

フランシス・ポンジュとジェルメーヌ・リシエ ——「SCVLPTVRE」をめぐって——

綾 部 麻 美

1948年10月末、フランシス・ポンジュ（Francis Ponge, 1899-1988）は、NRF編集長であり親しくしていたジャン・ポーランに宛てて手紙を送った。これに、「たいして重要ではない¹⁾」と書き添えながら、自身の発表作の抜刷りを同封している。彫刻家ジェルメーヌ・リシエ（Germaine Richier, 1902-1959）の展示に向けて書かれたテキスト、「SCVLPTVRE」のことである。

「SCVLPTVRE」の綴りはフランス語で「彫刻」を意味する語 « sculpture » をラテン語表記で、つまり « u » を « v » に置き換え、大文字にしたものであり、読者はおそらく一瞬戸惑い、推測によって読み取ることになる。ポンジュは、この語は「発音不可能」であると、このテキストで三度繰り返す²⁾。あたかも、目で理解したとしても発音してはならないかのように。大文字であるという点、また芸術の一分野の総称である「彫刻」を用いるという点ですでに目を引くこの題名を、ポンジュがあえて「発音不可能な語」としているのはなぜだろうか。なお、ポンジュが書いた美術に関するテキスト（専門家による批評と区別して以降「美術批評的テキスト」と呼ぶ）のなかでは絵画に比べて彫刻を扱ったものは数が少ない。彫刻家には他にアルベルト・ジャコメッティ、ラウル・ユバック、アペル・レ・フェノザに寄せた文章があるが、これらと比べてもこのテキストの「彫刻」のみの題名は際立った印象を残す³⁾。

これまで「SCVLPTVRE」は、この文字列について、ポンジュによるタイポグラフィの工夫やラテン語の墓碑銘への興味に関連づけて引き合いに出されることはあったが、このテキスト自体の内容を読み解く試み、またリシエの彫刻作品に結びつけて読み解く試みはほとんどなされてこなかった⁴⁾。詩人がリシ

エを「間違いなく現在もっとも優れた彫刻家⁵⁾」と評している事実から考えれば不思議なことともいえる。本稿では、リシエの創作と照らし合わせながら「SCVLPTVRE」を分析することで、彫刻に関するボンジュの考察をその詩学のなかに位置づけ直してみたい。それによって「発音不可能な語」の謎を解き明かすべく導かれるであろう。

I 創作姿勢における近しさ

ジェルメーヌ・リシエは第二次世界大戦後のフランス彫刻を代表する彫刻家である。南仏のグランスに生まれ、モンペリエの美術学校で学ぶ。1926年にパリへ移り、アントワヌ・ブールデルに師事、1930年代には作品が知られるようになる。1940年代に「異種混合 (hybride)」の彫像をつくり始め、一見怪奇幻想的でありながら、自然と現実世界の観察に基づいた作風が評価されている。

ボンジュは、友人で作家のルネ・ド・ソリエ (のちにリシエの伴侶となる) を介してリシエと1948年に出会う。先述のジャン・ポーラン、作家であり美術評論家のジョルジュ・ランブール、作家のアンドレ・ピエール・ド・マンディアルグといったボンジュと交流のある人物たちも同時期にリシエの作品に触れ、それぞれが彼女に文章を捧げている。

美術批評的テキストを取めた『現代のアトリエ』(1977)冒頭の「読者へ」で明らかにしているように、ボンジュは、ことばを扱う詩人と物的素材を扱う画家や彫刻家とは用いる「言語」が異なるものの、表現する者として「もとはといえばまったく相似⁶⁾の懸念と願望⁶⁾」を抱いているとみなす。そして、執筆の依頼を引き受けるときは、対象となる芸術家とのあいだになにか通じるものがあってのことであり、必ず「相互の決意⁷⁾」に基づく、と述べる。

当然ながら、用いる素材が変われば表現に関する思索と作業は完全に「同一」ではなくあくまでも「相似」の関係にある。それをふまえた上で本章では、詩と彫刻という異なる分野の芸術であるにもかかわらずボンジュとリシエのあいだにみられる創作上の共通点を検証していきたい。

・マチエール（素材，または素材がもたらす質感）

造形芸術にたずさわる作家は概して扱う素材に対し鋭敏な感覚をもちあわせており、まして彫刻家は本来具体的な物質である粘土や石膏を用いるため、彫刻家のマチエールへの関心については言うまでもないかもしれない。しかし、美術批評家のジャン・カソーがあえて強調するように、「自然の創造的精神と同一になり」、宇宙の〈マチエール〔題材〕〉ときわめて緊密に接触しているジェルメヌ・リシエは、自身の芸術〔彫刻〕の〈マチエール〉と、その材料とも緊密に接触している⁸⁾。」リシエ作品は、出来上がった彫像の表面が均されておらず、滑らかではないことを特徴とする。荒い起伏に、固体が溶けかかったような、あるいは引っ搔かれたような表面、ちぎられたような先端、隙間や穴が空いた「ずたずたのかたち (formes déchiquetées)⁹⁾」は、感覚に訴え生々しい印象を与える。また、さまざまな種類のブロンズ、石膏、鉛を用い、一部の作品では、散策の間に収集した樹木の枝や葉を像に接ぎ合わせている。美術史研究者のヴァレリー・ダ・コスタによれば、「ジェルメヌ・リシエ〔…〕は、彫像に現実の一部を差し込むことによって、かたちを揺さぶり、断絶を引き起こして構成を解体する¹⁰⁾」。さらに、ブロンズにエナメルを施した、あるいは色ガラスを嵌め込んだ作品もある。

