

## 梅本洋一と映画

白石 敬晶

2013年3月13日、新聞の訃報欄に梅本洋一という名前を見つけて愕然とした。あの梅本洋一だろうか、と一瞬目を疑ったが、「(うめもと・よういち=映画評論家、横浜国立大教授)12日、虚血性心不全で死去、60歳」、とある。まちがいない。すぐにネット検索でも確認し、共通の友人数人にメールを書いた。ちょうどパリにいた友人にはすでに情報が入っていて、「NHKのラジオ講座の打ち上げの席で倒れたようです。」という返事が返ってきた。

梅本は2012年10月から2013年3月まで放送されたNHKのラジオ講座「まいにちフランス語応用編『映画の話をしよう』」で講師をつとめていたのだった。

放送開始に先立つ2012年8月、私は以前から行っているカセットテープのデジタル化の作業をしていた。その中に30数年前(1982年)、梅本から送られてきたフランソワ・トリュフォーへのインタビューのカセットがあった。

9月の末、たまたまNHKのフランス語講座の10月号の予告を見ていたら梅本の名前があり、思わず彼にメールを書いた。年賀状のやりとりは続いていたが、おそらく20年以上時間をおいてのコンタクトである。

翌日(10月1日)彼からすぐに返事があった。

トリュフォーのインタビューの他にも、新たにセルジュ・トゥビアナとファニー・アルダンのインタビューもとりました。ちなみに、10月はジャン＝マルク・ラランヌにまずトリュフォーについて語ってもらい、第2週からトリュフォーの登場になります。テキスト(お買い上げ感謝!)も放送用台本も執筆し、選曲(聞いてもらえると嬉しいです)もやっているのです。だんだん時給も安くなります。それに、この講座でフランス語が上達する人なんていないんじゃないかな。なにせ練習問題もないし、先生の後にレポートすることもない。原案・脚本・演出ぜんぶやっている感じです。飽きずに聞いてください。実は、明日も収録で、もう1月分です。これにはメルヴィル・プポーが登場しています。1月は、あとジャンヌ・バリバールとオリヴィエ・アサイヤスが出ますよ。

この「トリュフォーのインタビュー」というのが、上記のカセットのインタビューであった。偶然とはいえ、何かの因縁を感じずにはいられない。それから半年間、

1 回も欠かすことなく彼の放送を聴くことになった。

彼との出会いは 1980 年 8 月から 1981 年 7 月にかけての私のパリ留学の時で、彼にとっては 3 年間の留学の最後の年であった。政治的には 1981 年 4 月の大統領選で社会党のフランソワ・ミッテランがジスカルール・デスタンを破り大統領になった時期である。

パリで知り合った日本人留学生は何人もいて、いっしょに食事をしたり遊んだりした。なかにはジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリの *Mille Plateaux* の読書会をしている人たちもいたし、年間 100 回以上、クラシックのコンサートに通い詰めている人もいて多士済々であった。梅本はパリ第 8 大学で演劇史の博士論文を準備しながら、コレージュ・ド・フランスで行われていたロラン・バルトやミシェル・フーコーの講義も毎週聴きに行っているということであった。パリ第 8 大学は 1968 年の 5 月革命をきっかけに自由で実験的な大学としてパリ東部のヴァンセンヌに設立された大学である。

パリには 13 の大学があり、おおむね専門分野が分担されているが、中には第 3 大学と第 8 大学のように重なっている場合もある。梅本によると

僕なんか第三大学か第八大学か決めるときに、どっちのスタッフが好きかで決めるんですけど、第三のほうが保守的で、第八のほうがアヴァンギャルド。<sup>1)</sup>

ということで決めたようである。当時第 8 大学にはジル・ドゥルーズもいて、ジーンズに革ジャンで講義し、学生たちには自分に対して *tutoyer* で話すようにと言っていたそうである。1981 年にパリ北部近郊のサン＝ドニ市に移転することになるが、この新キャンパスで彼は博士論文『言語と身体—アルトー、ジュネ、ベケット』の審査を受け博士号を取得する。審査は公開だったので私は友人たちといっしょに応援に行った。彼はたしかジーンズに革ジャンで口頭試問を受けたという記憶がある。

