

# 作家への考察 その2

## —自伝的映画のための小論—

高山 隆一

映像学科

The thinking about the Author 2  
—A Study of Autobiographical Cinema—

TAKAYAMA Ryuichi

*Department of Imaging Art*

(Received October 12, 1999; Accepted January 14, 2000)

### 序 論

映画はさまざまな制約を受ける。その制約はさまざまであろうが、映画それ自体が巨大な資本の上に成り立つ産業であることもその制約の一つである。そのため映画は資金の回収が重要な要素となる。それでは映画は企業の商品なのか。

他方で映画が芸術であるという定義に対して、この20世紀にの終わりに異を唱える者もまたいないであろう。本論において映画が娯楽か芸術かなどという陳腐な二項対立をテーマにしようとしているわけではない。だが映画が芸術であるのならその表現者はいったい誰なのか。そしてその表れるべき表現をどこに見いだせばよいのか。映画芸術の表現者としての作家を我々は映画の誰に、そしてどこに見つけ出すのか。

このような疑問に対して本論文で映画の中に「個人」を見つめることが一つの解決になると仮説を立ててみたい。それは換言すれば作品の中から作家「個人」を見つけたことである。ではどのような点が作家個人の証しとなるのか。

本論ではその点の糸口として「自伝」という点に注目してみたい。自伝とはもっとも直接的な自己の表現である。もっと拡大解釈すれば自伝とは過去に起こった「事実」は勿論、過去に「思った」という「形にならないもの」(例えば子供時代は「こう思っていた」等)も「精神的な自伝」として考えてみてもよいと思う。スタイルやテーマという間接的な面からその作家性を見いだすのではなく、直接的な「自伝」(あるいは生きてきた過去)そのものが映画の題材として成立してしまうのである。

本論では一映画作家の前述した自伝的要素あるいは個

人を題材にした映画を採り上げてその中から作家という個人の映画作品の中への表出を見てみたい。さらにそれにより、映画が個人を語ることへの転換も同時に眺めてみたい。

その前段階として作家を映画の中から見いだそうとする「作家主義」の考えをまず論ずることにより核心へと展開していきたい。

### 本 論

#### 1) 作家主義

映画には多くの人間が関わる。その人間は各自の仕事を受け持っている。撮影、照明、美術、編集等それぞれが各々の分担を持ちその能力を発揮する。映画は産業とチームワークの芸術である。利潤のために企画と多くの人間の知恵の出し合いである。そんな中に「作家」「芸術家」など見えるのであろうか。金儲けの第一段階として皆に観て貰うこと。そのために皆が観たいと思う作品を作る。映画の主導権は観客に絶対的に握られている。

そのためにプロデューサーは顔のない大衆の好みの味覚に鼻を利かすわけである。

もう一方、現場は何百人というスタッフのために綿密なスケジュールが組まれる。特に各部門の組合によりその徹底ぶりは見事である。その中での制作は機械の組立工場の生産ラインのようにひとつひとつの映像という部品を作り上げ組み立てていくのである。

この大きな2つの問題点の中で果たして「作家」「芸術家」など見られるのであろうか。日々ノルマをこなして後ろからつつかれるような状況の中で芸術家の想像力は発揮できるのであろうか。これが黄金期のハリウッドであった。

そのような製作状況の中から芸術家としての作家性を見いだそうとする動きがフランスを中心に起こる。映画批評及び映画理論の歴史上、作家（この場合監督を指す）の存在を追究することにより選ばれた数名の監督を芸術家に押し上げることを明確に打ち出したのである。「作家主義（正式には La politique des auteurs（作家の政策）」と呼ばれる1950年代以降のフランスの映画批評の流れである。

本来映画を「監督の作品」として眺めようとする姿勢は1920年代の映画理論家ルイ・デュック以後「シネアスト (Cineaste)」という名称を用いて意識されてはいた。しかし明確な用語を打ち出し概念に既成事実化したのはこの「作家主義」の方が強力であった。

