The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	過去との出会い : 映画『オルフェの遺言』のなかのコクトー
Author(s)	谷, 百合子
Citation	a+a 美学研究. 2017, 10, p. 54-67
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90158
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

過去との出会い

――映画『オルフェの遺言』のなかのコクトー

谷 百合子
Yuriko Tani

コクトーの最晩年の映画『オルフェの遺言』(*Le Testament d'Orphée*、一九六〇年)は、彼自身の映画『詩人の血』(一九三〇年)や映画『オルフェ』(一九五〇年)と同様に、詩人が主人公の物語である。この映画では、コクトー自身が描いた絵画やコクトーの演劇・映画の主人公たちが画面に登場し、それらが融合することによって芸術家としてのコクトーの過去が浮かび上がるような構成になっている。また、物語のなかでコクトー自身が主人公である詩人を演じているため、コクトーが自らのこれまでの人生をたどり直そうとしているかのように見える。自らが映画のなかに登場するという演出は、前二作とは異なる特徴である。本論文では、映画『オルフェの遺言』を分析することを通して、コクトーがいかに自らの過去と出会い、自分自身についての虚構を作り上げているかを確認したい。

ドキュメンタリーの構想

『オルフェの遺言』は、企画当初、コクトーの晩年の創作活動を記録するという目的のドキュメンタリーとして構想されていた[*1](一九五七年一一月二二日)。コクトーは題材として、ヴィルフランシュ=シュル=メールにあるサン・ピエール礼拝堂内部の壁画制作、マントン市役所の『婚礼の間』の壁画制作、自らの晩年の映画制作を取り上げようとしていた[*2]。この三つの題材から成る三部構成のドキュメンタリー映画になるはずだった。しかしながら様々な問題からこの構想は実現せず、そこで集められた素材、とりわけその第三の部分が、映画『オルフェの遺言』というフィクション映画として結実したのである[*3]。

映画『オルフェの遺言』には、この当初の計画を思わせるさまざまな特徴がある。たとえば、構想の第一部の題材であるサン・ピエール礼拝堂や、彼自身が描いた油彩画や線描画、タピスリーなどを、われわれはこの映画のなかで見ることができる。また、映画の舞台には、コクトーの晩年の創作活動の場であるサント・ソスピール荘が使用されている。この邸宅は資産家でコクトーの庇護者でもあったヴェズヴェレール夫人のものであり、彼女がこの映画のワンシーンに登場するのは、コクトーが自らの創作活動を支えた人物をもカメラに収めようとしていたからではないだ

ろうか。この邸宅には実際、コクトーのアトリエがあり、コクトーはそこで油彩画や石版画など技法のバリエーションを増やすことになる。また、コクトー自身が邸宅のいたるところに装飾を施しているところを見れば、この邸宅そのものが作品のひとつであるとも言える[*4]。

こうした自らの過去の作品を映像として記録することを目指しているという点においては、映画『オルフェの遺言』はドキュメンタリーの要素を少なからず残しているのだと考えられる。一般にドキュメンタリーの基本となる定義は「被写体に人為の手が加えられていない映画」である。この基本の定義をこの映画の特徴に合わせて考え直すとすれば、ドキュメンタリーとは「映画のために手が加えられたのではなく、それ以前にすでにひとつの作品として完成しているものをさらに映画において見せる」ことだと言い換えることができる。つまり、芸術家コクトーの過去が映像によって記録されていると考えることができる。

『オルフェの遺言』に登場するコクトーの作品は、絵画や建築装飾だけではない。コクトー作の演劇や映画のキャラクターたちも画面に登場する。映画『オルフェ』の人物たちや、スフィンクスやオイディプスなどコクトーの物語の主要メンバーがこの映画のなかに集結している。これらのキャラクターを演じるのは、長年コクトーの作品を支えてきた実際の俳優たちである。コクトーが、これまで自らが創り上げてきた物語の登場人物たちだけでなく、それらを演じてきた俳優たちをも映像によって記録しようとしていたことがわかる。