そのようにフランス演劇史の研究にはげむ一方で、彼は膨大な数の映画を見ていた。パリの留学生たちはそれぞれに個性があったが、ほとんど例外なく映画好きで、共通の話題の一つが映画であった。何人か集まるとすぐに映画の話になる。中学以来、あまり映画を見ていなかった私は話に加わることができず何度も肩身のせまい思いをした。

梅本はそういう私の映画への導き手となったのである。

パリには『パリスコープ (Pariscope)』という 1965 年に創刊された情報誌がある。毎週水曜日に発行され、パリとパリ近郊の映画、演劇、コンサートなどの情報が掲載されていて、映画好きは朝のバゲットを買った帰りにキオスクでこれを買うのである。

知り合ってしばらくすると、毎週水曜日の朝 10 時に私は買ってきたばかりの『パリスコープ』を手元に置いて梅本に電話するのが決まりになっていた。電話口で梅本が自分の『パリスコープ』を見ながら「今週見るべき 20 本の映画」をリストアップして伝えてくれるのである。私は自分の『パリスコープ』の中の作品名に印をつけていく。そして上映時間を確認しながら一週間のスケジュールを決めていく。そうして週に 10 本以上、帰国までの半年以上をそのペースで映画を見るというシネフィルの生活が始まった。さらに帰国してからも年間 300 本以上見る生活が 5、6 年続くことになる。

パリの現在の映画環境を東京と比較してみよう。東京 23 区の面積が 621 km<sup>2</sup>であるのに対して、パリ 20 区の面積は 105.4 km<sup>2</sup>でおよそ 6 分の 1。人口もおよそ 221 万人とやはり東京の 6 分の 1 である。

それに対して、映画館の数は東京のおよそ 70 館に対して 80 館とやや上回っている。最近ではシネコンと呼ばれるマルチスクリーンの映画館が増えているので、単純計算はできないにしても密度にすると東京の 7、8 倍といったところか。

一週間に上映される映画は新旧取り混ぜて、東京が 60 数本、パリが約 320 本なので 5 倍以上の映画が上映されていることになる。<sup>2)</sup> おそらく 1980 年当時も同様だったのではないだろうか。ただパリで上映されている映画は無声映画から新作までただ「映画である」というひとつの資格で上映されているという印象がある。新作であることは観客の動員においても何の特権でもなく、いい映画とつまらない映画はあるとしても、もっぱらハリウッドのフレッド・アステアやジーン・ケリーのミュージカル映画をやっている 17 区のマクマオンのような映画館もあった。いつもマルクス兄弟やチャップリンをやっているところもあったし、大島渚の『愛のコリダ』をずっと最終上映でやっている映画館もあったが、これらの名画座には新作の上映館と同様、上映前には常に人が並んで入場を待っていた。

そのようにパリに数ある映画館の中でも、シネフィルにとって特に重要なのがシネマテーク・フランセーズ（以下、シネマテーク）である。1997 年の火事により移転を余儀なくされたシネマテークは、現在、パリ 12 区のベルシーにあるが、当時は 16 区のシャイヨ宮にあって、フランソワ・トリュフォーの 1968 年の映画『夜霧の恋

人たち』の冒頭にもその入り口が映されている。ここでは世界中の映画の特集を組んで1日3本以上、1年間に1,000本以上の作品を上映している。それを目当てにパリ中から、いや世界中からシネフィルが集まってくる。梅本はNHKの放送の中でも「シネマテークでのヒッチコックの『めまい』を見るために5時間並んだ」というエピソードを紹介している。私が小津安二郎の『東京物語』を初めて見たのはシネマテークであったし、黒澤明の『蜘蛛巣城』を見たのもここで行われた彼の回顧上映においてであった。当時日本でも（特に地方では）ほとんど見ることはできない日本の作品をパリでは見ることもできたのである。

シネマテークに通い詰めていると、いつも同じ席に同じ顔ぶれを見つけることがまれではない。さらに上映が終わって、シネマテークを出るとそのうちの数人が言葉を交わすわけでもなく、同じ方向に向かって歩き、同じバスやメトロで次の映画館に向かう。つまり次の目的地が同じ映画館なのである。パリで「見るべき」映画をできるだけたくさん見ようとすると、必然的に同じようなスケジュールができてしまうということがある、それを実行している人間が、少なからずいるということなのだ。

シネマテックで梅本は「目の前がすべてスクリーンであるように」といつも前の席に座っていた。シネマテークのスクリーンは普通の映画館のように黒いカーテンで囲まれたスクリーンはなく白い壁であった。それはあらゆるスクリーンサイズの映画を本来のサイズで上映するためである。

