと発つ。下準備もあったためジュールは先に出発するのだが、1週間ほどしてジムがパリから合流する。そして、そこで女たちと対面するのである⁽²⁶⁾。ジムがミュンヘンに到着した後、ジュールはまずリナを紹介し、その後、町でいちばんモダンなバーでリュシーとジェルトルードを招いて晩餐会を開く。ここでの台詞が、映画の中ではカトリーヌがはじめてスクリーンに登場するあの昼食会のシーンにそっくり入れ替えられているのである。

まるで夢のような出だしだった。ジュールはまもなく全権委任の仲立ち役の力を発揮して、「ムッシューとかマダムとかしかつめらしい言葉遣いはいっさいやめにしよう。仰々しく腕を交差してグラスを乾したりする代わりに、テーブルの下で足を重ねあおうではないか」と提唱する。皆即座にその通りにした。嬉しさのあまり、ジュールは勢いよく足をはずしてしまった。ジムの方は、しばらくの間片足をジェルトルードの、そしてもう一方の足をリュシーの足にくっつけたままだったが、そのうちまずリュシーが静かに足を引いた⁽²⁷⁾。

このシーンのリュシーが、映画のなかではカトリーヌによって再現されているのだ。原作では、カートが登場するのは第二章、つまり物語の3分の1を過ぎてからであるが、現行版で107分の映画ではわずか10分目のシーンにあたる。トリュフォーがいかに物語を切り詰め、ジュールとジムとカトリーヌの3人に焦点を絞り込んでいったかが窺える。カトリーヌを映画のできるだけ冒頭で登場させるために、トリュフォーはここでも巧みに場面を入れ替えているのである。

原作にあるミュンヘンのシーンを再現する代わりに、トリュフォーはジュールとジムをギリシャに旅立たせるが、この変更はもちろん、カトリーヌの原点ともいえるあの「古拙の微笑み持つ女神像」のエピソードを映画の前半にもってくるために他ならない。原作では、ジュールとジムは数ヶ月もかけて国立図書館に通い、しかるのちにギリシャに旅立っていく。ナポリからアテネへ行き、そこでジュールの大学時代の知り合いで画家を志望しているというアルベールと合流するのだが、彼こそは映画においても、ジュールとジムにあの「古拙の微笑み」をもつ女神像を紹介する人物なのである。「彼はギリシャと結婚したようなものさ」とジュールが言うように⁽²⁸⁾、ギリシャ語も堪能で知識も豊富であったア

26 ミュンヘンでジュールはジムのために、気心の知れた人のところにふたつ部屋を借りてやるが、こういったシチュエーションはロシェの小説にはよく出てくる。ミュンヘンまでリュシーに会いに来たジュールとジムのために、町の外れの丘の上にある丸太作りのあずま屋に大きな部屋をリュシーがふたつ取っておいてやるのだが、そのあずま屋からはリュシーの家が見え、双眼鏡を使えば合図を交わすこともできたという条りは、『恋のエチュード』で再現されている。「小さな町の格好の噂になっては困るのよ」とアンヌとミュリエル姉妹の母親がクロードのために丘の上の家を用意するシーンである。映画の後半で、ライン河畔に居を構えたカトリーヌとジュールが、ジムのために丘の上にある山小屋を用意するのも同様である。

27 アンリ=ピエール・ロシェ、前掲書、p.90。

28 同書、p.31-32。

ルベールはふたりにクロッキーと写真のコレクションをみせてやるのだが、そのなかに「女神が英雄に略奪されるどころ」を写したものがあって、「古拙の微笑み」を持ったその女神にジュールもジムもすっかり心を奪われてしまう。その像を自分の眼でみるべく、アルベールの先導のもと、アドリア海に浮かぶ島へと向かった二人は強烈な印象を受ける。

像はふたりの期待をさらに上廻っていた。彼らは無言のままその周囲を長いこと廻った。その面には、力強く、若々しく、接吻に、そしておそらくは血に飢えた微笑が漂っていた。今までこんな微笑の女性に出会ったことがあっただろうか。一度とてない。ではもしこんな微笑を実際に目の当たりにすることがあったら？ついて行くだけだ⁽²⁹⁾。

この美しい文章も、映画の中でそのままナレーションとしてつかわれている。このギリシャ旅行から戻った後に、ジュールとジムはカート——「古拙の微笑みを持つ女神像」を思わせる運命の女性——に出会うのである。先程も触れたように、カートとの運命的な邂逅を果たすのは、原作における第二部である。重要な伏線としてこのギリシャの女神像のエピソードが必要なのである。トリュフォーはこの部分をもの見事に差し替えた。アルベールがパリの自宅にジュールとジムを招き、そこで試写会を開くという設定にしたのである。あの「女神像」が映写機によって映し出され、ジュールとジムは瞬時に心を奪われてしまう。ふたりでギリシャに旅立っていくのはその後のことなのだ。啓示に充たされてギリシャからパリに戻ったふたりは、スポーツジムで再会する。ひと汗流し、シャワー室でジュールは「従兄から手紙を受け取ったんだ。3人の娘が明日ぼくの家に来る。君も来てくれるね」とジムに話す。そして、あの3人の娘が到着する——つまりカトリーヌが登場する——シーケンスへとつながるのだ。そしてその3人娘のエピソードこそ、映画では削除することになったあのミュンヘンでの晩餐会のシーンなのである。