なかでも、死の世界の住人であるプリンセス、ウルトビーズ、セジェストは、この映画のなかで重要な役割を与えられている。演じるのは、前作『オルフェ』でこれらの役を演じた俳優陣である。彼らはまず、この映画の冒頭で引用された前作『オルフェ』のワンシーンに登場する。引用された映像は、この世と死の世界の中間地帯である。そこにセジェストとウルトビーズとともにプリンセスの姿が映し出される。音声は消されているため彼らがどのような会話をしているのかはわからないが、プリンセスの顔から涙がこぼれるところを見れば、前作を観たことがある観客は、これがオルフェとの別離の瞬間であることが容易に想像できる。この前作の印象的なシーンは、『オルフェの遺言』の問題提起となっている。この引用によって前作との関係を強調しながら、『オルフェの遺言』が前作同様、詩人とは何かについて考察することにあるということを暗に示そうとしているのである。

この最終作のなかに、前作の詩人の姿をモデルとして持ち込みながら、その詩人の役をコクトー自身が演じている。『オルフェ』で登場人物たちを演じた俳優たちが今度は十年後の姿で登場する。『オルフェ』では、プリンセスとウルトビーズが尋問される側であったが、今度は彼らが詩人を尋問する。コクトー演じる詩人とコクトーの創造した登場人物たちが繰り広げる対話が、この映画の物語の中心にある。そのように考えれば、この冒頭の引用で、主人公オルフェが登場しないのは意図されたことだったといえる。つまり、オルフェは、コクトー自身なのである。約十年後に制作された『オルフェの遺言』は、現代の詩人つまりコクトー自身がオルフェウスの系譜にいる、主人公のオルフェその人にほかならないことを、コクトー自身が画面に姿を現すことによって確認しているのである。

詩人の旅

物語は、詩人が「教授」の助けを借りて、時空を飛び越えて旅へ出るところから始まる。時空を飛び越えることができるのは、詩人の特権である。前作『オルフェ』では、鏡のなかの世界にオルフェを誘うのは、死の世界の住人であるウルトビーズであった。つまり、『オルフェ』を制作した当時のコクトーにとってはまだ、死の世界にいる者たちが彼の芸術活動の導き手であったのである。一方、『オルフェの遺言』の制作において、コクトーは自らの詩人観を新たなものにしている。この映画においては、詩人を異世界へと導くのは教授が発明した「技術」であり、それは映画の特質のひとつである時空を飛び越える「技術」である。晩年のコクトーは、この映画の「技術」が持つ詩的可能性に強い関心を抱いていたのではないかと想像できる。つまり、コクトーは、詩人の創作活動の秘密を明らかにしようとするだけではなく、映画によって生まれる詩についても明らかにしようとしている。

歩き始めた詩人は、馬頭人に出会い、その人物を追いかけるうちに、廃墟へと辿り着く。そこは、ジプシーたちの溜まり場である。少女のひとりが一枚の写真を焚き火で燃やしている。その写真は燃えているように見えるが、実は逆回しのトリックによって元の状態へ戻っている[図1]。少女によって一枚の写真が再生されると、そこにコクトーの

谷 百合子

――映画『オルフェの遺言』のなかのコクトー

1

2

ジャン・コクトー『オルフェの遺言』
1960年

図1 | (16:34)
図2 | (17:00)
図3 | (19:06)
図4 | (19:08)
図5 | (19:09)

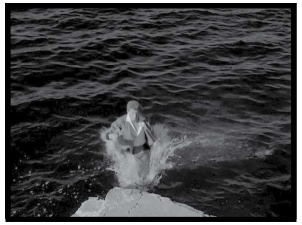
映画『オルフェ』に登場するセジェストが写っているのが見える［図2］。観客は彼の顔をこの映画の冒頭の引用シーンで目にしているので、彼がセジェストであると容易にわかる。ジプシーの女のひとりがその写真を破り、それらの写真片を詩人に渡す。詩人はそれを持ってその場から立ち去る。詩人はジプシーから受け取った写真の断片を海へ投げ捨てる。その瞬間、水面からセジェストが立ち現れる[*5]［図3・4・5］。

フィルムの逆回しは、コクトー映画にはお馴染みのたわいないトリックであるが、肝心なのは、コクトーがこれを用いて過去の映画の登場人物が映画のなかに生き返る様子を見事に演出している点である。このシーンでは、記憶の断片としての写真から作品の登場人物が登場する様子を、まるでイリュージョンであるかのようにわれわれに見せてくれる。これはまず、映画が現実の再現であるだけでなく、その現実の断片をわれわれが操作することができ、そのことによって豊かなフィクションの世界を構築することができることを示している。コクトー演じる主人公の詩人は、登場人物セジェストに連れられて、時空を自在に行き来し、自分が作り出した物語の人物たちと出会う。