映画のスクリーンサイズ（アスペクト比）は時代によって変化してきたが主なものとしてはスタンダード・サイズ（3:4）やスコープ・サイズ（1:2以上）さらに現在のデジタルテレビ（9:16）に近いヴィスタ・サイズがある。例えばフランソワ・トリュフォーの作品では1958年の処女短編『あこがれ』や1972年の『私のように美しい娘』はスタンダード・サイズ、1959年の長編処女作『大人は判ってくれない』や1969年の『暗くなるまでこの恋を』はスコープ・サイズ、そして1973年の『アメリカの夜』や遺作となった『日曜日が待ち遠しい』はヴィスタ・サイズである。

上下左右を黒のカーテンで囲まれた映画館のスクリーンでは、上映する作品のサイズに合わせて左右のカーテンを広げたり狭めたりしてスクリーンサイズを調整する。しかし当然限界があって、上下が切れたり、左右に余白ができてしまったりする。ちょうど、現在のデジタルテレビの放送でスコープ・サイズの映画が放送されると上下が切れ、アナログテレビ時代の放送番組やスタンダード・サイズの映画の場合、左右に余白ができるのと同様である。

映画の制作において、スクリーンサイズはテレビでの2次利用を前提に決定され

ることも多い。アナログテレビ時代にはスタンダード・サイズ、デジタルテレビ時代にはヴィスタ・サイズというように。

スクリーンサイズについて梅本がよく言っていたのは『帰らざる河』の最後の場面である。酒場のピアノに腰掛けて「帰らざる河」を歌っていたマリリン・モンローが、ピアノの上に2秒か3秒身体を横たえて画面一杯に映り、また起き上がるシーンである。これは物語的にはまったく必要のない動作でスコープ・サイズを生かすため以外には考えられない演出であるというわけである。

つまりスクリーンサイズによって当然監督の演出は変わってくるという指摘で、上記のトリュフォーへのインタビューでも『ピアニストを撃て』について次のような言葉を引き出している。

私は彼女（妻役を演じたニコール・ベルジェ）にただ部屋のなかを歩いてほしいと言いました。おそらく、もしスタンダード・サイズで撮影していたなら、歩くことや移動を正当化しなければならなかったでしょう。でもシネマスコープならその必要がなかったんです。<sup>3)</sup>

毎週、梅本が推薦してくれた映画の中から10本以上を選んでパリ中を移動していると、時には梅本本人といっしょになることがあった。映画が終わった後、とくにその後に予定がないときはふたりでカフェに入ってビールを飲みながら、見たばかりの映画の話をした。私が「今日の映画はよくストーリーが分からなかった。」というとな彼は「今日のはストーリーの映画じゃないでしょう。」と必ず私の話をいったん否定して、まったく別の観点からその映画を分析してみせてくれた。しかしその一方で、『突然炎のごとく』を見たとき同じことを言うと「だったら、シナリオを読んでもう一度見てよ。」と言ったりもする。ソルボンヌの近くに映画専門の本屋があり、そこで *Jules et Jim* のシナリオを買って読み、『突然炎のごとく』を再び見に行った。今度はまったく別の映画体験であった。

そのように梅本との時間は毎日が目から鱗が落ちるような体験の連続で、これほど映画について勉強になったことはそれ以降一度も無いような気がする。

学んだことはたくさんあるが、その中でもっとも重要なことのひとつは作品が視点によってさまざまな面を見せるということと、その中で最も重要な面を見る視点を見つけるということである。またさらに映画作品が単独で存在しているのではなく、存在する全ての映画作品とともに存在しているということである。かつての私

のように1年に数本の映画を見るだけでもそれぞれの映画を楽しむことはもちろんできる。しかし映画をたくさん見ることによってのみ可能な楽しみがある。それは見ている映画の中にかつて見た映画を見いだすという楽しみ、他の作品とのつながりを発見する楽しみである。明らかな「引用」の場合もあるし、そうとは言えないかすかな類似や、雰囲気のような場合もある。ここではひとつ明らかな「引用」と思える例を挙げてみたい。