10 リュシー

リュシーは、ジュールがベルリンにいたときに愛した、そしてなお愛し続けている女性である。気持ちの優しい穏やかな女性で、ジュールが自分を愛していることを知っていて、また自分にはそこまでの気持ちがないことに心を痛めてもいた。ある日、彼女はジムにこんなふう打ち明けている——「わたしにその人と結婚して欲しいの？あの人とはとても善い人でチャームングだわ。あの人を書くものも好きよ。でもあの人があくまでわたしと結婚しようとしていると思うと、われ知らず、腹だたしくなってしまうの。ジム、わたしもジュールと知り合う以前、とても苦しんだことがあったのよ。だから彼の苦しんでのを見るとよく気持ちがわかってとてもつらいのよ」⁽³⁰⁾。リュシーは、ジュールに結婚を申し込まれたとき、「ノン」と返事をしているのだが、その「ノン」があまりに優しくかったので未だに希望が捨てきれずにいるんだとジュールは回想する⁽³¹⁾。「ぼくはリュシーが病気になる、棄てられ、顔がだめになってしまえばいいと思っているんだ。そうすればぼく

29 同書, p.22。

30 同書, p.31-32

は彼女を引き取ってすべてを捧げていくのだけれどな」⁽³²⁾というリュシーに対するジュールの絶対の愛は、そのままカトリーヌに対する自虐的ともいえる愛へと姿を変えて見出される。ジュールからみると、ジムとリュシーの愛は相対的なもので、自分の愛はあくまで絶対的なものであった。そして、原作で、リュシーは次のように形容されている——「リュシーは長頭形のゴシック風の美人だが、なにをやるにもじっくりと構え、悠々として慌てず、といったタイプで、人生の一瞬一瞬に大きな評価を認め、他人までそういうふうにさせてしまうのだ。彼女の鼻、口、あご、額はそのまま彼女の生まれた県の誇りであり、また子どもであった彼女は、その自県の象徴である女神の扮装でパレードに参加したものだ」⁽³³⁾。これは、映画の中でカトリーヌがジュールの家に昼食会で招かれたときの描写にぴたりと重なる。カトリーヌを演じるジャンヌ・モローの顔がアップで映し出され、彼女の鼻、口、額がストップモーションで映し出されるシーンがそうで、彼女こそは二人がギリシャで発見した「古拙の微笑をもつ女神」の化身であり、ここにおいて、リュシーがカトリーヌの本質的部分をなすことが了解されるのである。

11 ジェルトルードとマグダ

ジェルトルードは、第9章で触れたように、映画の中ではジュールがドイツに残してきた女友だちのひとりであるビルギッタに同定される。彼女は映画においてはほとんどどのような地位も占めてはおらず、ましてカトリーヌの人物造型にはまったくといっていいほど関与していない。ただ、彼女はナポレオンの大ファンで、エレベーターの中で彼に逢えたらなどと夢想しており、そうして彼に子どもをつくらされるのだが、その後はもう2度と再会することはないのだという⁽³⁴⁾。この夢想ないし妄想が、映画の中ではそっくりカトリーヌに帰せられているのである。海辺の別荘での1シーンがそうだ。ジュールとジムがドミノに興じるあまり彼女の話をもまったく聞かず、彼女がジュールの頬をぴしゃりと打つあの有名なシーンである。カトリーヌの支配的な性格はもとよりカートのそれを受け継ぐものであるが、それを強調する道具立てとして、このナポレオン崇拜が利用されたのだと言えよう⁽³⁵⁾。

31 トリュフォーがすばらしいフレーズだと絶賛した部分である。トリュフォーは、映画の台詞やナレーションとして残したい部分を原作本に直接印を付けたり書き込みをしたりしていたのだが、それをみたインタヴューアーのミシェル・ボラックが「その中でもっとも美しいフレーズを挙げてみてください」と尋ね、それに対してトリュフォーが引用した一文である（『突然炎のごとく』DVD特典映像——ミシェル・ボラックによるインタヴュー「原作者アンリ＝ピエール・ロシェについて」、1966年、より）。

32 アンリ＝ピエール・ロシェ、前掲書、p.38。

33 同書、p.19。

34 同書、p.23。

35 ナポレオン崇拜については、セーヌ河へダイビングした後のカトリーヌの描写でも触れられている。蒼白になったジュールとジムの間に座り、車の中でカトリーヌは静かな笑みを浮かべている。《彼女は若きナポレオンのように微笑んでいた》とナレーションが語る。トリュフォーは、原作からぜひ残したいフレーズとしてこの一文を挙げている（『突然炎のごとく』DVD特典映像——ミシェル・ボラックによるインタヴュー「原作者アンリ＝ピエール・ロシェについて」、1966年、より）。