1948年雑誌「エクリン・フランセ (L'écran français)」144号にて映画監督兼理論家アレクサンドル・アストリュックは「カメラ・万年筆論」を発表しその中でこう述べる。

「映画はいま単純にひとつの表現手段、すなわち映画以前のすべての芸術がそうであったところのもの、特に絵画と小説がそうであったものになろうとしている。市の見世物、プールヴァール芝居同様の娯楽、あるいは時代のイメージを保存するための一手段、つぎつぎにそうであったのちに、映画は次第に一つの言語になる。一つの言語、すなわちそのなかで、それによって、芸術家が、どんなに抽象的であろうが彼の思想を表現し、あるいはちょうど現在エッセーや小説がそうであるように、正確に彼の妄執を翻訳することができる、そういう一つの形式である。それだからこそ、私はこの映画の新時代をカメラ＝万年筆の時代とよぶ。このイメージは正確な意味をもっている。それは映画が次第に、視覚的なものの専制、イメージのためのイメージ、直接的なお話、具体的なもの、それから自分を引き離して、書かれた言語の手段と同様に柔軟なそして精緻なエクリチュールの一手段になるだろうということである。」<sup>1)</sup>

つまり彼は映画の中に自己を持ち込むことを薦め単なるイメージの重ね合いではなくフィルムに思想を書き込むこと、つまりエクリチュールの一手段と考える。映画を自己の思想表現の場とする。この考えは幾分極端であり限界もあるが映画の中に「個」を植え付けようとしたり眺め返したりしようとするという意味では作家主義への前兆と見てよいであろう。

作家主義の本格的な到来に際して実質的な基盤となったのはアンドレ・バザンである。

彼は作家主義の本質をこう語る。

「作家主義がここで個人的諸芸術で一般に認められ

ている観念の、映画の適用にすぎないことは明瞭である。フランソワ・トリュフォーは「作品というものはない。ただ作家がいるだけだ。」というジロードゥのこぼしを引くのがすきである。」<sup>2)</sup>

このことをもう少し幅を広げて考えるならバザンは近代芸術が「個性化」によって進展してきたと考えており映画をその面から捉えようとしていたともいえる。

具体的にバザンはオーソン・ウェルズについてこう語る。

「オーソン・ウェルズは、間違いなく、作家の名に値する世界の映画監督の一人だ。単に映画を作るだけでなく、自らのなかに世界観をもっている映画作家—そのような作家は世界に5、6人しかいない。最も多くの場合、彼らは脚本も書き、演出もするという完璧な作家である。だが、たとえばジョン・フォードのように、シナリオは自分で書かなくても演出によって独自の世界を表現できる作家もいるのである。」<sup>3)</sup>

しかしバザンは同時にこの作家主義の限界性もある程度認識していたことをここで述べておくことは彼の名誉のために必要であろう。

「つまるところ〈作家主義〉は、芸術的創作品のなから参考の基準として個人的な因子をえらびだし、そこからその永続性と、一作品から次の作品への進歩さえも仮定することにある。この格子の中にははまらない重要なあるいは優秀な映画が存在することはたしかにみとめはするが、彼らは当然それらよりも、まにあわせの最悪のシナリオによったものでも、そこにシステムとしてすかし模様になった作家の紋章を読みとることができるような映画をえらぶのである。」<sup>4)</sup>

この意見は後の作家主義支持者への戒めともとれ、作家主義の弱点を自ら指摘している。バザンはのちの狂信的な作家主義たちが唱える盲目的なアメリカ映画賛美に対して懐疑的であった。バザンはアメリカ映画ほど「作家」を圧迫する製作システムもないことを知っていた。