詩人の旅の中心にあるのは、作者であるコクトーと作中人物の対話という虚構の出来事である。一見、現実には存在しないような場面の連続を目にする観客は、しかしながら、この対話が、実はコクトーとコクトーの映画を支える人々との対話であることに気付く。詩人がセジェストに「前は金髪だったはずだが」といえば、セジェストは「映画の中だったからです。いまは実際の人生のなかにいるのです」と答える。「いまは映画のなかではない。現実の人生のなか」という台詞が意味するのは、「私はエドゥアール・デルミットです」という俳優であることの表明である。つまり、セジェストという登場人物の仮面が外され、俳優であり画家であるエドゥアール・デルミットという人物の仮面が現れる。つまりこの台詞は、セジェストという登場人物の物語世界がフィクションであることを自ら露呈しているのである。また、そこで、俳優デルミットという実在の人物の顔を露わにすることによって、あたかも現実の一部分が顔をのぞかせたかのように観客に思わせるのである。

しかし、まさに今われわれ観客の目の前に映し出されているこの男は、コクトーの養子であり、晩年をとも

3



4

5

に生きたパートナーである実在のエドゥアール・デルミットではありえない。この男は、われわれ観客にとって、セジェストを演じるデルミットであるだけでなく、デルミットを演じるデルミットである。デルミットもコクトー同様、名と顔が世間に知られているので、観客は彼を見た途端にそれが彼自身であると同定できる。そのことによって、その実在の人物こそが演じられる役になり、また新たなフィクションが作り上げられている。要するに、この映画に登場する人物たちは、物語の役と俳優自身の役という二重のアイデンティティを持っていると言うことができる。

セジェストのほかにも、『オルフェ』の作中人物、死神のプリンセスとその手下であるウルトビーズも、俳優としての顔を見せる。『オルフェ』から十数年後に制作されたこの映画では、プリンセスは、そこはかとなく老いて、ふところが深い。ラディゲが死んで以来、コクトーを頻繁に訪れる天使ウルトビーズは、この最晩年の映画では、どことなく酸いも甘いも噛み分けて、余裕がある。登場のときこそ、『オルフェ』のときの緊迫感をみなぎらせてはいるが、詩人への尋問は機知に富んで、どこか優しい。この変化は、扮するマリア・カザレスとフランソワ・ペリエが十年のあいだに老いたせいだけではない。二人は、コクトーという実在の人物を前にしているかのように、詩人に話しかける。

死神であるプリンセス（カザレス）は詩人（コクトー）を非難する。汝の非は、ひとつは、「無知であること」もうひとつは「自分の世界ではないところへ絶えず侵入したこと」であると言う。ウルトビーズ（ペリエ）はそれが有罪か無罪かを詩人自身（コクトー）に問いかける。またしても詩人の被造物が詩人を弾劾するわけだが、その弾劾そのものは、どこか優しい。その会話は、映画監督コクトーと、俳優、カザレス、ペリエとしてなされているかのようである。しかし、彼らが俳優のカザレスであり、ペリエであるかは、映画のなかで、証明されてはいない。彼らは映画の登場人物であるのか、実在の人物であるのかについて、はっきりと言及されることはなく、ただ、どうやら実在の、世間に知られた名だけを与えられている。つまり彼らもまた、セジェスト同様、映画の登場人物の役を担っていると同時に、俳優である彼ら自身をも演じているのである。

また、詩人を演じるコクトー自身も、作中人物から非難され、論評され、弾劾されることによって、けっし

て人為的にいじられ加工されてはいないようにみえる被写体として現れる。あたかも、われわれは、他者によって規定されるとでも言うかのようにして。コクトー自身も、『オルフェの遺言』という作品の詩人を演じると同時に、彼の人生の実在物と対面することによって、映画の人物ではない、実在の人物としての顔を見せる。この映画の冒頭でコクトー自身の声による台詞「自らの魂を裸にする」とはまさにこのことではないだろうか。しかしながら、自分自身の実際の姿を露わにしているかのように見せながら、実は、その実在の人物としての顔もコクトーによって作り上げられた虚構でしかない。つまり、『オルフェの遺言』は、コクトー自身が、物語の主人公である詩人を演じるだけでなく、あたかもその背後に実在のコクトーが隠れていると観客に思わせることによって、そこに生きたひとりの人間のドキュメンタリーが浮かび上がっているかのように装うフィクションなのである。