詩人にとってのマチエールはことばの物質性に当たる。ポンジュは造形作家が素材を操るのと似た感覚をもってことばに存在感を認めている。文字の音声的、視覚的な特徴だけでなく、複数の意味からなる「語の具体的で三次元の性質¹¹⁾」を意識し、「触れることのできる記号¹²⁾」として語を用いる。ポンジュが目指すのは、対象を的確にあらわす、石碑に刻まれる金言のような表現であるが、この志向はローマの遺構が残る南仏での幼少期、ラテン語の墓碑銘に感覚的に親しんだことに由来する¹³⁾。

・異種混合

「異種混合」は、複数の要素を合体させるリシエの作品の特徴を指してルネ・ド・ソリエが使い始めた語だが、その後リシエ自身も用いている。主に人間と、植物や動物、昆虫を組み合わせた作品、あるいは雷雨や山といった自然

を組み合わせた作品がある。それぞれの種が元の姿を占める割合は作品によって異なり、ほとんど人間のかたちをとった寓意像に近いもの（《ヒキガエル》1942；《葉》1948など）もあれば、胴体はおおよそ昆虫で顔と手足が人間の場合（《カマキリ》1946；《バッタ》1955-1956など）もある。カスーによれば、リシエ作品においては「理性が区別する能力と非理性が混同する能力とを断じることが問題なのではない」のであり、「精神は完全に自然の領域 […] に入り込んでいる¹⁴⁾」。自然には本来、人間が設けた種の別なく、あらゆるものがひとしなみに存在している。だとすれば、その創作が自然と分かち難く結びついているリシエにとって、「異種混合」は必然的な結果として生じたものであろう。

ポンジュもまた、多く自然の事物を発想の源とし、事物の立場に身を置き、人間が押しつける固定観念から解放された事物を捉えようとする。自然を含む「物言わぬ世界」こそが「われらの唯一の祖国」だという¹⁵⁾。この姿勢からは、人間も自然の一部とみなす考えがうかがえる¹⁶⁾。たしかにポンジュは、人間以外のものと人間とのあいだに、ことばの有無による境界を設けている。「一方に、あなたがた人間」、「他方にわたしたちその他、つまり口をきかないもの、物言わぬ自然、田園、海、すべての事物、動物、植物¹⁷⁾」があるとして分けて考え、詩人としての自らの存在意義は、声をもたない後者の代理をすることだと考える（ここで詩人は人間を除いた生き物と事物を「わたしたち」と呼んでいる）。その上で、「その機能のひとつが話すことである動物、人間」というように、人間もひとつの動物であると認めている。これは、本来話すことがない事物とことば（あるいはことばを用いる人間）という異質なものを結びつける点で「異種混合」といえる。そしてこの「異種混合」に複数の要素からなるという意味で、よりの確に照応するのはポンジュの文の書き方である。ベネディクト・ゴリオによれば、ポンジュの「異種混合」の書法として次の方法が挙げられる。対象を複数の視点から繰り返し語ること、比較によって複数の事物を結びつけること、合成語によって事物を組み合わせること、話者の複数化、さまざまな文字の表記（イタリック体、大文字）や形式（韻文、散文、散文詩）によってテキストを重層化すること、主題となる対象の増殖、対立項の併置。いずれも、対象を単一の見方に収めてしまう古典主義的な方法を否定し、複数の要素を融合

してそれらの差異を消し去るのではなく、混合しながらも各々の要素による多様性を維持するためである¹⁸⁾。

・たえまない変化

リシエの創作的思考を動かすものを、カスーは「たえまない変化 (une perpétuelle métamorphose)¹⁹⁾」と呼ぶ。彫刻家は制作中、どこか一点に注意を集中するのではなく、変化を求めて、その一点を他のなにかと結びつけようとなつねに注意を広げている。前項で触れたように、リシエの創作は自然にかかわるが、まさに自然こそ永続する変化によって成り立っている。

