

絵画における「生き生きとしたもの」 ——『燃ゆる女の肖像』に織り込まれた記憶

横田 祐美子

はじめに

セリーヌ・シアマが脚本と監督を務めたフランス映画『燃ゆる女の肖像』(*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) は、作中の絵画と同じ題名を冠している。画家マリアンヌによって描かれたとされるこの絵は、本作の冒頭に登場して以降は一度も現れることなく、マリアンヌがエロイーズと過ごした短い日々とその後の「再会」⁽¹⁾を振り返るための起点に位置づけられていた。三つの回想によって構成された物語全体の開始を告げるこの絵は、しかし、マリアンヌにとっていかなる意味を持ちうるのか。いったい何がこの絵に結実しているといえるのだろうか。

本稿では、マリアンヌに無意志的想起を引き起こす原因となった絵画「燃ゆる女の肖像」を、彼女によって振り返られるすべての出来事と作中における現在という時間軸のあいだに位置づけなおし、一見すると静謐な雰囲気を醸し出すこの絵のなかに描かれた「生き生きとしたもの」を取り出すことに挑戦したい。その際、マリアンヌとエロイーズが行っている視覚的ないし聴覚的想起をとおして問題の核心に迫ることとする。記憶、回想、想起が、いまは現前していないもの、すでに不在となったものとの関係のうちに置かれることを考慮すれば、そうした過去の振り返りをもとに描かれた作品は、基本的には「死んだもの」の総体である⁽²⁾。だが、エロイーズは結婚という逃れられない運命に抵抗しながら生や動を求め、絵画においてさえもそうしたものが表出することを、マリアンヌに教えてくれた存在ではなかったか。そうだとすれば、この絵には、「生き生きとしたもの」をいかに表現するかという問いに対するマリアンヌなりの応答が描かれていたと考えられるのである。

視線の相互性とその挫折

けれども、作中の「燃ゆる女の肖像」は、鑑賞者に強烈なインパクトを与える類いの作品ではけっしてなかったように思われる。スクリーンに映し出されていた時間は全体で18秒ほど、ピントが合った状態では12秒ほどしかないその絵は、たしかにマリアンヌを動揺させるに足るだけの刺激をもたらすものではあった。絵のモデルを兼ねてデッサンを指導するマリアンヌは、生徒の一人が勝手に教室の奥から出てきたその絵に気づいた途端、涙目になり、明らかに困惑している(00:01:55-00:02:20)。とはいえ、彼女にそれほどの変化を生じさせる作品には、鮮やかで派手な色づかいも、激しさを感じさせるモチーフも特に見当たらない。そこには、月明かりに照らされただけの暗く広々空間に、エロイーズを彷彿とさせる女性が、ドレスの裾に火をつけたまま後ろ向きに立っている情景が描き出されている。なぜ後ろ姿なのか。回想に登場する類似した出来事に照らし合わせてみれば、少々不可思議である。というのも、実際にエロイーズのドレスの裾に火がついた、

(1) 「最初の再会は…… [Je l'ai revue une première fois]」(01:52:18)からはじまる展覧会の場面において、マリアンヌは実際にエロイーズと対面するわけではない。そして「最後の再会は…… [Je l'ai revue une dernière fois]」(01:54:18)からはじまるオーケストラのシーンでも、マリアンヌとエロイーズは同じ空間にいるが、エロイーズがマリアンヌに気づくことはない。これらの点を踏まえて再会という語には鍵括弧を付している。

(2) ワークショップ当日には、最後の「再会」のあとにエロイーズがこの世を去っているのではないかという意見を複数の来場者からいただいた。まだ再会する可能性があるとするれば、最後とは言わないからである。もちろん、そのような読解可能性は残されているが、本稿では絵画「燃ゆる女の肖像」に「死んだもの」ではなく「生き生きとしたもの」が描かれているという立場から、そのような解釈方針は採らなかった。

女性たちだけからなる島の祭りの場面では、彼女はマリアンヌに背を向けてはおらず、むしろ着火した裾を一瞥する以外は終始マリアンヌと視線を合わせているように見えるからだ (01:17:30-01:18:20)。それゆえ、「燃ゆる女の肖像」はマリアンヌが目にした光景をそのまま記憶から引き出し、タブローに移したものではないことが分かる。ここに至るまでに、どのような経緯があったのだろうか。