そこで彼は「ジャンル」という映画の概念を別に考え出す。これは「アメリカ的喜劇 (コメディ)」とか「西部劇」といった内容のよる区分けである。彼はこれこそ創造的自由の支柱なのであって、作家個々よりもこのジャンルのシステムをうまく使いこなす天才こそ大切であると述べた。そしてこのような「ジャンル」の概念を通した上での作家主義であるべきだった。

バザン以後、作家主義は彼の捉えたある一面だけが取り上げられ猛威を振るうことになる。

フランソワ・トリュフォーは特にハリウッドの映画の

個々の作品ではなくそれを作り上げた「作家」という形で評価を下そうとする姿勢を作り出す。しかし、スタジオシステムという匿名性のなかに埋もれた「作家」を見つけたそうとするあまり、かえってXの最低作品はYの最高作品より上であるといった「ひいきの引き倒し」の傾向が表れてしまうのもまた事実であった。現実にはトリュフォーはその後その点で批判を受けることになる。

しかしこのような否定的な問題点はあったにせよ、大量生産のなかに埋もれてしまった作品の、その作品のなかにある作家の魂を再び見いだそうとする姿勢はたしかに評価すべきであろう。特にその視点をアメリカの、それもハリウッドの大量生産の映画に向けたことは重要である。

作家主義論者の一人であるフランソワ・トリュフォーは次に本人の実作品制作の中で自らが「作家」であることを、採り上げた題材により証明しようとしたと思われる。その詳細は以下で論じたい。

## 2) 「アントワヌ・ドワネルの冒険」<sup>5)</sup>

前述したフランソワ・トリュフォーとはフランスの映画批評家であり映画監督でもあった。

1932年にパリに生まれ紆余曲折の人生<sup>6)</sup>を歩みながら映画に魅せられ映画批評の執筆を始める。そんな彼が世間の注目を浴びたのが1954年に「カイエ・デュ・シネマ」<sup>7)</sup>に掲載した論文「フランス映画のある種の傾向」<sup>8)</sup>である。この論文で彼は伝統的な「良質」と言われてきたフランス映画<sup>9)</sup>を徹底的に批判する。彼が21歳の時である。彼は批評家として従来のフランス映画の偽善を暴き、それらの作品の陰に隠れてしまった真の実力を持つ「呪われた」映画<sup>10)</sup>を掘り起こし擁護した。また、大量生産されるハリウッドの映画の中から「作家」として価値が認められる幾人かの映画監督の地位の向上に努めた。

その後からは何本かの短編を作り、実現されることの無かったロベルト・ロッセリーニの作品の助手を経て本格的に長編映画の監督としてデビューする。1959年の『大人は判ってくれない (Les quatre cent coups)』がそれである。このデビュー作はその年のカンヌ映画祭監督大賞、メリエス賞、ニューヨーク映画批評家外国映画賞、ベルギー・フェミナ賞、オリヴィエ賞、アカデミー賞脚本家賞候補と言った輝かしい成果をもたらした。

このトリュフォーをはじめとしてジャン・リュック・ゴダール、エリック・ロメール、クロード・シャブロール、ジャック・リヴェットといった面々の作品は「ヌーヴェル・ヴァーグ (Nouvelle Vague)」と呼ばれ戦後映画の一つの大きな流れを形成していった。(彼らも歩んできた道の違いはあるにせよ「カイエ・デュ・シネマ」に映画

批評を執筆し、後に映画製作へと進んでいく。)

トリュフォーはこの『大人は判ってくれない』の中で一人の人物を作り上げた。それがアントワヌ・ドワネルである。ドワネルはこの映画の中での主人公である。演じる俳優はジャン・ピエール・レオー。この映画の内容はどこにでもいる少年の話である。彼は品行方正な好人物ではない。かといって悪人でもない。つまりはおおよそ従来の映画の主人公になるような「劇的」な人間ではない。バルザックを尊敬もすれば母親が死んだとも嘘をつく。友達思いでもあれば盗みもする。従来の映画の主人公となる資質など何も持ち合わせていない。ここにトリュフォーの狙いがあるといえよう。ヒーロー、ヒロインといったお伽話の画一化された性格の人物の登場により観る側の感情に合わせた映画の感動を用意するのではなく、自らの、監督の感性に合わせた表現の中に観る者の感動を誘い込むのである。彼がドワネルに託したものは観客が映画作品に感動してもらうのではなく、作家トリュフォーの感性に感動してもらうことである。つまり彼にとっては「これは他の誰のものでもなく紛れもなくトリュフォーの作品である。」と言うことを観客に認めさせることであった。