一方、ボンジュが「たえまない未完成」をその信条とすることは、この表現を晩年の作品集に与えた事実にあらわれている（『書くことの実践あるいはたえまない未完成』1984）。未完成でありつづけることは、つねに「完成」という停止状態を拒み、変化しつづけていることになる。ボンジュが取り入れた「詩的日記」の形式（日付入りの草稿群を作品として発表すること）はまさに、日々の創作過程に重きを置き、変化の道の手紙を読者に示すものである。また、彫刻に関するテキストにも「変化」の主題が現れる。たとえばボンジュはフェノザの彫刻について、そのモチーフをオウィディウスの変身譚に重ねながら、「メタ＝メタモルフォーズ」という語を用いている²⁰⁾。「完成」という固定した状態にあるとみなされる彫刻に、あえて「変化」の概念を見出すことは、事物の意外な一面に目を向けさせようとするボンジュの詩の理念に則し、さらに詩人自身の「変化」の美学を示すことにもなる。後述するように、「SCVLPTVRE」のテキストは、ボンジュからリシエへの共感を示すかのごとくこの「変化」への志向を反映している。

・練り上げ、棄て去る

「変化」は当然ながら、必ずしも成長や拡張という仕方において起こるのではない。とりわけ、リシエのずたずたに引き裂かれ、切り刻まれたマチエールは、つくり上げられたものというより、破壊されたものを思わせる。こうした作風は感情を露にしているという意味でときに「表現主義」と呼ばれる。マチ

エールが強調され、極端に細い部分を特徴とする彫像は、リシエだけでなくジャコメッティなど他の同時代の彫刻家にもみられる傾向である。この傾向は、第二次世界大戦後という時代背景に照らして、「苦しみをあらわす身体を通して人間を捉えようとする 20 世紀の芸術家たちの試み²¹⁾」に位置付けられるであろう。さらには、人間の表象が疑問に付された時代の「傷んだマチエールを通して人間像を再考する試み²²⁾」ともいえる。ただし、「かたちが見えたら破壊する²³⁾」と断言するリシエにはそれ以上のものがあるように思われる。ダ・コスタによれば、

ジェルメヌ・リシエはかたちを壊す。この非形象化は、築き上げられそのうえ打ち壊されたかたちを経る。かたちによる表現を越えようとする意思をもって非=表象するために表象しなければならない²⁴⁾。

ここで「かたちを壊す」と訳した語は « défigurer » であり、通常は「醜くする」「歪める」といった意味で解されるが、同時に、これにつづく文を踏まえて、「人物像」「形象」としての « figure » を打ち消す (« dé- ») という意味にも読むことができる。しかし、かたちを壊すことは人間をあらわすことを諦めることではない。問題はマチエールの扱いである。リシエは次のように言う。

思うに、彫刻を特徴づけるのは、どのように充溢した塊としてのかたちを放棄するか、その方法です。閃光のようなものを、くぼみや穴はマチエールのなかに導く、するとマチエールは有機的になり、開かれ、すべての方向から囲まれながら、空洞において、そして空洞を通して光に照らされます。かたちは表現を放棄しない限り生きる。この時代の悲劇において、わたしたちが人間の表現を闇に葬ってはならないのはたしかです²⁵⁾。

ポンジュもまた同時代に生きる者として、戦時中「人間」をいかにして描くかという難問に向き合っていた（『人間』の覚書手始め；1943-1944 執筆）。「人間」についてここで深く検討する余裕はないが、ここでは、詩人が「価値 « valeur » が固定化することの危険に敏感であったことを確認しておきたい。1952 年に書かれた「物言わぬ世界はわれらの唯一の祖国」において、新たな

価値について、ある文明が確立し、隆盛を迎え、衰退へと展開する周期を例に挙げて、次のように述べる。

そのようにして、宿命的に破局へと到達するよりはむしろ、われわれは直ちに諸価値を廃棄するだろう、一つ一つの作品の中で（そして一つ一つの技法の中で）、それらの価値をわれわれが発見し、練り上げ、解明し、洗練する、まさにその時点において²⁶⁾。

「観念に対する嫌悪」を露にするボンジュは、イデオロギーや教条といった、精神を膠着化するものを拒む。凝り固まったかたちに風穴を開けるような彫刻に、詩人が自らの創作姿勢の物理的なあらわれを見出したとしても不思議はない。

・具象と抽象

ダ・コスタが言うようなリシエの「非＝表象」のための表象は、彫刻における抽象と結びつけて考えることができる。そこで、彫刻史の伝統との対比において「突出した重要性²⁷⁾」をもつリシエの作品に触れておこう。

スイス近くの村、アッシーにあるノートル＝ダム＝ド＝トゥト＝グラス教会のため、リシエは1949年、十字架にかけられたキリスト像の制作を開始する。芸術家による教会の装飾は、衰退したカトリック教会の再興を目指し、現代芸術の活力を宗教芸術に取り入れようとする〈聖なる芸術〉運動の一環であった。リシエは、ボナールやマチス、ブラック、シャガール、リュルサ、リブシツといった名だたる芸術家たちとともに選ばれた。1950年に祭壇に設置された完成作は、十字架と朽ちかけた木材のような身体がほとんど一体化し、その上部に顔の要素がおぼろげに施された像であった。抽象の度合いがあまりに高いため、このキリスト像は、伝統的な表現から逸脱しており信仰の場にふさわしくないという一部の人々からの批難を受け、約20年間祭壇から取り除かれたほどである²⁸⁾。実際、リシエは「十字架としての記号的な象徴性を際立たせること²⁹⁾」を目的としていたという。彫刻家は、当時批評家からは高い評価を得たこのアッシーのキリスト像に満足し、これを「内陣に据えられた〔植