1947年の『上海から来た女』はオーソン・ウェルズ監督、主演の作品であるが物語のクライマックスに遊園地の鏡の部屋のシーンがある。これが1973年のロバート・クローズ監督、ブルース・リー主演の『燃えよドラゴン』の格闘シーンに引用されたのは有名な話である。これにさらにもう一つの作品を付け加えてみたい。2013年のウォン・カーウァイ監督、トニー・レオン主演のカンフー映画『グランド・マスター』である。このなかに一瞬であるが「鏡の部屋」での格闘シーンがある。このシーンを見た瞬間、『燃えよドラゴン』の映像が重なった。あとで考えてみると、監督のウォン・カーウァイは上海生まれで引用オリジナルのオーソン・ウェルズの作品とは「上海」で繋がっている。また、『グランド・マスター』の主人公の葉間（イップ・マン）は詠春拳の宗師でのちにブルース・リーの師となった人である。これだけでも『グランド・マスター』の「鏡の部屋」での格闘シーンが『上海から来た女』と『燃えよドラゴン』へのオマージュとなっていると言えないだろうか。

梅本が映画批評家になったきっかけは、もとをたどれば『終電車』がパリで公開されたときトリュフォーに宛てて長文の手紙を書いたことに遡ることができる。1週間後トリュフォーから返事が来たというエピソードは放送の中でも紹介しているし、私は当時パリでその話を聞いた。それがきっかけで2年後のトリュフォー来日の折、ラジオ講座でも使われたインタビューに繋がったことは間違いないと思う。この仕事を出発点として彼の旺盛な批評活動が始まる。映画批評だけにしぼっても20冊以上が出版されている。

しかし彼の活動は批評を書くことにとどまらなかった。彼はフランスの映画批評誌 *Cahiers du Cinéma* の日本版『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』の編集長を1991年の創刊時からおよそ10年にわたって務めることになる。<sup>4)</sup> これについては2012年11月16日のラジオ講座の放送のなかで「まるで有名なレストランの雇われシェフのようなもので、非常に任務は重かった」と回想している。

映画雑誌に対する彼の考え方も少しずつ変わっただろうが最終的には情報誌と批評誌にわけて考えていたようである。

『ぴあ』とかの情報誌では、情報を全部同じ大ききで強弱なしに伝える。『キネマ旬報』もそうだし、『東京ウォーカー』もそうでしょう。僕たちがやることというのは、マイナーにこだわるわけではないし、メジャーにこだわるわけでもない。あくまで、僕たちにとって重要なものがどれか、それは個人的にでもあるいはグループにとってでも。もともと読者をどんどん拡大して行って5万部、10万部とうるような戦略はとっていないんで、ある程度に売れば、つまりつぶれない程度に売ればそれでいい。僕たちの思考がいかに強度に満ちたものであるかが直接売上にも反映してくるわけだし、それはそのときそのときで選択していく作品の強さにも関わってくることで、情報がすでに流通しているかしないかには、僕たちは一切関心を持っていない。だから日本で未公開の作品でも1回しか上映したことのない作品でも、特集を組んでしまうこともある。<sup>5)</sup>

これはおそろべき確信に満ちた、しかし雑誌の存続のことを考えるとき極めて危険な編集方針ではないだろうか。しかしこれこそ彼がたどり着いた批評誌の姿である。

さらに『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』に先行し、梅本も大きな影響をうけていた蓮実重彦の責任編集になる批評誌『リュミエール』との違いを次のように述べている。

『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』が蓮実さんの『リュミエール』なんかと違うのは「これは傑作だから、ぜひ映画館に足を運ぶべきだ」というような常套句はなるべくみんな書かないようにしていること。だって、足を運ぶことを推薦していいのかすら分からないんだから。もう1回見に行かないと何やらよくわからない。そういうものしか相手にしていないんで。(ジャン=リュック・)ゴダールの映画なんかいつもそうですよ。そういうことが思考の刺激になって、僕たちの思考力が今までになかった方向に横溢していく瞬間がやっていて面白い。だから年間ベストテンを作ることもないし、インターネットのほうではやろうと思っ  
てはいますが、とりあえず批評を書くという方ではそういうことはしない。<sup>6)</sup>

ここにはさらにメディアによって戦略を変えるという態度も表明されている。

その他、映画雑誌への関わりとしては、彼が勤務していた横浜国立大学の梅本ゼミの卒業生たちが運営している季刊『nobody』がある。そのWebサイトに『週間平凡』というコラムを2011年4月20日から亡くなる直前の2013年2月6日まで連載している<sup>7)</sup>