この作品をきっかけに彼はユニークな試みをそれ以後展開することになる。彼はこのドワネル少年を映画の中で成長させ人生を歩ませる。それも同じ俳優ジャン・ピエール・レオーの成長に合わせてである。それが彼の作品群の中に於ける「アントワヌ・ドワネル」シリーズである。このシリーズが『007』のジェームズ・ボンドや『男はつらいよ』の寅さんといった人物と異なっているには成長し完成されたキャラクターとしての登場人物が映画を展開させるのではなく、登場人物の成長それ自体が映画を動かしているのである。役者自身も成長し、ましてや監督自身すらも成長するのである。(但し、「成長」という言葉をプラス方向のばかり考えてはいけぬ。)

「10代から30代に渡って、ジャン・ピエール・レオーという俳優の少年青年期の肉体と感性を反映し、監督トリュフォーが自分の自画像を重ね合わせ、作り上げた主人公、アントワヌ・ドワネル。監督にとっては、自分の生きてきた姿を確認することが映画を作るという行為になり、役者にとっては自分の成長の過程が逐一、パラレルに映画へと取り込まれたのがこの5作品である。」<sup>11)</sup>

このように映画評論家山田宏一はこの作品群とその中心における登場人物、それを演じる役者そして「作家」としての映画監督の関係を見事に言い当てる。つまりこのシリーズではドワネル・イコール・レオー・イコール・トリュフォーなのである。そしてこの映画群が「他人」

の映画ではなく「自身」の映画でもあるのだ。

このシリーズは全部で5本ほどになる。『大人は判ってくれない』、『アントワヌとコレット・二十歳の恋』(Antoine et Colette/L'Amour a vingt ans 1962)、『夜霧の恋人たち』(Baisers voles 1968)、『家庭』(Domicile conjugal 1970)、『逃げ去る恋』(L'Amour en fuite 1978)である。

『大人は判ってくれない』でのドワネルの年齢は十四歳、『アントワヌとコレット・二十歳の恋』では十八歳のドワネルを十八歳のレオーが演じた。後者の作品の中でドワネルはレコード店の店員になり女学生のコレットに恋をするが努力空しく片想いに終わる。

次の『夜霧の恋人たち』でも二十四歳のドワネルを二十四歳のレオーが演じる。ここではドワネルが軍隊に入隊するものの不適格者として除隊になってしまう。その後ホテルの夜警となりさらには探偵の見習いになるものの最後にはテレビの修理の仕事に就く。その間にも彼は恋人との愛を確実なものとしていく。(クロード・シャドという女優が演じ、後の作品にも出演)

『家庭』ではドワネルは二十八歳となり(但しレオーは二十四歳)、前回の恋人クリスティーヌと結婚し、彼の方は花の染色家からアメリカ企業の社員となる。そしてクリスティーヌが妊娠し男の子が産まれる。しかしドワネルといえど日本人との浮気がばれ、結局それを契機に別れてしまう。

『逃げ去る恋』はシリーズの総集編として過去の作品のさまざまなシーンが登場する。彼は印刷の校正係として働いている。妻との離婚も成立した。多少の仲違いはあったものの新しい恋人もいる。過去の回想シーンを多分に挿入して彼の過去とそして不幸ではない未来を暗示させてこの物語は終わる。