わった] 記号 « un signe planté dans le cœur » に喩えている³⁰⁾。また、「わたしは抽象的なものの反対にいるが、抽象の法則はわたしにとって非常に重要だ³¹⁾」と明かしている。

本稿がマチエールの項で触れたように、ポンジュはラテン語の墓碑銘のようにできる限り表現を切り詰め、「抽象化」された表現を目指す。そのことで逆説的にも、そのことば自体の物質性を浮き上がらせ、それに触れて感じられるような具象性をもたせることができるようになる。ポンジュにとっての「抽象」は「多様な自然の記号を要約する」という意味を含み、そうして生まれた「記号」は感覚に働きかける³²⁾。この「記号」の捉え方においては、抽象と具象は矛盾しない。「これらすべてをまとめ合わせ、より少ないことばで言わねばならないだろう。／より簡潔に具体的に、そうしてほとんど抽象的に […]。」と決意が述べられる³³⁾。この引用の2文目は、草稿において以下のような異文をもつ。

より基本的に、慎ましく、簡潔に、抽象的に(?)
 いや抽象的ではなく簡潔な具体性をもって
 具体的なものにおいて簡潔に
 簡潔な具象 = 抽象³⁴⁾

ポンジュにとって、より少ない語で表現することは、抽象でありかつ具象の作業である。注目すべきなのは、詩人が、造形の面では削ることや減らすこと、より少ない素材の量によって要素をあらわす芸術に共感を寄せている点である。リシエが素材の物質性を際立たせることによって、逆に「記号」表現の抽象性を浮かび上がらせるに至ったことは、ポンジュの創作の方向性と重なるように思われる。

II 「SCVLPTVRE」の読解

「SCVLPTVRE」は、1948年にマール・ギャラリーで開かれた、フランス初のリシエの個展に向けて書かれたテキストである。ポンジュがリシエに寄せた

3篇のテキストのうち、1篇目に当たる。2篇目は1954年にシカゴのアラン・フラムキン・ギャラリーで開かれた展示に向けた「ブロンズ像が話す」、3篇目は1956年開催の、パリ国立近代美術館による女性芸術家を主題とした初の展覧会となったリシエ展のために書かれた「ジェルメヌ・リシエ」である。

まず、「SCVLPTVRE」のテキストが、本稿の冒頭で述べたようにポンジュにとって「たいして重要ではない」のかといえ、そのようなことはまったくない。ポンジュの美術批評的テキストが詩人の創作に占める重要性はすでに多方面から検証されているが³⁵⁾、ポンジュは1963年8月13日付、『南部手帖』編集長ジャン・バラール宛ての手紙で、ジョルジュ・ブラックのリトグラフ集に寄せた文章について、次のように明かしている。

ご存知のように、わたしはこの類の〔美術批評的〕テキストが——これらはいずれも、わたしにとって、「遠回しの宣言文」のような場です——少なくともいわゆる「詩的」なテキストと同じくらい重要であると認めています³⁶⁾。

・「傷痕」としての文字

「SCVLPTVRE」全文は、印刷されたページを見渡したかぎりではとくに目立った印象を与えない、10段落からなる散文である。テキストの冒頭は「この発音不可能な語 SCVLPTVRE が～であるようにしよう」で始まるが、「この発音不可能な語」の同格におかれた「この語」を修飾する語句が第1段落を占めている。言い換えると、第1段落では書き手が目的の接続詞 (« de sorte que ») で示す内容、つまり「この語」にどうあってほしいのか、はまだ不明のままである。「この語」への修飾は段落を跨いで第3段落まで続き、文としては第4段落でようやく終止符を迎える。

では、あらためて第1段落からテキストをみていこう。

発音不可能な SCVLPTVRE という語、意識が、大雲の山塊のような意識自体としてと同時に、はっきりとひとつの〈寺院〉あるいは一瞬で消えた電気火花によって白くなったかたちに満ちた〈森〉のような意識の周りの世界として、自らの分裂の閃光を伴って生み出されたときの、最初の雷鳴の記憶として創られたこの雷の語が³⁷⁾、