彼の仕事は著作、翻訳、編集、講演、教育、映画祭の審査など多岐にわたり、膨大であった。その彼の仕事のうちNHKのラジオ講座「まいにちフランス語応用編『映画の話をしよう』」は文字通り彼の遺作とっていいと思う。彼がメールに書いていたように「原案・脚本・演出ぜんぶやっている感じです。」ということであるなら、最後にそこに少し焦点をあててみたい。

「まいにちフランス語応用編」は通常3ヶ月が1クールのプログラムであるが、彼の『映画の話をしよう』は6ヶ月、2クールの構成になっている。

まず前半の2012年9月から12月の放送でのインタビューのゲストはジャン＝マルク・ラランヌ（映画批評家・『レ・ザンロキュブティール』誌編集長）、フランソワ・トリュフォー（映画監督）、セルジュ・トゥビアナ（シネマテーク・フランセーズ館長）、ファニー・アルダン（女優）で、故フランソワ・トリュフォーへの30数年前のインタビューを中心において、この映画監督と関係の深い人たちを配したフランソワ・トリュフォー特集になっている。

番組のオープニング曲は1983年のトリュフォーの遺作『日曜日が待ち遠しい』からとり、エンディングの曲は1959年の長編処女作『大人は判ってくれない』のテーマである。

つまりこの選曲は映画監督としてのトリュフォーの時間を遺作から処女作へと逆にたどる構成になっている。また放送の第1回目と2回目にはジャン＝マルク・ラランヌに（現在から）彼にとってのトリュフォーがどんな存在であったかを語らせ、第3回の放送から（過去の）トリュフォーに語らせることによって、インタビューとしての梅本も現在から過去に遡っている。ジャン＝マルク・ラランヌが編集長を務めている『レ・ザンロキュブティール』誌は映画だけでなく、音楽や、演劇の「情報でも批評でもない紹介に徹することで多くの読者のほどよく刺激している」として梅本が「こうした雑誌が東京にも欲しい」と高く評価している雑誌である。<sup>8)</sup>

2ヶ月目の11月の前半は引き続きトリュフォーへのインタビューが続き、この月

の後半はトリュフォーの評伝も書いているセルジュ・トゥビアナにトリュフォーのことを語らせている。

最後の12月はトリュフォーのインタビューに続き、トリュフォーの最後のパートナーであり、『日曜日が待ち遠しい』の主演女優でもあるファニー・アルダンにこの作品とトリュフォーについて語らせてトリュフォー特集を締めくくっている。つまりこの3ヶ月の1クールは『日曜日が待ち遠しい』の音楽で始まり、この映画作品についてのインタビューで円環を閉じて終わるのである。最後の場面が最初の場面に戻ってくるというのは映画の常套手段の一つであることを思い出しておきたい。

2クール目の2013年1月から3月は彼の映画批評家としての原点にあるフランソワ・トリュフォーから離れ、その後に行ってきた彼の仕事をうかがわせるようなゲストの顔ぶれになっている。

メルヴィル・プポー（俳優）、ジャンヌ・バリバール（女優）、オリヴィエ・アサイヤス（映画監督）、ジャン・フランソワ・ロジェ（シネマテーク・フランセーズのプログラム・ディレクター）と彼の豊かな人脈が色濃く反映している。

音楽も1クール目とは違って月替わりである。1月のオープニング曲はジャック・ドゥミ監督の『ローラ』からとられており、その音楽監督はミシェル・ルグランである。エンディング曲は *Qu'est-ce que je peux faire?*、演奏はアンナ・カリーナとフィリップ・カトリーヌ。アンナ・カリーナという名前はもちろんジャン＝リュック・ゴダールを思い起こさせる。

2月はオープニング曲が *C'est le printemps*、演奏はブロッサム・ディアリー。エンディング曲は *Tout doucement*、演奏は同じくブロッサム・ディアリーである。ブロッサム・ディアリーというのは1952年にアメリカからパリへ移り、ミシェル・ルグランの実姉であるクリスチャン・ルグランらとコーラスグループの「ブルー・スターズ」を結成した歌手である。