マリアンヌがはじめてエロイーズに「再会」したのは、彼女が父の名を借りて、オルフェウスとエウリュディケの別れの瞬間を描いた作品を出展した展覧会であった。自身が制作した絵に対する来場者の反応を窺っていたマリアンヌは、出展リストを眺めたあと、何か思い当たる節があったのか、人波を縫うように進みながら74番の作品のもとへと急ぐ。壁には、エロイーズとその子供とおぼしき母子の肖像画が掛けられていた。肖像画の婦人は右手に本を持ち、人差し指で28ページを指し示している (01:54:03)。それが合図となって、マリアンヌは嬉しそうな表情を浮かべるのだ。28ページとは、必然的な別れを前にして、エロイーズがマリアンヌを思い出すために自分も見べきものがほしいと訴え、マリアンヌにみずからの裸婦画を描かせたページである (01:43:38)。それはオウィディウスの『変身物語』第10巻にあたり、まさにオルフェウスとエウリュディケの物語が中心をなす巻であった⁽³⁾。

したがって、最初の「再会」ではマリアンヌとエロイーズによる互いの想起が視覚的になされていることが読み取れる。エロイーズは結婚や出産を経てもなお、書物に隠したマリアンヌの姿を見ながら彼女を思い出していることが、74番の母子像によって暗に示されていた。マリアンヌもまた、その絵が意味するところを正確に読み取り、エロイーズの人生の1ページにみずからが存在することを、そして彼女が変わらず自分を想ってくれていることを知るのだ。エロイーズは本をとおしてマリアンヌを見ており、マリアンヌは肖像画をとおしてエロイーズを見ている。展覧会の場で二人の視線がじかに交わることはないとしても、本と肖像画を介して、両者のまなざしの相互性は保たれているといえる。

それに対して、最後の「再会」では視線にかんする事情が大きく異なってくる。オーケストラのコンサートを一人で鑑賞しに来たマリアンヌは、周囲の来場者たちが思い思いに歓談し、舞台を見ながら開演を待っている状況において、どことなく緊張した面持ちで客席のほうに目を向け、誰かを探すように視線を動かしている。すると、向かいのバルコニー席にエロイーズが一人でやってきて、その先頭に着席する。マリアンヌのほうはエロイーズに気づいて以降、一度も彼女から目を逸らさずにいるようだが、エロイーズのほうはそれに気づかず、客席に目をやることもない。そして、最後の「再会」を回想している主体である現在のマリアンヌによって「彼女は私を見なかった [Elle ne m'a pas vue]」 (01:55:43) と予告された直後、アントニオ・ヴィヴァルディのヴァイオリン協奏曲「四季」より第二番短調「夏」の第三楽章の演奏がはじまる。マリアンヌがエロイーズを捉えたPOV (視点ショット) は徐々にズームインしていき、エロイーズの横顔をおよそ2分半にわたりクローズアップで映し出したあと、暗転して結末を迎えることとなる (01:55:56-01:58:22)。

マリアンヌとの思い出の曲であるヴィヴァルディの「夏」をオーケストラで聴くエロイーズは、8秒ほど目を閉じたり、涙を流したり、笑顔になったりしている。そのため、ここではエロイーズが音楽をとおして聴覚的な仕方でもマリアンヌとの日々を想起していると考えべきであろう。マリアンヌにとっての最初の「再会」と変わらず、最後の「再会」においてもエロイーズがマリアンヌへの想いを抱きつづけていることは、その表情から明白である。しかしながら、彼女たちのまなざしがクライマックスのこの場面で交わることはない。同じ空間にしながら、一方でマリアンヌはエロイーズを凝視し、他方でエロイーズはマリアンヌの視線に振り向くことはなかった。その意味で、前回の「再会」までは存在していたはずの視線の相互性が、作品の終盤においてはまったく成り立たなくなっているのである。

多くの記事や先行研究が指摘しているように、本作では見る／見られるの関係性がけっして一方通行に終わるものではなく、その反転可能性が示されていた⁽⁴⁾。とりわけそれが強調されていたのは、エロイーズの見合いのための肖像画をマリアンヌが描き直している最中のことである。笑顔がすぐに消えてしまうと愚痴をこぼすマリアンヌは、エロイーズがネガティブな感情を抱いたときの身体的な癖を列挙していく。その際、マリア