距離を置いてみると、この映画はいわゆる映画ではなく、私のなかによく理解もせずに抱え込んでいるものを客観視し、さらにはそのまま出す唯一の手段を、私にあたえてくれたということに気づく。書くという思考媒体では、おわかりのように、私は知性の検閲下に置かれざるをえない。ところがこの映画が正当化しようとする現象は、作品を物語るかわりに生かし、そのうえ見えぬものを見せることである。

『オルフェの遺言』で、私は真実と神話（ファーブル）を、現実と非現実とをかなり完璧に混ぜたと思う。私はそのなかでてんやわんやになり、その結び目を解くことも、それを分析することもできなくなる。[6]

コクトー自身が述べているように、この映画において、コクトーは、現実と非現実を混ぜることによって、言葉では表現できないもの、つまり彼の人生のイマージュを浮かび上がらせようとしている。コクトーは、詩人を演じることによって自らがオルフェの系譜にいる詩人であることを確認しているだけでなく、作者であるコクトー自身が彼の過去の作品の登場人物たちと対話をすることによって、また、それらを演じる俳優たちと対話をすることによって、老いた自分自身の現在とも向き合おうとしていることがわかる。そこには、詩人像に対する新たな見解を提示しようとする七〇歳のコクトーの姿が見える。要するに、コクトーはこの映画において、自分の生きた証を題材としながら、詩人についてのフィクションを語ることによって、また、それがフィクションであることを暴露しながら、詩人とは何かについての新たな形態のフィクションを構成しようとしているのである。

分身と増幅

この映画には、現在の自分と出会うというテーマに関連した象徴的なシーンがある。それは、詩人が自分の分身に出会う場面である。セジェストに連れられてヴィルフランシュの町をさまよう詩人は、サン・ピエール教会のそばを通りすぎる。その直後、同じように町をさまよう自分自身とすれ違う。詩人は、自分の分身が自分に気づかないふりをしているとこぼす。彼がどこから来たのか、どこへ行くのかを知りたがるが、セジェストはそういった質問をするのは悪いくせだという。このシーンは、コクトーの作品に通底する分身のテーマを浮かび上がらせている。

エドガール・モランによれば、自分の分身を生み出すことは、人間の根源的な行為であると考えられる。古くから人間は分身とともに生きてきたのである。分身が生み出されるメカニズムをモランは以下のように説明する。

> 実際、もっとも著しい主観化ともっとも著しい客観化とが幻覚のうちで出会うのは、完全な外化と極限まで高まった欲求とが、中間的に交錯する場なのである。つまり、そこには人間のイマージュ＝幽霊が、分身が存在するのだ。このイマージュは投射され、外化され、客観化され、それぞれの程度において、不思議な自立的な、はては絶対的な現実性をあたえられた存在ないし幽霊として、自らを顕現させる。それで、この絶対的な現実性は同時に絶対的な非現実性であり、ちょうど個人のすべての欲求がこれ以上途方もないものはないような欲求、つまり不死性が実現されたかのように、分身はイマージュの上に集まるのである。[7]

自らを眺めることは、自分にしか感じられないものを感じるという意味では主観的な行為である一方で、自分自身

をあたかも他人であるかのようにして距離を持って眺める客観的な行為でもある。この主観化と客観化の交わるところに、分身がイマージュとして立ち現れるというのである。まさに、この分身が立ち現われるメカニスムは、コクトーがこの映画で行おうとしていることと通じる。コクトーは、自ら自分の生を見つめ、それを記録しようとしている点では、主観的な作業を行っているが、コクトーを見つめる他者をできるかぎり映画のなかに集結させることによって自分自身を客観的にとらえようともしている。そうした主観化と客観化の交わるところに立ち現われたこの映画は、まさに、モランの述べるような分身の世界である。モランは、人間は太古から、作品を通して分身を作り上げる行為を繰り返し行ってきたのだという。