テキストは、その題名になっている語の説明から始まる。SCVLPTVRE という語は、「意識」と「意識の周りの世界」が分かれたときに雷鳴によって創られたとして、「この雷の語」と形容される。雷を構成する音と光は、どちらも瞬間的に生じ、物質としてかたちをもたない。かたちのない現象を証すもの（「記憶」）として、発音されない文字が現れた。大文字で記された「寺院」と「森」は、ボードレールの「万物照応」を連想させもする³⁸⁾。しかし後者は、《森》(1946)と題された、一部が木の幹のようにになっているリシエの人物像へのめくばせでもある。また、ポンジュは『物の味方』(1942)所収の「小石」で、いま「地球の骨格」をなしている広大な平らの岩盤、つまりプレートを、地球誕生からのさまざまな動植物の遺骸から構成されている「文字通りの寺院 « de véritables temples³⁹⁾ »」と呼ぶ。地球の土台が「寺院」であれば、ここでの「寺院」と「森」も広く自然全体、意識の外の世界を指すと考えられる。

そのとき同時に、永遠に法の石板に刻印されることになった語の原型であるこの語〔SCVLPTVRE〕が——だが〈ことば〉は通念とは異なり、闇に落ち込んだこの世の他のあらゆるものと同様、すぐに読まれはしない謎めいた刻文の、徐々に区別しがたくなりおぼろになっていく宣言として、以降響きわたる際限のない崩壊の音のように、直後になってから聞こえてくる⁴⁰⁾。

第2段落では、「この語」が、のちにモーセの十戒の石板に刻まれた語の原型であるという。ここで〈ことば〉« Parole »についての見解がダーシで挿入される。それは、まずことばがあり、その発せられた音が元となり、そのあとに音をあらわす文字ができたという、西洋文化圏で支配的な音声中心主義とは反対の考えである⁴¹⁾。ここでは、音としてのことばはあとになって聞こえてくる（「直後になってから」）。初めにあるのは、なにかわからない、刻まれた痕跡（「謎めいた刻文」）であり、それは「すぐに読まれはしない」。また、石に刻まれた痕跡は、半永久的に残るとしても、次第に風化し、見分けがたくなる（「際限のない崩壊」）。

第3段落で冒頭の接続詞の« que »が取り直され、求められる内容が明らかになる。

よって発音不可能なこの語が、わたしが準備している論理的な小記念建造物の破風に傷痕のように、刻みつけられるようにしよう⁴²⁾、

ボンジュは別のテキストで「論理的な」を「ことばの」と同義で用いている⁴³⁾。よって「論理的な小記念建造物」とはテキストのこと、さらにここでは、いまボンジュが書いているリシエへの寄稿を指す。ことばによる記念碑の標識ともいうべき破風には「発音不可能なこの語」が、つまり意味を伴わない、あるいはまだ意味を解されていない線描としての「傷痕」が望まれている。

「論理的な小記念建造物」において主張されるべき内容が、第4、第5、第6段落で示される。内容のひとつ目（第4段落）は、彫刻の抱える矛盾について。

そこではまず、彫刻が原理上不合理な矛盾を抱えていることが主張されるだろう、というのも、彫刻は無謀にも日の光を受けて永遠のかたちを定着させようと企むが、それに対して彫刻の観念にはもっとも完全な闇という条件があり、そもそも永遠ではなくはかない一瞬に由来するからだ。（そしておそらく、わたしの推測では、彫刻が好む状態は、嵐によってすばやくめくられる作品集に収められた黒い背景の写真である)⁴⁴⁾、

ボンジュによれば、彫刻の「不合理な矛盾」は、作品が一瞬の姿や場面を題材にしてつくられるのに対し、それを永遠に残そうとすることにある。さらに、一瞬と永遠の対立に光と闇の対立が重ねられる。「日の光」を段落末の括弧内にある「写真」に関連づけて読むと、彫刻は、感光材を塗付した紙に日光によって対象を捉えネガ（「黒い背景」）を形成する初期写真機のような機能を備えているようにも読める。

しかし、写真と決定的に異なるのは彫刻の「もっとも完全な闇」である。この闇のため、光によって「永遠のかたちを定着」させる企みは達成に至らない。注目されるのは、一方で彫刻が「日の光を受けて」、つまり視覚が有効な明るさにおいてつくられること、他方で、彫刻は触れることができる芸術分野でもあることだ。極端な場合、彫刻は闇において視覚なしに、触覚のみで鑑賞

が可能である。たとえばポンジュはフェノザに関するテキストで、彫刻における触覚の重要性を示すように、かれの作品を「一種の点字」に見立てている⁴⁵⁾。また、「SCVLPTVRE」の第6段落ではリシエの彫像が「両手を前に突き出して舞台装置を手探り」する人間に喩えられているが、この表現も「触れる芸術」としての彫刻を思わせる。

括弧内、「写真」はながめられるのではなく、「嵐によってすばやくめくられる」。風がページをめくる動きは、暗い空を背景に稲妻が一瞬光って照らすように瞬間の姿を捉えるリシエの作風をなぞらえている。とくに昆虫を題材とする作品のなかには、いまにも飛び出し獲物を捉えそうな姿勢のものがある(《カマキリ》《クモ》)。時間としては限りなく短くても、一瞬を捉える動作そのものはめくるという物理的な行為としてあらわされる。ここでは、視覚は排除されないながらも、それ以上に触覚が強調されている。