(3) オウィディウス『変身物語 (下)』中村善也訳、岩波書店 (岩波文庫)、1984年参照。

ヌは日本語字幕で「観察する立場ですので〔Pardonnez moi, je n'aimerais pas être à votre place〕」(01:04:42)と訳されているように、画家である自身の立場がモデルであるエロイズの立場とは異なることを明言する。あくまで画家は見る者であり、モデルは見られる者だということだ。そうした考えに裏打ちされたものとして、みずからのエロイズに対する観察眼を得意げに示すマリアンヌは、エロイズに「立場は同じです〔Mais nous sommes à la même place〕」(01:04:47)と即座に否定されることとなる。エロイズの隣に立つよう指示されたマリアンヌは、エロイズもまたモデル台のほうから、制作するマリアンヌの様子をつぶさに観察していたことを聞かされる。ここにおいて、見られる客体であるはずのエロイズが同時に見る者でもあったことをマリアンヌは知り、見る主体でしかなかったはずの自分もまた、エロイズにとっては見られる客体となっていたことを驚きつつも理解するのである。

このように、『燃ゆる女の肖像』が見る／見られるの相互性や反転可能性、さらにはマリアンヌとエロイズの平等性をひとつの主題としているのなら、なおさら本作のラストシーンは問題含みであるように思われる。交わらない視線は、はたして彼女たちの恋の終わりを告げているのだろうか。マリアンヌが描いた「燃ゆる女の肖像」では、エロイズを思わせる女性が後ろ向きの姿勢をとっており、鑑賞者の視線からは顔を背けている。最初の「再会」において、互いに見ていることが強調されていたことを思えば、この絵は最初の「再会」の直後に描かれたものではないはずだ。そうではなくて、最後の「再会」でマリアンヌを見返すことのなかったエロイズという経験のうえに、この絵は成り立つものである。それゆえ「燃ゆる女の肖像」は、最後の「再会」のあとにマリアンヌによって制作されたと考えるのが妥当であろう。そうであれば、マリアンヌを振り返ることのないこの絵は、彼女にとって否定的な存在でしかないということになるのだろうか。

生き生きとしたものを求めて

そもそもマリアンヌにとって、肖像画とはどのような意味をもっていたのかを確認しておこう。画家である身分を隠しながら最初にマリアンヌが描いたエロイズの肖像画を本人に披露する場面で、当のエロイズは明らかに不服そうな反応を示す。マリアンヌはそれを受けて、肖像画では「規律、しきたり、観念が支配しています〔il y a des règles, des conventions, des idées〕」と説明する(00:49:45)。すなわち、肖像画には具体ではなく抽象が描かれているということである。たしかに、最初の肖像画のエロイズは頬を薔薇色に染め、いかにも見合い向きという優しい表情をしており、見る者に華やかな印象を与える。けれども、結婚に対してまったく前向きではないエロイズからすれば、自分の考えや感情をなかったものにされているのと同じである。

哲学の議論を参照すれば、アレクサンドル・コジエヴが『ヘーゲル読解入門』において「あらゆる概念的な把握は殺害に等しい」⁽⁵⁾と述べていたことが思い起こされる。事象を抽象的に捉えようとすれば、そこには否応なく否定性が働く。たとえば、走り、吠え、美味しそうに餌を食べる、いまここにいる犬は、「犬」という抽象的な概念とされるにあたって、動くことも眠ることもやめてしまう。その意味で、犬の個別的で具体的な生は概念において抹消されているのである。エロイズは、肖像画もまたそのような機能を備えていることを、マリアンヌの返答から察知する。肖像画がいまここにいるエロイズを理念的には殺害し、あるべき花嫁としての姿に昇華しているからだ。だからこそ、この場面でのマリアンヌに対するエロイズの態度は否定的であり、「そこに生はないということですか？ 私の存在はないと？〔Vous voulez dire qu'il n'y a pas de vie...pas de présence ?〕」(00:49:53)という台詞とともに異議申し立てとなって現れる。したがって、当初の

(4) Cf. Catherine De Poortere, « « Portrait de la jeune fille en feu » de Céline Sciamma », PointCulture, le 4 octobre 2019, <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-de-celine-sciamma/#>, consulté le 29 juin 2022. Perrine Peant, « Un regard féminin sur le mythe d'Orphée: Portrait de la jeune fille en feu de Céline Sciamma », *Folia Electronica Classica*, Louvain-la-Neuve, numéro 43, janvier-juin 2022, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/43/Portrait.pdf>, consulté le 29 juin 2022. Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Éditions de l'Olivier (Les feux), 2020, p. 62.