それぞれの映画の中で主人公ドワネルは恋愛をし、失恋をし、軍隊に入り、除隊し、婚約し、結婚し、息子を持ち、不倫し、離婚し、また恋愛をする。劇的であるといえど劇的だがそれは「現実的」劇的ではあるかもしれないが従来のハリウッド作品のような「映画」劇的ではない。ドワネルはラストで「運命」的な結末を迎えるのではなく現実の多くの人々と同じように「生き続ける」のである。この一連のシリーズを観ているとトリュフォーが監督業を始める前の1957年に書いた文章はこれらを予見していた。

「明日の映画は私小説や自伝小説よりもいっそう個人的なものになるにちがいない。告白のようなもの、あるいは日記のようなもの。

若い映画作家たちは個人的で日常的なすべての事柄を一人で描き、自分自身の体験をいきいきと語る

ことになる。初恋の思い出から、いま進行中の恋愛に至るまで、あるいは政治意識のめざめ、旅行談、病気のこと、兵役のこと、結婚のこと、夏のバカンスの出来事、等々。そういったすべてが観客を新鮮な感動でゆさぶるはずだ。なぜなら、そういったすべてが真実であり、これまで映画で語られたことがなかったものであるからだ。映画はわたしたちにとって、愛の行為と同じものになるだろう。」<sup>12)</sup>

この文章の中で「個人」とはいったい何を意味するのであろうか。ここでの「個人」とは誰にも媚び諂うことのない各人の創造性と自由を意味しているのではなかろうか。彼にとって「個人的」なことを描くということはそのような意味合いを持ち合わせている。

個人的なことを描く方法の一つとして「自伝」がある。彼は自己を振り返る「自伝」という形で「作家性」と呼ばれる「個」の表現を、(映画製作を集団のシステムとして考えるのなら)もっとも「個」といわれるものと相反する映画というも製作システムの中で試みた。特に『大人は判ってくれない』に於いてその自伝的要素は強く表れていると言えよう。さらにはドワネルものではないが彼の1973年の作品『アメリカの夜』(La nuit Americaine)では彼自身が監督役で主演をこなした映画製作の苦労をやはり自伝的要素の強いものとして映画がしている。

因みにこのように監督自身の自伝的要素を用いて優れた作品を作り上げた作家としてフデリコ・フェリーニ<sup>13)</sup>、アンドレイ・タルコフスキー<sup>14)</sup>、インゲマル・ベルイマン<sup>15)</sup>等がいる。

本筋からそれるが特にフェリーニに対して小松弘氏は自伝という観点から以下のように述べている。

「彼以前には、おそらく映画のような集団製作によるメディアにおいては、自己を語ることは困難であったと思われるからだ。そして自己告白的な映画を作るパゾリーニや、もしくは個人的なものを比喩的に再現するようになる後のヴィスコンティらの映画人がイタリアに登場し得たとするなら、フェリーニの〈自伝的映画〉はその一貫性において先駆的な意味合いをも映画にそえるかもしれない。」<sup>16)</sup>

本論に戻りトリュフォーをはじめとするこれら作家たちは自分の映画に対する考え方を見事に実作品の中で実践したといえる。一見、多くの人が感動しやすい「平均的題材」を選ぶことなく、主人公が監督自身の回想の賜物とすら観る者に思わせてしまうほど「偏狭的題材」を敢えて我々に提示してみせる彼らの姿勢に映画の精神史の転換を見て取ることが出来よう。

映画は本来産業性が強く、長い間興行成績が重要なバロメーターであった。このことに対し何を今更と感じた

り映画は立派な芸術だと強く訴えるものもいるであろう。しかしそのこと、つまり映画は芸術であるという無責任な発言が映画の芸術性を苦しめているのもまた事実である。映画が芸術であるのならばその製作の中で苦悩する孤高の芸術家の姿を誰に見いだすべきか。もしそれが監督であるのならば、果たして映画監督は「個人」的な芸術的感性を如何に「産業」としての映画と折り合いをつければよいのだろうか。