ドイツからパリに戻ったジュールは、それまでの反動でリュシーから逃れようとし、再びパリジェンヌに興味を持つようになるのだが、そんなときに知り合ったのが彼の同国人であるマグダである。25歳の子連れの不亡人である。ジュールはマグダにジムを紹介するときに、「こちらジム。英語式にズィムと言わなきゃだめですよ。ギムなんて言っちゃ彼らしくないから」と言うのだが、これは映画の中ではそっくり、ジュールがカトリーヌにジムを紹介するところであってかわれている。さて、マグダもまたジェルトルードと同じくカトリーヌの人物像の形成には直接関与しているわけではない。ただ、マグダがジュールを相手に交わした男女の貞操についての議論⁽³⁶⁾は重要である。原作では、カートがセーヌへダイビングしたのは二人の男が文学談義に夢中になって自分のことをなおざりにしたせいであった。ところが映画では、カトリーヌのダイビングのきっかけになったのはまさにマグダとジュールが交わした議論に変更されているのである。しかも原作での議論は映画ではさらにエスカレートしていて、ジュールはボードレールを援用しながら次のように女性に対する辛辣な攻撃を試みる——《若い女を描いたすばらしい文句がある。醜怪な死骸。芸術の破壊者。罪悪の女王。泥だらけの偉大さよ。崇高なる屈辱よ。まだあるぞ。女を教会に入れるとは驚きだ。女が神と対話できるのか》。ここでカトリーヌはセーヌへ飛びこむわけだが、原作におけるカートのいささか意味不明の行動が、ジュールのいわば自虐的な攻撃性に対する懲罰をおこなうカトリーヌの支配的性格を際立たせる振舞いへと鮮烈な変化を遂げていることに、われわれは注目しなければならない。それは同時にまたジュールの攻撃的被害性とカトリーヌの自虐的支配欲の対比をくっきりと浮き立たせることにも貢献するのである。場面は転換し、映画ではこの後、原作にあるジムをカフェに呼ぶシーンへとつながる⁽³⁷⁾。

12 オディール

北欧出身で、いわゆるプチ・フランセ・ネーグルといわれるブロクンなフランス語を話す快活な娘オディールは、その奔放で自由な生き方、そして機嫌を損なうと頑な態度を崩さないさまが、原作のなかでもひととき強烈な印象を残している。そしてそうした性格は、映画の中でカトリーヌに引き継がれ息づいていると言えるかもしれない。だが、オディールについてはその性格のありようよりも、彼女をめぐるエピソードが映画においては重要な転移を示していることに注目すべきであろう。それは、オディールのアパートマンをジムが訪ねる場面が、映画ではカトリーヌたちが海辺の別荘へ出発する前のシーンに置き換えられている事実である。

36 原作では、以下の通り——「ジュールは『エペソスの婦人』と題する詩を書いたりし、例の自己破壊的な言動がはじまり、くどくどと思いつつ悩むようになってきていたが、これはほっといても自然と彼自身にはね返ってくるのだった。ある晩遅く、ゲテ街の人気のないカフェで彼は、《要するに大事なものは女が浮気しないことで、男の方はそれほど重要じゃないんだ》と言うのだった」(アンリ＝ピエール・ロシュ、前掲書、p.41)。

37 ジュールが過去の女たちについて初めて語るとき、「テレーズとは恋愛ではなかった。若い母親のような、娘のような感じだった」という台詞を述べているが、これは原作の中でマグダに対してジュールが言ったものである。

オディールはこれらの羽毛でできた小動物をひとつずつ取り上げてはしゃべりかけた。ジムは小さな女の子と、保育園にきているような気持ちになった。オディールはメューと鳴き声をあげる白い羊にしみがあるのに気づくと、それに揮発油をふりかけ、白いシルクのパジャマでこすった。それから今度は手紙を一通燃やした。と白羊に火がついた。彼女はそれを膝かけに包み込んでしまった。ジムははてっきり火事になるだろうと思ったがいっこうにそんなことにはならなかった⁽³⁸⁾。