3月はオープニング曲、エンディング曲ともに『ロシュフォールの恋人たち』からテーマ曲と「イヴォンヌの歌」が選曲されている。『ロシュフォールの恋人たち』は監督がジャック・ドゥミ、音楽がミシェル・ルグランで、1月のオープニング曲の映画『ローラ』と同じコンビの作品である。こうしてみるとこの放送の後半のクールの音楽はミシェル・ルグランによって繋がっていて、1月と3月では監督ジャック・ドゥミ、音楽ミシェル・ルグランのコンビで円環を閉じていることが分かる。

音楽からインタビューに目を転じると、1月はメルヴィル・プポーのキャリアの

中で「ヌーヴェル・ヴァーグの長兄」エリック・ロメールとの仕事について語らせている。次のオリヴィエ・アサイヤスには、劇作家で映画監督のサッシャ・ギトリに対する思いを語らせている。演劇史の専門家でもある梅本には『サッシャ・ギトリ 都市・演劇・映画』という著書もあるので話ははずみ、アサイヤスの「ギトリとクエンティン・タランティノーに共通するベクトルがある」という指摘には驚きをかかせない。

2月のインタビューではジャン・フランソワ・ロジェに日本映画の話をさせる。シネマテーク・フランセーズのプログラム・ディレクターが日本映画について、どう考えているかを語らせるのである。そして彼に対して、1970年代のシネマテークの伝説として、日本映画の回顧上映の際、小津安二郎の映画の上映の後、観客が全員退屈してホールを出て行ったとき、ひとりだけ残ってスクリーンに向かって大きな拍手をしていたのがジャック・リベットだった、という話を紹介している。ジャック・リベットもまたヌーヴェル・ヴァーグに欠かすことのできない監督である。

ヌーヴェル・ヴァーグと言えば、当然ジャン＝リュック・ゴダールの名前もこの放送を通じて何度も現れている。梅本の映画体験のなかでヌーヴェル・ヴァーグは特別のものであると思われる。

3月は2月のジャン・フランソワ・ロジェとこの講座の冒頭10月に登場したジャン＝マルク・ラランヌとの鼎談である。話題は多岐にわたるが中心的なテーマは映画研究と映画批評の違いである。梅本は研究者であるよりは批評家であることの自負を持って語っているように見える。

梅本ははからずもこの放送を通じて、自分のしてきた仕事を見事に紹介したのではないかと思う。彼の映画批評はすべてがわかりやすいものばかりではない。それは「僕たちの思考力が今までになかった方向に横溢していく瞬間」を目指して書かれているからである。しかしこのラジオ放送では彼の映画批評家としての原点から始め、映画に対する現在の関心や考え方がとてもわかりやすく表現されている。「はからずも」と書いたが、もしかしたらそうではなく意識的にそういう戦略を採ったと考える方がいいかもしれない。なぜなら上記の『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』の編集方針を述べたところで、メディアによって戦略を変える、ということが表明されていたからである。先に「もっとも重要なことのひとつは作品が視点によってさまざまな面を見せるということと、その中で最も重要な面を見る視点を見つけるということである。」と書いたが、メディアによってどのような戦略をとるかというのはこのことにつながっていると思う。いずれにしてもここには映画について語ることの幸福感がみなぎっている。彼は何をするにしても映画とともに生きて

いた。仕事でも遊びでもそうである。この番組を作るに当たっても「原案・脚本・演出ぜんぶやっている感じです。」ということばにそれは端的に表れている。彼はいなくなってしまうが、この番組がとりあえず完結し、私たちに残されたことを幸運としたい。この放送の録音を再生すれば、いつでも彼のよく響くいい声を聴くことができるのだから。

注

- 1) 梅本洋一、大里俊晴、木下長宏編『現代フランスを知るための 36 章』、明石書店、2000、p.36.
- 2) パリの情報については *Pariscope* mercredi 11 au mardi 17 septembre 2013、東京の情報については Web サイト *Movie Walker*  
<http://movie.walkerplus.com/> (2014 年 10 月 25 日現在) による。
- 3) 『NHK まいにちフランス語』 2012 年 11 月号 p.71
- 4) 『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』はフィルムアート社から勁草書房へと版元が変わった後、2001 年休刊している。
- 5) 季刊 *nobody* summer2013 p.42
- 6) 同上 p.44
- 7) <http://www.nobodymag.com/heibon/heibon> (2014 年 10 月 25 日現在)
- 8) 前掲書『現代フランスを知るための 36 章』、p.109