そして、自然現象である「嵐」が現れたのは偶然ではない。それはリシエの代表作の題名だからだ(《L'Orage》1947-1948; 《L'Ouragane》1948-1949)。この「嵐」は、「光」と「闇」の対照とともに第1段落の閃く雷と呼応する。第1段落の情景では、悪天候の暗い空の背景に雷の光が際立ち、「電気火花」が見えていた。ポンジュは第1段落で述べた、かたちのない瞬間的な事象を刻印することによって記録するという論理を、この第4段落で、写真への参照によって瞬間性は喚起しつつ、より触覚的なものに展開する。

・「和解」させるクモ

第5、第6段落では「論理的な小記念建造物」に記されるふたつ目の内容が示される。第5段落の現在分詞「繰り返しながら」は次段落の「わたしは言う」にかかる。

次に、あらゆる機会で言うように努めているので、〈世界〉と〈人間〉がそれらの先史時代を通して何百万年来、歳を重ねてきたにもかかわらず(たとえばジェルメヌ・リシエの〈人間〉が五十歳か五十五歳に見えるように)、わたしたちは闇からも嵐からもまったく抜け出せていない、と繰り返しながら、

すばらしい、この人間は、とわたしは言う、——この人間はかつてなく野蛮で、打ちのめされ、自分の憤怒によって覚醒し、なにか形而上学で満たされた眠りから覚めて茫然自失、頭蓋骨はひび割れ、目は爛々、キングコングかフランケンシュタイン、あるいはわたしたちの彫刻家によって立ったままノックアウトされた重量級のプロレスチャンピオンのようであり、両手を前に突き出して舞台装置を手探りしつつ、かれはこれを存在しないものとみなし、存在しないと言い、存在するなかと願っている（必要とあればそれを捻りつぶすであろう）⁴⁶⁾、

第5段落に入りようやくジェルメヌ・リシエの名前が登場する。その人間を象った像（たとえば《嵐》）はたしかに壮年のようだ。第6段落では、「闇」と「嵐」の混沌とした状態から現れるリシエの彫像について、「キングコング」や「フランケンシュタイン」のような異形の造形が引き合いに出される。怪物からの連想では《鬼》（1949）が思い浮かぶが、ボンジュが1948年にこのテキストを書いたときにはまだ制作されていない。《森＝男》（1945）のような「異種混合」の作品、および《歩く男》（1945）のような人物像から発想を得たはずである。ボンジュは、リシエの彫像がどのようなものかを、特定の作品を取り上げて細かく描写するのではなく、ユーモアを交え、必ずしも礼賛的ではないイメージを示すことによって想像させる。

興味深いのは、この一節がレーモン・クノーの「比喩の説明」をパロディ風に取り込んでいることだ⁴⁷⁾。「比喩の説明」は、人間とはいったいなにかという問いをめぐって展開する。第1詩節には、「髪のように痩せて、オーロラのように広大な」「人間がさまよっている」、「両手を前に突き出して舞台装置を手探りしつつ」とあり、第2詩節の初めにはこの「舞台装置 « décor »」にかかる形容詞「そもそも存在しない « D'ailleurs inexistant »」がくる⁴⁸⁾。この箇所は以降の詩句で変奏されていく。

たしかにボンジュはクノーの詩から、盲目のさまよう人間の姿や、「舞台装置」すなわち作り物の世界のモチーフを取り入れ、リシエの作品に重ねている。しかしボンジュは、その人間と世界との関係のあrawし方に疑問を呈すようだ。クノーの詩句では、人間にとって世界は「そもそも存在しない」と自明のこのように断言されているのに対し、ボンジュは、「人間」の主語人称代

名詞「かれ」と動詞（みなす、言う、願う）を三度繰り返すことで、外界が「存在しない」のは、あくまで人間の側からの、とりわけ「なにか形而上学で満たされた」人間による世界の見方にすぎないのだ、と巧みに反論している。なお、プレオリジナル版では3つの動詞はイタリック体で強調されていた⁴⁹⁾。

『物の味方』に象徴されるボンジュの基本理念は、人間を中心として人間が世界を認識するという立場ではなく、自然と世界、そこにある事物の立場に身を置くことである。そしてなにより、このテキストの主題であるリシエの創作においては、昆虫から嵐まで、自然が大きな役割を果たしている。よって、第7段落でボンジュは前段落を否定し、世界のほうが立ち上がってくるのだ、と言い直す。

いや、そうではない、それは、まさにこの舞台装置が彼女〔リシエ〕と出会い、人間のかたちになって目覚める瞬間なのだ。当然、なおも人間のかたちをして、とはいえ人間はすでに大きく変わったのだが、そしてこの壮年の巨漢を前にして、雷鳴によって捉えられた姿勢において見事にあらわされた枯葉やコウモリが、カルポーの踊りとは異なる舞を踊る。枝=虫、カマキリ=女は、傷痕の世界に、石膏の青白い世界に具体化した。クモすなわち上隅にいる安全ピンのほうは懸命に、壁と破れた大サーカスの天幕とをついで縫い合わせようとする⁵⁰⁾。