映画ではオディールが完全に姿を消しているかわりに、このエピソードは、ジムがカトリーヌに頼まれて、ヴァカンスへ出発する朝に彼女の部屋を訪ねるシーンへと変貌しているのである。「あとは着替えるだけよ」とトランクに荷物を詰め込みながらネグリジェ姿のカトリーヌが言う。そして、テーブルの上の小さな壺からくしゃくしゃにまるめた手紙を床に空ける。ジムがなにをするのかと尋ねると、「嘘を燃やすのよ」といって火をつける。床までたっぷりと裾が届くネグリジェを着ていたカトリーヌの足元に火が燃え移り、あわててジムが膝かけで消し止めるあのシーンだ。ジムが燃えかすを片付けている間に、カトリーヌは衝立の後ろで外出着に着替える。「手伝ってくださる？」と衝立からでてきたカトリーヌは、ジムの方へ背中を向ける。ジムは留め金を留めてやるとやさしく襟元をなでる。荷物を詰め終わったカトリーヌが振り向くと、愛おしそうにみつめるジムと目が合う。強いまなざしである。前日の橋の上の競走のあとで語られる次のナレーションの言葉はトリュフォーのオリジナルであるが⁽³⁹⁾、この言葉はまさにこの情景を喚び出すために語られたとも言えよう——《ジムは彼女をよく見たことがなかった。彼女はジュールのものだという思いがあったからだ。静かな微笑が彼女の唇に浮かんだ。女らしい自然な微笑だ》。動き出してしまったジムの気持ちを受け止めるかのように、カトリーヌが静かに優しく微笑する。これは、トリュフォーが原作に付け加えたとても美しいシーンである。以下、硫酸の入った小瓶の話が出てくるが、これもカトリーヌの話に置き換えられている。おそらく邦題（『突然炎のごとく』）はこのシーンに強い印象を受けた誰かによって案出されたのだろうが、二人の愛の発生とその結末を暗示するこの象徴的なシーンは、トリュフォーが原作を変形・転移させて創造したものなのだ。

この後、原作では「オディールとジムは2週間ほど海岸へ行きたくなって、ジュールも交えて3人で賑やかに汽車に乗り込みアムステルダムまで行った」と書かれている。映画でも同じように——ただしオディールはカトリーヌに取って代わられて——3人で汽車に乗って海辺へと出発していく。行き先ははっきりとは示されていないものの、海岸近くの

38 アンリ＝ピエール・ロシェ、前掲書、p.53-54

39 ただし以下の原作の表現が発想のもとになっていることは間違いない——「カートはいい仲間だった。気安くて、それに会話には明るいびりっとした機知を感じ取れた。オディールより喜劇的だが、彼女のように道化師めいたところはなかった。ジムは初めっから彼女はジュールのものと決めてかかっていたので、それほど彼女のことはよく考えたりはしなかった。カートの顔がゆるむと、自然に、例の邪気のない、しかも残酷な古拙の微笑が浮かんでくる。それはいかにも彼女にふさわしく、彼女のすべてを言い尽くしているのだった」（アンリ＝ピエール・ロシェ、前掲書、p.97）。

砂丘に立つ真っ白な一軒屋を借りて住むところは同じだ。原作では、オディールとジムが同じ部屋で寝て、ジュールは屋根裏部屋をつかったことになっているが、映画では、ジュールとジムの役割が逆転する⁽⁴⁰⁾。こうしてみると、オディールとジムのエピソードは、原作においてこそ単なるジムの女遍歴のひとつに過ぎないが、映画にあってはトリュフォーの手によって物語の構造的結節点の機能を担わされていることが分かる。しかもそのシーンの映像美は、まさにトリュフォーのシネアストとしての才能を証するものにほかならない。

13 カート

カトリーヌのモデルとなったのはもちろんカートである。原作の第2部ではカートとの出会い、ジュールとジムの交友、戦争による断絶、山荘での暮らしなどが描かれており、それらが映画の中核をなすことは明白である。

原作で新たにジュールがジムに紹介するのは全員がベルリン女であった。黒髪で背が高いアジア風の美しさを持ったサラ、ぼちゃりとした元気いっばいのウィーン調の美人のラッシュール、非常なブロードで肌がよく焼けたゲルマン調の美しさをもったカートの三人である。彼女たちがそろってダンス・ホールなどへ入っていくと一大センセーションが巻き起こるほどであったが、特に、3番目のカートは、あのギリシャの孤島の女神像の微笑を持つ女性だったとある⁽⁴¹⁾。

映画では、《ミュンヘンからやってきた3人娘で、ドイツ娘、オランダ娘、フランス娘》となっていて、国籍こそ異同があるものの、ほぼ忠実に再現されている。もっとも重要な変更は、原作ではドイツ人であるカートが映画ではカトリーヌという名のフランス娘に変えられている点であって、これについては後ほど述べる。映画では、カトリーヌについてナレーションがこう語る——《3番目の娘は島の女神像を思わせた。鼻も口もあごも額もそのまま祭礼の女神の化身だった》。このとき、トリュフォーはジャンヌ・モロー演じるカトリーヌの顔のアップにストップモーションをかけながら映し出しており、彼女の神々しいまでの美しさがこの技法により観客に印象付けられることになる⁽⁴²⁾。ところで、第10章で指摘したように、カトリーヌに対するこの賛美は、原作ではリュシーに対してのものであった。「夢のようだった」とナレーションは語るが、冒頭部分とは対照的な、なにか不穏な出来事が起こることを予感させるような音楽が静かにバックを流れる。