18世紀以降、芸術家は今日的な意味を持ち、制作は個人の感性と想像力の賜物というイメージが強くなる。しかし映画作家はこのまま他の芸術と同じ苦悩する孤高の芸術家のレベルまで持ち上げて語るためには実は第二次大戦後まで待たねばならなかった。(あくまでの広く多くの人々の目に触れやすい「劇映画」という区分の中での話ではあるが。)

勿論前述した監督たちがヨーロッパを土壤にしているという点も無視できない一要因と言える。巨大なハリウッドのスタジオシステムの機能主義的映画製作において果たしてどこまで意見が通せたであろうか。

ここでいう作家性とは決してスタイルを示すものではない。スタイルを作家性として示すのであればハリウッド映画の中でもヌーヴェルヴァーグの批評家が見つけたような事例はいくつでも見つかるであろう。また念を押して付け加えるのならばここで述べたスタイルとは目に見えたものだけではなく物語構造等の目に見えない部分にも関わってくるものである。

ここではもっと話を単純にしよう。ここに述べる作家の自由とは作家がどこまで自己を語ることが許されるかということである。先に述べた自伝的要素などその最たるものである。

繰り返しになるが映画という表現方法が他の芸術の表現方法と異なる根本は、製作の段階で産業であり資本の投入が不可欠だということである。さらには作業だということである。つまり映画とはいつも何らかの枠に縛り付けられているのだ。(それは画家がアトリエがない、絵に具代がないということよりももっと複雑な人間関係を含んだものである。)

映画が常にこのような問題を孕んでいることはここで改めて提起することではないかもしれないごく日常なことといえる。しかしそのことを多くの人間は映画が芸術であるという常套句の前でつい見逃してしまっているのではないだろうか。ここでは映画をその産業性ということは採り上げるつもりはない。ここで述べたいのは差作家として映画監督はその宿命的な呪縛の中でどう自分を映画に「織り込む」つもりでいるのかということである。芸術家が映画というものを自分の芸術的感性の表現

方法として選んだ時、彼の不幸はまさにこの時点から始まるのかもしれない。

前述のトリュフォーの映画製作の姿勢は映画の主導権が観る側から作る側に移行したと言えよう。それは彼が作り上げたアントワヌ・ドワネルが彼にとって余りにも個人的存在であるからだ。そしてそれを表現しようと試みた。映画はもはや観る側の精神の解放よりも作る側の精神の表現や吐露の場となる。

それに伴い当然観る側にも変化が訪れてくるはずだ。観る側も作り手の個性や感性といったごく個人的なものに対して共感（これを感動ともいえるのだろう）することになる。

言い換えれば古典的ハリウッド映画が鑑賞者側本意の最大公約数的な感動を獲得するのであれば戦後の所謂新しい映画は作り手側の感性に観る者が如何に自分の感性を同調させていくのかが鍵となってくる。

トリュフォーのドワネルシリーズは自伝的要素が強いといわれている。仮にそうでなくてもこれらの映画の題材はとても個人的な世界の描写の要素が強い。作品の評価をとにかく、興行的にはハリウッド映画のような世界的大ヒットというわけではなかった。世界という巨大なマーケット、言い換えれば世界の人々すべてに共通の感動を与えるには余りにも個人的すぎるのである。しかし確実にこの作品群を見続ける人間も少なからず存在し、高い評価を受けているのもまた事実である。このようなことは何を意味するのであろうか。映画が変化している。大衆、公衆を相手にすることから映画作家の感性に共感してくれる人々へと向かうことに対してという変化である。映画作家が作品を観る者の前へ出て先導することになる。

いずれにせよ、トリュフォーはこの一連のドワネルものを製作することにより小説のように自分の思い描いた世界を表現した。ここで大切なのはこの表現を文学でなく映画でおこなったことだ。映画の中に「個人」を持ち込もうとしたのである。映画というシステムの中でこの行為は以後の映画が作家の表現手段の一つとしてとして扱われる資格を得た。映画は対象を最大公約数の観客の平均的な「用意された感動」の提示から作家の感性の提示とそれに応えうる「そこそこ」の数の観客へと変化していった。