(5) Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études*, réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, coll. « Tel », 2014 [1947], p. 436. [『ヘーゲル読解入門——『精神現象学』を読む』上妻精・今野雅方訳、国文社、1987年、207頁]

マリアンヌにとっての肖像画とは、目の前のモデルをあるべき姿へと変化させたものであり、けっしてありのままを描くものではなかったということになる。いってみれば、それは死にかかわるもの、生を剥奪するものであった。だが、エロイズの抵抗によって、マリアンヌは最初に描いた肖像画を荒々しく未完成の状態へと差し戻し、それとは異なる肖像画を、つまりは具体的な生や力動性、感情を消すことのない肖像画を描き直すことになるのである。

それでは、本作においてそのような「生き生きとしたもの」を表すモチーフがいかなるものであったのかを見ていきたい。まずはラストシーンへとつながるヴィヴァルディの「夏」である。エロイズがマリアンヌに明日は一人で教会に行くつもりだと話す場面で、彼女はミサのためではなく音楽を聴きに行くためだと言う。それを聞いたマリアンヌは、オルガンで演奏される教会音楽は葬送向きだと返し、オーケストラを鑑賞したことはないのかと尋ねる。エロイズは一度も聴いたことがなく、どのようなものか話して聞かせてくれと言う。音楽を言葉で説明することはできないと考えるマリアンヌは、部屋にあったハープシコードでヴィヴァルディの「夏」の一節を弾こうと試みる。「楽しい曲? [C'est joyeux?]'と聞くエロイズに、マリアンヌは「楽しくはありませんが、生き生きとしています [Ce n'est pas joyeux, mais c'est vivant]」と答える (00:38:47-00:38:53)。到来する嵐や騒ぎ出す虫たち、空を走る稲妻などを表現している楽曲であることを、マリアンヌがエロイズに語りかけながら弾くことで、ヴィヴァルディの「夏」は自然の荒々しさや溢れる生命力を表す本作最大のモチーフとなっているのである。

ヴィヴァルディの「夏」とともに、作品を彩るもうひとつの楽曲が挿入されている場面も重要だ。エロイズの母である伯爵夫人が留守にしているあいだに、島では女性たちだけの祭りが催される。焚火を囲みながら、示し合わせたように彼女たちは歌いはじめるのだが、監督・脚本のシアマによれば、歌詞にはフリードリヒ・ニーチェからインスパイアされた文言がラテン語に訳され、使われているという⁽⁶⁾。ニーチェといえば、彼のディオニュソス的な思想に決定的な影響をもたらした哲学者として、ヘラクレイトスの名を挙げることができる。よく知られているように、ヘラクレイトスはパルメニデスとは対照的に、宇宙を生成変化する動的なものと捉え、その根源には永遠なる火が燃えていると考えていた。

この秩序立った世界 (コスモス)、万人に同一のものとしてあるこの世界は、神々のどなたかが造ったのでもないし、人間のだれかが造ったのでもない。それは、いつも生きている火として、いつでもあったし、現にあり、またありつづけるだろう——定量だけ燃え、定量だけ消えながら。⁽⁷⁾

ニーチェの箴言が着想源とされる歌を歌う女性たちの中心にある焚火、そしてエロイズのドレスの裾に燃え移り、マリアンヌとの恋に決定的な火をつけた炎は、ヘラクレイトスにとってもまさしく消えることのない生のモチーフだったのである。

理念を描き出すものとしての肖像画と具体的な生を抹消しない肖像画、葬送曲としての教会音楽とヴィヴァルディの「夏」に代表されるオーケストラ、結婚を控えて「死ぬこと [mourir]」にしたエロイズの姉と「走ること [courir]」を夢見ていたエロイズ (00:20:01-00:20:08)、生きつづける火、中絶を選んだソフィー、

(6) Cf. Léa André-Sarreau, « « Portrait de la jeune fille en feu » : Que veulent dire les paroles de la scène musicale ? », *Trois Couleurs*, le 23 septembre, 2019, <https://www.troiscouleurs.fr/article/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-que-veulent-dire-les-paroles-de-la-scene-musicale>, consulté le 29 juin 2022. 本稿で歌詞の解釈には立ち入らないが、ニーチェに倣った文言とはフランス語で « Plus nous nous élevons et plus nous paraissions petits à ceux qui ne savent pas voler » だとされており、ニーチェの著作に同様の一節を求めれば『曙光』の断章第 574 番が該当する。「われわれが高く昇れば昇るほど、飛ぶことができないものには、われわれがそれだけ小さく見える [Je höher wir uns erheben, um so kleiner erscheinen wir Denen, welche nicht fliegen können]」(Friedrich Nietzsche, *Morgenröte, Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, 1980, S. 331 [『曙光——道徳的偏見についての考察』氷上英廣訳、ニーチェ全集第 1 期第 9 巻、白水社、1980 年、395 頁])。