トリュフォーが原作に追加したもっとも印象的なシーンは、男装したカトリーヌと二人

40 カトリーヌの恋人はジュールであったので、上の屋根裏部屋にはジムが寝泊りした。原作の「このトリオはこの地方では“3人の馬鹿”という名をたてまつられていたが、結構よく思われていたのだった」という条りは、カトリーヌがジュールと結婚し、ドイツのライン河畔で暮らしているシーンに置き換えられている。

41 アンリ=ピエール・ロジェ、前掲書、p.96。

42 トリュフォーもこの効果を狙ったことだと語っている（『突然炎のごとく』DVD特典映画——『突然炎のごとく』について）。

の男たちが鉄橋で競走するシーンである。3人の息遣いさえ聞こえてくる躍動感にあふれたこのシーンこそ、トリュフォーはロシエの小説について、老齢の男によって書かれた《生への賛歌》だといっているが⁽⁴³⁾、まさにそれを象徴するのであって、このシーンを付け足したトリュフォーの意図は十分に実現したといえる。《父親はブルゴーニュの名門、母親はイギリス人。中流というものを知らないのさ》／「顔さえ見れば教える」／「なにを」／「シェクスピアさ」というジュールとジムのやりとりから明かされるカトリーヌの出自は、以下の原作におけるオディールのそれに負っていて、カトリーヌの造型にオディールが果たす役割の大きさがわかる。「あの子は父方は貴族の出で、母方は庶民なんだ。おかげで、中産階級というものを知らずじまいだ。だから、自分をじろじろ見るのがあるとあれを教えるのさ。シェクスピアを」⁽⁴⁴⁾。さらに、アパルトマンへやってきたジムにカトリーヌが「ボンジュール、ムッシュ・ジム」と挨拶をし、ジュールが得意げに「ズィムと発音しなきゃ。英語風にね」と言うエピソードは、原作でマグダとジムが初めて顔を合わせたときのものである。

ジュールがカートと結婚したいとジムに打ち明ける場面に出てくる「彼女の方もほとんど“ウイ”と言ってくれた」という条りは、映画でもそのまま引用されている。トリュフォーは、ロシエの小説を読んでいて魅了された美しい表現として「リュシーにもう一度結婚してくれないかと切り出したのだけれど、答えは“ノン”だったよ。ただしその“ノン”があまりに優しかったので、未だに希望が捨てきれずにいるんだ」というシーンを挙げているが、映画での台詞はそれをも想起させることによって、リュシーがカトリーヌの造型に果たす役割の重要性を強調することになる。また、映画の海辺の別荘のシーケンスのなかで、《彼女は結婚して子どもをつくるようなタイプではない。地上で幸福になれる女ではない。彼女は幻だ。独占できない女だ》とジムがカトリーヌを評する場面があるが、この描写は、原作での次の部分に照応している——「リュシーが白衣をまとった地位の高い尼のように思えてならず、自分から彼女を抱きしめておいて、自分で驚いてしまうのだ。彼女は誰にとっても超自然的存在のようなものであり、とてもそれ自体ひとりの女性でないのではあるまいか……」⁽⁴⁵⁾。さらに、《あなたはうぶ。わたしは男をたくさん知っている。釣り合いが取れていい夫婦になるわ》というカトリーヌの有名な返答を誘い出すジュールの台詞——《明日返事をして欲しい。断られても繰り返すよ。毎年君の誕生日に》——が、じつはリュシーに対するジュールのプロポーズの言葉⁽⁴⁶⁾を発想源としていることは間違いない。

以上のように、カートの本来の性格がカトリーヌのその骨格になっていることは当然として、「トリュフォー版のカート」すなわちカトリーヌが創造されてゆく過程において

43 アンヌ・ジラン、前掲書、p.142。

44 母親をイギリス人にしたのは、カトリーヌ演じるジャンヌ・モローへの目配せであろう。

45 この台詞は、原作ではジュールのものである。厳密には心の内で自問している声であった（アンリ＝ピエール・ロシエ、前掲書、p.38）。

46 「彼はその時、彼女の返事がどうであろうと、自分はいつまでも彼女の言うままになっているから、と付け加えたのだった」（アンリ＝ピエール・ロシエ、前掲書、p.34）

もっとも重要な役割を果たしたのは、リュシーとオディールであることがわかる。

14 結論

カトリーヌを演じたジャンヌ・モローは、「『突然炎のごとく』のヒロインは現代的な自由な女を代表するタイプだと思うか」との問いに、こう答えている。

たしかにカトリーヌというヒロインは強く、エネルギーで、欲しいものをすべて手に入れ、思いのままに生きる女というイメージを与えるし、生きる喜びと自由を謳歌しているという印象を与えます。でも、彼女は愛する男と一緒に生きていけないことを悟って自殺する。男を道連れにして。カトリーヌは決して男のように強い女ではなく、その微笑のなかに女の弱さをおしかくしている女なのだと思います⁽⁴⁷⁾。