従って、この分身の性格はどんなものの上にでも投影することができるのである。それで、もうひとつの意味からいえば、この性質は自然状態において外化された心的イマージュ（幻覚）だけでなく、さまざまな映像や物質に支えられた形をもつものの上にも、投影されるのである。製作者の手を通して、物により表現されたイマージュ、デッサン、彫刻、絵画、彫像などに投影されたものが、最初の人間性のひとつの表示なのである。人が不適切にも「先史芸術」とよんでいるものが、これなのである。[8]

モランの考えによれば、コクトーがこれまで自分自身の肖像画を何枚も描いているのは、様々に形を変えて自分の分身を増幅させようとしていたからだと解釈できる。それらは手を動かすことによって現れたイマージュといえるのだが、コクトーはそのイマージュを映画という媒体を用いてより写実的なものへと変容させていく。芸術の写実性は、近代における写真技術の登場によって、さらに豊かなものになったといえるが、映画はまさに写真の延長線上に位置すると考えられる。モランは、写真や映画には、現実を写し出すだけではなく、現実のイマージュを生み出す力があり、それにはわれわれが美という言葉で形容する特別な性質が備わっているという。モランに倣って、映画を、写真に動きの感覚が加えられたものだと考えれば、この新しい写実的芸術はより現実感を与える独自の世界を構成する。

過去に生き生きとした現実感をもたせる、あるいはエティエンヌ・スリオの表現したような過去をとりもどさせる、映画の映像にともなっている性質が、他のどんな芸術においても知られていないのは、疑問の余地がない。過去は消え去ってしまうのでなく、どこか他の場所でとどまっているのだ、という思想は、私たちがすでにみてきたように、すべての思い出において、萌芽として含まれている。現在から逃れ去っていった過去がとどまっているのは、分身（影）と死者たちの世界なのである。[9]

われわれは過去を取り戻すことはできないとしても、消え去ってしまったかに思われた過去の断片が、映画のなかにとどまっており、それらが分身の世界を構成しているのである。このことを意識していたかのように、コクトーは『オルフェの遺言』において、自らの過去を画面のなかに凝集させることによって、自らの分身をイメージによって増幅させ、自分自身の詩人としての生を目に見えるかたちで再構成しようとしている。つまり、映画の持つあらゆる表現方法を駆使して、言葉を換えれば、虚構をうみだす技法のかぎりを尽くして、ジャン・コクトーという人物を再構成し、その分身の世界を見せようとしているのである。

自己神話の創造

この映画のタイトルにある「遺言」という言葉は、自らの死を意識しているコクトーが、自分の遺産（作品と芸術観）を後世に残したいと願っていたことを想像させる。コクトーは『オルフェの遺言』が完成した三年後にこの世を去るが、この映画はまさに、コクトーという芸術家の生の記録という意味で、後世の若い詩人たちへの遺産となっている。しかしながら、ここで、コクトーが自分の人生における真実を語りながら、自伝（autobiographie）を作ろうとしていると考えるのは早計である。ジャン・トゥゾは、コクトーが、彼自身にまつわる好ましくない伝説に対して、「自己神話（automythographie）」を作ることによって対抗しようとしていたのだと述べている。この「自己神話」とい

う言葉は、自らの人生を単に物語化することを意味するのではなく、理想とする詩人像を作り上げることによって嘘を重ねることをも意味する。つまり、「自己神話」を創造することとは、自分がいかなる人間なのかを語り、それがあたかも真実であるかのように装いながら、自らの理想の詩人像を作り上げることなのである。トゥゾは、コクトーのこの神話化を「取るに足らないコートに、輝かしい裏地を縫い付ける」作業であると説明している。

その有名な男が纏わせられていた伝説の布地に、ひとつの複製を考案しなければならなかったので、その芸術家は、彼が肩に羽織らされていた、取るに足らないコートに、輝かしい裏地を縫い付けようと試みていたのである。そのことを、明白な造語を使って、しかしながら、その方法が特異であるために、われわれはそれを自己神話と呼ぶ。[*10]〔訳は引用者による〕