(7) 内山勝利編『ソクラテス以前哲学者断片集』、内山勝利・国方英二・藤沢令夫・丸橋裕・三浦要・山口義久訳、第 I 分冊、岩波書店、1996 年、317 頁。

そしてオルフェウスの冥界下り——このように見ていけば、本作にはさまざまな生と死のモチーフやその対立図式を認めることができる。マリアンヌが「燃ゆる女の肖像」にエロイズが求めていた「生き生きとしたもの」を描き出しているとすれば、これらのうちの生のモチーフが用いられているはずである。はたして、マリアンヌにとってこの絵はどのような意味をもつと結論づけることができるのだろうか。

作品に織り込まれた記憶——結びに代えて

最後の「再会」の場面では、視線の相互性がたしかに挫かれていた。本作が双方向的なまなざしの在り方を描いているという批評は、この点において齟齬をきたすこととなる。とはいえ、想起という点に立脚すれば、それは視覚的にのみなされるわけではない。最後の「再会」を経て制作されたと考えられる「燃ゆる女の肖像」では、コンサートホールでマリアンヌのほうを見返すことのなかったエロイズが、後ろ姿の女性に投影されている。だが、このとき、実際には力動的な生の最たるモチーフであるヴィヴァルディの「夏」が流れていた。そして、祭りの最中にドレスの裾に引火したエロイズの姿は、そのまま作品に反映されているが、この場面でも火を中心に囲うように集まった島の女性たちの幻想的な歌声が響きわたっている。そのため、「燃ゆる女の肖像」には視覚的想起のみならず、目には見えないながらも聴覚的想起の要素が含まれているといえる。表向きには静けさを纏ったようでありながらも、マリアンヌが見れば、生き生きとしたメロディーがよみがえってくる作品、それが「燃ゆる女の肖像」なのである。

けれども、そこに記憶のなかの音楽が流れているということを、絵画という視覚芸術は第三者としての鑑賞者に伝えることができない。結局のところ、それは描かれたものが惹起させる出来事をあらかじめ共有している者たちのなかでのみ鳴り響くこととなる。そのように考えれば、マリアンヌは芸術作品というある種の開かれたもの、公共性をもたざるをえないもののなかに、個人的な経験や歴史＝物語、さらに踏み込んで言えば各人の秘密を織り込んでいるのではないだろうか。肖像画が、いまここで生きている存在を静態的な図像に避けがたく変化させてしまうもののだとしても、エロイズが望んだように、そのなかでさえも色褪せることのない生きられた記憶を閉じ込めることはできる。マリアンヌはそうしたことを絵画「燃ゆる女の肖像」において成し遂げたと考えることはできないだろうか。

「生き生きとしたもの」はタブローのうえに固定することができず、すぐに消え去ってしまう。そのような儚くも力強いものをけっして毀損することなく、いかにして表現することができるのかを、本作は問うているように思われる。同時にこの問いは、作中のマリアンヌにとどまらず、シアマが引き受けたものでもあるだろう。公開されたこの作品にも、誰かの記憶や、誰かと誰かの思い出、そして第三者には分かりえない暗号や秘密が隠されているのかもしれない。しかしだからこそ、逆説的にも作品は普遍性をもつことになるのだろう。

凡例

- ・本稿で（ ）に記載された経過時間はすべて Céline Sciamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, Lilies Films, 2019 [『燃ゆる女の肖像』Blu-ray, GABS-2360, Gaga Communications, 2021] にもとづいている。
- ・引用されたフランス語の台詞はすべて論者が聞き取り、書き起こしたものである。日本語字幕とは異なる拙訳を用いた箇所があることを、ここに断っておく。
- ・引用・参考文献については脚注にすべての書誌情報とともに記載したため、一覧表は割愛する。

追記

本稿は2022年1月29日に開催されたRILAS研究部門「イメージ文化史」主催ワークショップ「私たちは立ち上がる——『燃ゆる女の肖像』における生の取り戻し」での口頭発表「生き生きとした想起——視覚と聴覚をめぐって」にもとづき、加筆修正と題目変更を施したものである。