愛されることを求め、相手が自分に無関心だと知るとおそろしく冷淡になり、執拗に復讐を繰り返すヒロイン。彼女の奔放とも言える愛の遍歴は、しかしわれわれに嫌悪感を催させるものではない。ジュールとジムを通じてわれわれはむしろ彼女に感情移入し、彼女の魅力に囚われてしまう。あらゆる打算と俗知を毅然として斥けるこの愛の物語は、ついには肉体の交わりを超えて魂の純粋な結びつきを求める神話に昇華するのである。そして、残酷なまでに愛に忠実な、それでいてジャンヌ・モローがいうようにどこか女性の優しさと弱さを秘めているこのヒロイン像は、これまで分析してきたように、カートを原像とし、そこに主としてリュシーとオディールの人物像が統合されることで出来上がったものなのである。

映画のラストは、悲劇的な結末であるにもかかわらず、というか、真の悲劇であるがゆえに、われわれにある種のカタルシスをもたらす。それを端的に示しているのは、ジュールの穏やかな表情であろう。無二の親友と最愛の女性を目の前で失うという悲運に見舞われながらも、ジュールの表情は、無垢なるがゆえに激しい愛の物語の完結を見届けた者のみに許される満足感に溢れているようだ。ジョルジュ・ドルリュの美しい音楽に包まれて、墓地の坂道を下りてゆくジュールの姿がどこか晴れやかな印象を与えるのは、彼のそういう充実感がわれわれにも伝わってくるからであろう。

さて、ここで、トリュフォーと母親の関係がカトリーヌの人物造型にどのような影響を与えたかについて論及し、本稿の結びとしたい。

トリュフォーは、これまでみてきたように、巧みにロシュの物語を切り貼りし、物語を単純化していった。そこから浮かび上がってくるのは、トリュフォーの言葉をそのまま借りるなら《純愛の三角関係》⁽⁴⁸⁾である。トリュフォーは、なぜそこまでこの稀有な愛の物語に惹かれていったのであろうか。

トリュフォー関連のたいていの書籍に引用される写真がある。10歳の少年トリュフォー

47 山田宏一、前掲書、p.114-115

48 山田宏一、『トリュフォー ある映画的人生』、p.317-318。

が窓辺に腰かけて静かに本を読んでいる写真だ。きれいに撫でつけられた頭髮、清潔そうなシャツと半ズボン、窓から差しかかる柔らかい光、そして柔かな表情——その静謐な雰囲気はフェルメールを思わせる。これだけを見るなら、この少年はどこかの中流もしくは上流家庭に属しているかのように思われるかもしれない。しかし、まるで借りてきた猫のような少年の表情からは、この年齢に特徴的な男の子らしい生气というものが感じられない。なにかの手違いからここにいることになったとでもいうような、そういう少年の過度の遠慮深さが画面から窺える。

トリュフォーが不遇な幼少年時代を経験したことはよく知られている。1932年2月6日に生まれたフランソワは、生まれながらに「のぞまれない子」であった。現に、アントワヌ・ド・ベックの伝記によれば、未婚の母のジャンヌは中絶しようとしたことがある。トリュフォーという姓は、翌年にジャンヌが結婚した相手のそれで、このロラン＝トリュフォーという人物が『大人は判ってくれない』の父親のモデルである。フランソワは母親の手から離されて、里親のもとを転々とする。親の愛に恵まれないフランソワに同情して引き取ったのが祖母のジュヌヴィエヴで、彼は3歳のときから祖母が急死する10歳のときまで祖母のもとで育てられたのである。祖母のところからフランソワを引き取った母親にしてみれば、フランソワと暮らすことは自分の過去の過ちを絶えず目の前に突きつけられているようで、たしかに愉快的ことではなかったろう。ベックの伝記がいうように⁽⁴⁹⁾、彼女が息子のことを「ひどいお荷物」とまで思っていたかどうかは定かではないが、少なくともそうした母親との関係がフランソワをして、唯一の逃避の世界としての読書（そしてやや長じてからは映画）へと向かわせた一因であったことは確実である。

そんな不遇な子ども時代を送ったトリュフォーは、自身の長篇第一作『大人は判ってくれない』で、同じような境遇の少年アントワヌ・ドワネルの孤独な姿を描く。愛に飢え、自分の居場所を模索しながら行き場のない絶望感に苛まれる12歳の少年アントワヌ。淡々とユーモアも交えながらつくりあげたモノクロ映画であるはずだったが、公開されるや否や、世間からの反響は大きな波のように押し寄せた。これがトリュフォー自身の少年時代だと人々は思い込み、新聞でも雑誌でもあちこちで取り上げられた。ひどい仕打ちをする親だという批判も深く根付き、トリュフォーがいくら「この映画は自伝ではない」と弁明してもそれは徒勞に終わる。当時の文化相であったアンドレ・マルローの推薦でこの『大人は判ってくれない』はフランス代表作としてカンヌ国際映画祭に出品される。そこで華々しく評価され、27歳の若きシネアスト、フランソワ・トリュフォーは一夜にして「時の人」となった。映画の新しい時代を告げるヌーヴェル・ヴァーグの旗手として、全世界にその名を知らしめることとなる。少年アントワヌ・ドワネルの姿を描いた『大人は判ってくれない』は、トリュフォーの自伝的要素が多く含まれてはいるが、完全な「自伝」ではない。だが、この映画はトリュフォーの意思とは別に家族に深い傷を負わせることになった。母親のジャンヌは「わたしをこんなひどい女に描くなんて」と激怒し⁽⁵⁰⁾、