家山也寿生は、トゥゾのこの考えに対し、トゥゾが「自己神話」という造語を用いるのは、「そうした虚実入り混じった物語を提示するためであると同時に、いや、それ以上に、伝記的事実との食い違いを際立たせるためであるように見受けられる[*11]」と批評している。加えて家山は、このトゥゾの試みが、コクトーの自己神話の虚構性を明らかにしようとしている点には意義があるが、コクトーの諸作品における神話の形態を捉えるためには「伝記研究の見地から事の真偽を云々する」のではなく、むしろ「神話化のプロセスをたどることが求められる」と指摘している。確かに家山が述べているように、コクトーの人生における事実と、彼が生涯を通じて作り上げた自己神話の間に齟齬があることを発見したところで、それはコクトーという人物の研究においては貴重な発見かもしれないが、彼の作品の特質を明らかにしようとする研究には役立たない。

本人によっても脚色されている作家の生涯を、たとえ言葉の二重の意味で〝ネガティブ〟にではあっても、そして物語化の罠から逃れようとしながら語ることには、それでもやはり別の物語化の罠に足を取られる危うさがある。ほんとうにその罠から逃れようとするのならば、作家を主人公にしてかれの生涯と作品を語ることは放擲し、完全な虚構世界である諸作品のほうを中心に語るべきである。と同時に、掲げるべき造語も、実体として、書かれたものとしてはありえないコクトーの「自神話伝 automythographie」などではなく、「自己神話作者 automythographe」としてのコクトーのほうである。[*12]

この指摘の意図するところは、コクトーの作り上げた作品が真実であれ作り話であれ、彼がそうした「自己神話 automythographie（家山に倣えば、「自神話伝」）」を創造しようとする作者であることは否定できないということである。家山は、作家は回想録を書けたとしても、正伝を書くことなど不可能であり、「自伝作家（autobiographe）」なる言葉は存在しないことを認めたうえで、しかしながら、ただ「神話的なレフェランスを横糸にしてみずからの生を脚色し、ひとつの物語を織り成してゆこうとする［…］語り手は存在しえる[*13]」と述べている。ここで、家山は、「語り手」＝作者コクトーだとみなし、話を進めているが、実際、その神話を語っているのは、作者コクトーではない。それがたとえ一人称で「私」と述べていたとしても、それは作者とは異なる、物語の語り手でしかない。語り手が人物でない可能性もある。映画における語り手が何を指すのかを特定するのは容易ではないが、それを作者と同一視することはできないという事実はこれまでの理論家たちが認めてきたことである。家山は、語り手を作者であるコクトーだとしている点で、語られたことが事実であるかどうかを問うトゥゾの議論を十分に批判しきれていない。「自己神話作者」としてのコクトーに着目するならば、その物語がたとえ真であろうと偽であろうと、そうした物語の語り手を設定し、神話を作り出そうとしている作者コクトーの創作プロセスを問題にすべきなのである。『オルフェの遺言』の語り手は、この映画がフィクションであることを観客に示唆する。そのような語り手を措定し、自らの作品を用いて、あたかも自伝を構成しているかのように装いながらも、しかしながら、語り手がその物語が嘘であることを明言するように命令している作者こそがコクトーなのである。

また、語り手が語ろうとするこの物語について家山はさらに以下のような説明を続けている。

――しかも、その物語は生存中に書き上げられる必要はない。オートミトグラフィックな情報を発信し続けるだけ

でかまわない（なぜなら、それらの利用と加工は他者の作業となるからである）[14]――

この引用において重要な指摘は、作り上げられた物語が、未来に他の詩人によって取り上げられ、加工される、という点である。コクトーがこの最晩年の映画の制作を通して、自らが「自己神話作者」になろうとつとめているのは確かであるが、コクトーの「自己神話」は、後世の若い詩人たちに発見され、加工されることによってはじめて、神話として完成するのだといえる。『オルフェの遺言』は、コクトーを含む登場人物たちが二重のアイデンティティを演じることによって、その物語がフィクションであることを暴露しながら、そこに新たなフィクションを構築する映画である。コクトーは、この映画を通して自らの分身を創造し、それが未来の若い詩人たちへの芸術的遺産となり、さらに自己神話となることを祈っている。