しかし、他方では映画は個人の独占的才能だけでは決して完成されないものであることも私たちは肝に銘じておかななくてはならない。

## 結論に代えて

映画を個人の才能の表出の表れとして本論文では自伝

的映画を採り上げ、その具体的作品としてトリュフォーの作品を考察した。

映画が他の芸術特に小説のように個の世界の中で展開しうるような可能性があるのか。またそれが許しうる展開になったのであろうか。映画にとって作者とは誰なのであろうか。反面、映画作品は個人の才能に集約されてしまうのであろうか。このようなさまざまな問題点を課題として映画製作と個人の関係、同時に原点に戻り集団製作の持つ才能の驚異というダイナミズムな展開も今後の考察の対象としていきたい。

## 註

- 1) 飯島 正「ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系1」12ページ 1980年 冬樹社
- 2) 同上書 166ページ
- 3) 山田宏一「トリュフォー ある映画的人生」170ページ 1991年初版、1994年増補 平凡社
- 4) 飯島 正 前掲書 168ページ
- 5) この表題は1996年に東京で一連のアントワヌ・ドワネルシリーズが上映されたときの企画名である。また、トリュフォーが1970年にアントワヌ・ドワネルを主人公とした一連の映画の脚本集を出版した際のタイトル名でもある。
- 6) トリュフォーに関する文献はかなりの量に上るが、生前の彼と親交の深かった山田宏一氏の前掲書「トリュフォー ある映画的人生」は日本語の書物の中でも特筆すべきものがあり、海外の文献同様貴重な資料となる著作である。
- 7) 「CHIERS DU CINEMA」1951年4月、ジャック・ドニオル・ヴァルクルローズとアンドレ・バザンにより刊行。ヌーヴェル・ヴァーグの重要な母胎となる。現在も刊行中。
- 8) 「CHIERS DU CINMA」31号(1954年1月) 邦訳は「ユリイカ臨時増刊 総特集ヌーヴェル・ヴァーグ30年」(1989年12月 青土社)に山田宏一氏の訳にて全文掲載されている。
- 9) トリュフォーは論文の中で従来のフランス映画、特にジャン・オーランシュとピエール・ボスト脚本の作品を「良質の伝統」、「心理的リアリズム」として避難した。つまりトリュフォーは彼らの作品は映画監督の映画ではなく、脚本に縛られた映画であると説明している。ちなみにこれ以降トリュフォーは「フランス映画の墓掘り人」と呼ばれ過去のフランス映画を槍玉に挙げることになる。
- 10) 「カイエ・デュ・シネマ」派の批評家は興行的な不振や従来の人々(観客、批評家)によって不当に評価されていた「真」の名作をこう呼んで発見、援護した。その作家として本論中に前述したオーソン・ウェルズ、ジャン・ルノワール、ジャン・ヴィゴ、ジャック・ベッケル等の名前が挙げられる。
- 11) 山田宏一「『アントワヌ・ドワネルの冒険』を楽しく見るための覚書」(1996年企画上映されたプログラム「アントワヌ・ドワネルの冒険」より引用 ヘラルドエンタープライズ(株))
- 12) 「ARTS」15号  
\*尚、この訳文は前掲書「トリュフォー ある映画的人生」266ページよりの引用。
- 13) ここでは主に『アマルコルド』(AMARUCORD 1974)を指す。
- 14) ここでは主に『鏡』(ЭеркКЛО 1975)を指す。
- 15) ここでは主に『ファニーとアレクサンドル』(Fanny och Alexander 1982)を指す。
- 16) 小松 弘「ネオリアリズムの変様とフェリーニの1950年代」(「ユリイカ」1994年9月号148ページ 青土社)