49 アントワヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥピアナ、前掲書、p.19。

50 山田宏一 p.317-318。

事実、この映画が引き金となり、両親はのちに離婚している。

トリュフォーもまた、このときの一連の騒動を心の傷として負っていた。幼いときから折り合いが悪かった母親との関係は、この事件で決定的に崩れてしまった。のちにインタビューのなかでトリュフォーはこのように語っている。

わたしは家族との関係、とりわけ母親との関係では非常に苦労しました。『大人は判ってくれない』は、彼女にしてみればまるで背中に突き刺されたナイフのようなものだったと思います。だからわたしは『突然炎のごとく』を撮ったのではないだろうか。今では母を理解しているということを知ってもらうために。ほんの数年前にわたしはそう理解できたのです。こんなふうに、テーマを理解するのは映画を撮り終えてしばらく経ってからのことなのです。わたしが『突然炎のごとく』を撮ったのは、母に喜んでもらいたかったから、母に共感してもらいたかったからだったのです。彼女の人生において、愛はとても大切な役割を果たしていたのです⁽⁵¹⁾。

トリュフォーがなぜ、ヒロインのカートをカトリーヌというフランス女にしたのか、なぜ時代設定を1907年から1912年へと微妙に変えたのか（母親のジャンヌが生まれた年だと推測される）、この言葉によって理解できる。トリュフォーは、この一見自由奔放に見える、しかしながら本当は自分の信じた愛に殉じたカートという女性に、母親を重ねてたのである。インタビューの中で、トリュフォーはこのようにも語っている。

短篇の『あこがれ』も含めて、映画を撮り終えたときはいつも「教訓」のようなものを引き出すように心がけています。今回の『突然炎のごとく』は、私の今までの作品に対する総括のような気がしています。『あこがれ』と共通する部分としては、自然の風景をふんだんに入れたこと、ナレーションの復活、それから造形的なアイデアをもとに構成されるシーンを入れたことが挙げられます。『大人は判ってくれない』に似た部分もあって、抜き差ししない方向に突き進んでいく物語、ますます身動きがとれなくなっていく困難な状況の描写がそうですね。わたしはこのふたつの作品で、『大人は判ってくれない』では1人の少年を、『突然炎のごとく』ではひとりの女を受け入れさせようとしたのです。たとえふたりとも通常は道徳的に非難されるような生き方をしているとしても。そして『突然炎のごとく』は『ピアニストを撃て』の延長上にあるんですね。なぜならどちらの映画でも観客には登場人物に対して同じ共感をもってもらい、同じように彼らを愛する気持ちになってもらうために、登場人物を平等に扱っているからです⁽⁵²⁾。

カトリーヌをフランス人にしたのも、そのことによって最初はドイツ人であるジュールのもとに身を寄せ、しかし最後はフランス人のジムのもとへ帰るという構図が無理なく成

51 アンヌ・ジラン、前掲書、p.157。

52 同書、p.143。

立し、おそらく反独感情がまだ根強く残っていたであろう観客がより自然にヒロインに感情移入する助けになったと思われる。『突然炎のごとく』は、カトリーヌをそのように共感しやすい人物に造型することによって、まさに母親への賛美となっているのである⁽⁵³⁾。

カートのモデルは、ドイツのさる大新聞にモード記事を送る特派員としてパリに滞在していたベルリン出身のヘレン・カタリーナ・グルント（1886～1941年、後に結婚してヘレン・ヘッセルとなる）だと言われている⁽⁵⁴⁾。『突然炎のごとく』の公開後、トリュフォーは思いがけず、ふたりの女性から手紙を受け取っている。一通はロシエの未亡人ドゥニーズ夫人から、もう一通はカートのモデルといわれるヘレン・ヘッセルからであった。実話とロシエの小説との関係についてはまた別の機会に比較分析する予定であるが、この2通の手紙を引用して本稿の締め括りとしたい。

あなたの『突然炎のごとく』をまささらな目で見られたらよかったのと思います。でも、頭を空っぽにしたいと思っていたにもかかわらず、私は自分がピエールであるかのようにあなたの作品を観ていました——そしてピエールなら無上の喜びを覚え、熱烈な興味を持っただろうということがわたしには分かります。私はじゅうぶんに感動しました。とにかくとても興味をもって、新鮮さと詩情と無垢さと心の高揚と不安に浸りきって2時間を過ごしました。——ドゥニーズ・ロシエ⁽⁵⁵⁾