ここに現れた「壮年の巨漢」はリシエ作品の《嵐》を指し、さらには第4段落で一瞬の姿を捉えるものとされた「嵐」、すなわち昆虫など小さな生き物に比較すれば「巨漢」の彫刻家自身を指すと考えられる。「枯葉」や「コウモリ」、「枝=虫」「カマキリ=女」「クモ」は、特定の作品一点を指すとは限らないが、リシエ作品への参照になっている（たとえば《コウモリ人間》1946；《カマキリ（大）》1946；《クモ》1946）。

ボンジュによれば、リシエの彫刻は「この壮年の巨漢を前にして、雷鳴によって捉えられた姿勢において」、すなわち閃光で一瞬捉えられた姿勢において、自然（世界）を「傷痕の世界に、石膏の青白い世界に具体化」する。彫刻家との「出会い」によって、つまり彼女の創造的な働きかけによって、外の世界のほうが「人間のかたち」をして自動詞的に「目覚める」のである。

先に述べた第4段落の「完全な闇」と「嵐」は原始の地球の状態を思わせるが、これは、すでに触れた「小石」で語られる、岩石の起源に結びつく。小石のみならず「すべての岩石は同じ一個の巨大な祖先から分裂繁殖によって出てきた」のであり、その起源は「どろどろした跳躍のさなかに形もなく拡がっている」物体であった。事物がかたちづくられる前の「地球の灰色の混沌カオスの起源⁵¹⁾」は、彫刻に置き換えれば、粘土や石膏といった可塑性をもつ素材に当たる。表面が均されていないリシエ作品は、太古の昔に石の塊が自然の「汚い指でこねられ⁵²⁾」てできたように、泥かマグマからかたちづくられ、固まりきらないまま現れ出てきたかのようだ。

再びクノーの詩に戻ろう。「比喩の説明」は、古今東西のさまざまな神を持ち出すが、いずれも納得のいく説明にはなっておらず、結局「人間はさまよっている」と結論づけ、総じて悲観的である。しかし最後の2行で、そのような「人間」に平穏が戻るとすれば、それは「〈寺院〉がかれ〔人間〕のかたちで自身の永遠を保証する⁵³⁾」のを「人間」が見るときだという。この結部を、「SCULPTURE」の文脈に沿って言い換えれば、「自然の土台（「小石」における〈寺院〉）である岩石を砕いてできる石膏によって、つまり彫刻によって、人間のかたちが永遠に残されるのを見るとき」に「人間」に平穏が戻る、となる。ボンジュはクノーの詩句を一部批判的に取り込み、「人間」と「世界」の関係の反転を示唆する。それもまた、結部は引用していないものの、ボンジュがこの2行に、いかなる神もない自然の〈寺院〉という考えに基づいて、クノーとの意外な接点を認めたゆえのことかもしれない。

第7段落終わりに登場する「クモ」は「壁と破れた大サーカスの天幕」、舞台装置の綻びを修正するという大役を担う⁵⁴⁾。この昆虫には、作品だけでなく、作り手であるリシエが重ねられていると考えられる。というのも、「クモ」の縫い合わせる仕事は次の段落で、リシエがなす「和解」に引き継がれているからだ。

こうして、話題として選ばれた〔リシエの〕全作品は、〈人間〉と〈事物〉が、

かれらの次の結びつきに向かって、双方がすでに辿った道のりを示している——この結びつきは教会のくだらない契約とは別のもので、和解以上のものであるだろう。

というのも、おそらく和解はこれらの種のあいだでは起こりえないのであり、ただ突発的な変異（激変）のあとにしか起こりえないからだ。そしてジェルメース・リシエとはいえば、これらの種を極限の状態におき、わたしたち自身にこれらの条件のおぞましさを意識させることによって、和解を必然のものとするべく尽力したのだ。

テキストは「小記念建造物」に記す内容から離れ、ポンジュからみたりシエの芸術の要点に入る。それは「和解」、またはそれを超えるものだという。リシエが彫刻を通じて表現しているのは、モーセの十戒（第1段落の「法の石板」）に象徴されるような人間と神との契約や「教会のくだらない契約」ではなく、それとは異なる「結びつき」（異種混合）に向かう〈人間〉と〈事物〉の歩み寄りの軌跡である。大文字の「事物」は自然および世界の事物を指す。

ところで、「和解」は、ジョルジュ・ブラックに関するポンジュの美術批評的テキスト「和解させる人ブラック」で用いられた語である。このテキストでポンジュは、自身の「物の味方」の姿勢を込めつつ、敬愛する画家の、主に暗色からなる静物画について、次のように論じる。