谷 百合子（たに・ゆりこ）
大阪大学大学院文学研究科博士課程修了。映画論。

註

*1 ヴィルフランシュのチャペルについての映画の計画が持ち上がったとき、三つの案が紹介される。一つ目がアラン・レネ監督によるフィルム・ノワール、二つ目がパテ配給のジャック・ドゥミ監督版、そして三つ目が若干二六歳の若さのエチエンヌ・ペリエ監督版である。コクトーは最後の版を最も気に入り、それをもとに三〇年前の『詩人の血』に似ている一九五八年版の映画を作ろうと思い立ったという。（Francis RAMIREZ, Christian ROLOT, *Le Cinéma et son monde*, Non lieu, 2009, 125）

*2 « Dans une lettre de la société Promofilm adressée à Cocteau en date du 5 décembre 1957, l'œuvre est décrite en trois parties: les deux premières sont celles que nous connaissons; seule la troisième diffère de ce que Cocteau décrit dans son journal. Elle portrait en effet non sur les masques mais sur ses films et sur son « expression cinématographique » ». (*Ibid*, 126)

*3 撮影は一九五九年九月七日～一〇月二一日に行われ、一九六〇年二月一〇日に一般公開された。（*Ibid*, 147, 153）

一九五八年一月に、コクトーはエチエンヌ・ペリエとともに、この映画の中心となる部分について構想を練る。« 1er – 3 *janvier* : Cocteau et le jeune Etienne Périer mettent le projet de film triptyque en route et ont ensemble de longues séances de conversations. Périer habite l'hôtel Welcome. Cocteau,

inspiré par cette nouvelle besogne, a déjà « trois ou quatre idées » pour la partie centrale. Au commencement, pourrait avoir lieu une « rencontre de l'homme et du cheval » ». その後、第一と第二の部分が取りやめになり、『オルフェの遺言』というタイトルが登場する。« 8 *janvier* : Réflexion sur la construction du scénario par Cocteau seul. Le projet initial du triptyque est rapidement délaissé. JC renonce presque immédiatement à la partie sur Menton. C'est ensuite le tour des séquences dans la chapelle de Villefranche, que les pêcheurs ne souhaitaient pas fermer au public pour le tournage. Ne subsisteront dans le futur film qu'un plan ou deux de la façade. Ces décisions semblent prises dès le 4 janvier par Cocteau qui écrit à Milorad : « Il n'y aura que *Le Testament d'Orphée* que j'allonge. » » (*Ibid*, 129)

*4 たとえば、邸宅の入り口には、コクトー作のモザイク装飾が配されているし、すべての部屋の壁には、コクトーの描いた線描画がある。その詳細は、五一年の短編ドキュメンタリー映画『サント・ソスビール荘』で見ることができる。

*5 破られた写真から生身のセジェストが登場する様は、コクトーの作品のなかで常に主題となってきた「死からの再生」のテーマを思い起こさせる。たとえば、『詩人の血』で詩人が液化した鏡のなかから飛び出してくるシーンは、海のなかから飛び上がって現れるセジェストの姿と重なる。また、『美女と野獣』で死にかけた野獣がベルの愛の告白によって王子となって生き返るシーンや、『オルフェ』で死者が起き上がるシーンも、自然の摂理に反して地面から人物が起き上がる様子を逆回しのトリック撮影によって作り出されている。コクトーが一貫して「死からの再生」をダイナミックに映像化しようとこだわっているのがわかる。

*6 ジャン・コクトー『映画について』梁木靖弘訳（フィルムアート社、一九八一年）一八七頁。Jean COCTEAU, *Du cinématographe*, Pierre Belfond, 1973 (posthume) et 1988, Éd. du Rocher (la nouvelle édition revue et augmentée), 2003, 229.

*7 エドガール・モラン『映画：想像のなかの人間』杉山光信訳（みすず書房、一九七一年）二五―二六頁。Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Éd. de Minuit, 1956, 33.

*8 同訳書、二八頁。*Ibid*, 35.

*9 同訳書、六九頁。*Ibid*, 67.

*10 Jean TOUZOT, *Jean Cocteau. Le poète et ses doubles* (Bartillat, 2000) 172.（家山也寿生『ジャン・コクトーにおける神話の変容』二四二頁の訳を参照した。）

*11 家山也寿生、博士論文『ジャン・コクトーにおける神話の変容』（早稲田大学、二〇〇八年）二四二頁。

*12 同書、二四三頁。

*13 同書、二四三頁。

*14 同書、二四三頁。