わたしは75歳で、ピエール・ロシエの小説『ジュールとジム』の恐るべきヒロイン、カートの成れの果てです。私がどれほどの好奇心をもってあなたの映画をスクリーンで観られる瞬間を待ったかご想像なさってください。1月24日、私は映画館に走りました。あの暗い場内に座って、むりやり似せてるのではないか、多少なりとも腹立たしいなぞらえかたがされているのではないかと恐れていましたが、たちまち我を忘れ、盲目的に経験したことをよみがえらせる、あなたとジャンヌ・モローの魔力にとらえられました。一連の出来事のすぐ近くにいたピエール・ロシエがわたしたち三人の愛の物語を語りえたことには、奇跡的なことはなにもありません。でもあなたはどんな才能があって、どんな類似性があって、私たちの内奥の感情の核心を感じ取るほどに事情が分かったのでしょうか？この筋書きに関しては、私はあなたにとって唯一真の判定を下せる人間です。他のふたりの証人、ピエールとフランツはもういませんからあなたに『はい』とは言えないのです。愛情をこめて、親愛なるトリュフォー様へ。

——ヘレン・ヘッセル⁽⁵⁶⁾

53 『突然炎のごとく』は『大人は判ってくれない』以上に称賛を浴びたが、トリュフォーの母親はカトリーヌというヒロインの「ふしだらな男関係」は自分へのあてこすりだといって、死ぬまでトリュフォーを許すことはなかったという（山田宏一、前掲書、p.318）。

54 マンフレット・フリュッケ 『つむじ風——『突然炎のごとく』の真実の物語』、p.5。
一時期ロシエと愛人関係にあった画家のマリー・ローランサンだという説もある（山田宏一、『フランソワ・トリュフォーの映画読本』、p.110）

55 アントワヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥピアナ、前掲書、p.243-244。

56 同書、p.244。

Bibliographie

【日本語文献】

- 1 アンリ＝ピエール・ロシェ、大久保昭男訳、『恋のエチュード』、角川書店、1972年。
- 2 アンリ＝ピエール・ロシェ、伊藤守男訳、『突然炎のごとく』、早川書房、1990年。
- 3 アントワーヌ・ド・ベック／セルジュ・トゥビアナ、稲松三千野訳、『フランソワ・トリュフォー』、原書房、2006年。
- 4 アンヌ・ジラン、和泉涼一／二瓶恵訳、『トリュフォーの映画術』、水声社、2006年。
- 5 マンフレッド・フリュッケ、和泉勇訳、『つむじ風——『突然炎のごとく』の真実の物語』、みすず書房、1999年。
- 6 梅本洋一編、『シネアルバム——フランソワ・トリュフォー』、芳賀書店、1993年。
- 7 山田宏一『トリュフォー ある映画の人生』、増補新版、平凡社、1994年。
- 8 山田宏一『フランソワ・トリュフォー映画読本』、平凡社、2003年。
- 9 山田宏一『わがフランス映画誌』、平凡社、1990年。

【フランス語文献】

- 1 Baecque (Antoine de) / Guigue (Arnaud), sous la direction de, *Le dictionnaire Truffaut*, Editions de La Martinière, 2004.
- 2 Baecque (Antoine de) / Toubiana (Serge), *François Truffaut*, Gallimard, 1996.
- 3 Gillain (Anne), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.
- 4 Neyrat (Cyril), *Collection Grands Cinéastes — François Truffaut*, Cahiers du Cinéma-Le Monde, 2007.
- 5 Philippe (Claude-Jean), *François Truffaut*, Le club des Stars, Editions Seghers, 1988.
- 6 Roché (Henri-Pierre), *Jules et Jim*, Folio, Gallimard, 2008.
- 7 Truffaut (François), *Jules et Jim*, Editions du Seuil, 1999.

【映像資料】

DVD 『突然炎のごとく』、フランソワ・トリュフォー DVD-BOX 『14の恋の物語』Ⅲ、日本ヘラルド映画、2004年、所収。

Sommaire

Le troisième long métrage de François Truffaut, *Jules et Jim*, est sorti en 1961. C'est une adaptation d'un roman d'Henri-Pierre Roché, dont le thème est l'amour à trois. Le film a obtenu un grand succès avec une estimation comme un des chefs-œuvre de la Nouvelle Vague.

Notre article a pour but d'élucider comment Truffaut a créé le personnage de Cathrine, héroïne du film, à partir de Kathe, celle du roman de Roché. De la comparaison analytique entre le film et le roman, nous pouvons tirer une conclusion que Truffaut a emprunté quelques épisodes à Lucie et Odile et les a attribués, mutatis mutandis, à Catherine créer son personnage.