わたしたちが本当に自らを表現する唯一の方法は、自分の違いを突き詰めることであり、——自分自身からではなく世界から出発して、マチエールをはばからず扱うことによりそれを表現することだ、——世界から、すなわちわたしたちにきわめて深く染みついているもっとも身近な事物から出発して、——これらの事物をそれら自体にふさわしい強度と謙虚さをもってあらわすことによって […]⁵⁵⁾。

ブラックの絵画は、不調和な色遣いや構成で人を不穏にさせるのではなく、画面の優れた調和によって「落ち着かせる」のだという。「無数の混沌や動揺としてでなければ、実際のところ、〈人間〉も〈社会〉も〈自然〉さえも、まだ存在していない⁵⁶⁾」この世界において、「和解させる人」の重要性はいやま

し、その力は大文字の人間、人類の次元に及ぶ。世界の混乱を解消する芸術は、「〈事物〉の〈本性〉とついに和解した〈人間〉⁵⁷⁾」を成果とする。

ポンジュが、芸術家は「世界から発して」事物に沿うかたちで表現すべきだというとき、そこでは、ブラックや、いまみたようにリシエが念頭に置かれている。それが、詩人が「和解」と呼ぶ芸術家の仕事である。問題は、詩、絵画、彫刻いづれにおいても、マチエールを駆使して、人間と世界とを調和させ、結びつけることだ。この結論に至って最終段落でもう一度「発音不可能な語」が現れる。

そうだ、よく考えれば、そのときにだけわたしは、これまで述べてきた段落の曖昧な、未完成の下書きを前に、雷を呼び出し、どうにかして、雷を起こしてその青白い光によって下書きを引き裂いてもらい、そして土台に発音不可能な語 SCVLPTVRE を刻んでもらうのだ⁵⁸⁾。

これまで「SCVLPTVRE」の各段落で書かれてきた内容は「曖昧な、未完成の下書き」と断じられる。しかし「未完成の« informe »」は文字通りに解せば「かたちのはっきりしない」であり、変化を好み、かたちを維持しないリシエの美学をふまえた結語になっている。その「下書き」は雷によって引き裂かれ、その代わりに、土台に文字が刻まれる。すなわち、あるもののかたちがなくなり（かたちのないものに代わって）、その記憶として刻文が残されたということになる。

いま一度テキストを見渡すと、第1段落冒頭の文は、接続詞が開いたまま、その節内の主語に説明が重ねられ、均整がとれていない。また、第4段落で一度終止符が打たれるが、それに続く括弧がその区切りを弱め、セミコロンがむしろこの段落と次の段落、すなわち「小記念建造物」に刻まれる内容とのまとまりをもたらしており、最初から第7段落までがひとつの文のようにも見える。しかし、長い修飾句のかかった主語からなるこのテキストの構成がまさしく、「SCVLPTVRE」という「この語」に込められた「意味の厚み⁵⁹⁾」、意味の重さを「空間的に」ほめかしている。さらに、ポンジュの創作の基本理念に沿って、テキストがその語る対象に「適合⁶⁰⁾」しているとすれば、この構成は

細長い手足が胴体を支えるリシエの作品のアンバランスな構成を「模倣」している。

リシエによる「和解」に言及して、ポンジュはリシエについての考察を語り終える。このときテキストは、事物を対象とするときとまったく同じ「適合」を実現するわけではないとしても、今回の対象であるリシエといわば「和解」を果たす。ただし、この結語は暫定的（「未完成」）なものであって、完全な、永久のものではない。文字が、当初と異なり、「破風」ではなく「土台」に刻まれるのは、その上になにか築くべきものがあるということではないだろうか。では、この「SCVLPTVRE」の分析を土台にして、次の考察に移ろう。

III マチエールとしての空白

「SCVLPTVRE」は、ラテン語風に見せるだけのために、この綴りの大文字で記されたのだろうか。刻印に到達したスモールキャピタルの文字列は、たしかにポンジュの目指す、石碑に刻まれるような文字を印字した場合の表記である。この志向は同時に、作品に接する読者に対する意識にも通じる。

わたしはまた、語のタイポグラフィの字体が感性に浸透しているのだと考える（浴びるような量ゆえに、小文字ケースのものが多い）。

だからみなさんがいま読んでいるこれらの語を、わたしはそういうものとして、つまり活字で印刷されたものと想定した⁶¹⁾。

タイポグラフィの字体としてスモールキャピタルは、ポンジュが愛用するリトレ辞典の見出しの書式である。もとより、この字体はかつて、辞書の見出しがそのほとんど唯一の用途だった。見出し語という「これらの『もの』それぞれの自律性は、特別な字体によって視覚的に示されているので目に明らか」であり、スモールキャピタルは「つねにこの『ものとしての語 « mot-chose »』の価値をそなえて文章中に現れる」⁶²⁾。この点を展開させてアンヌ＝マリー・クリスタンが指摘するように、ポンジュの創作は「辞書の（空間的な）無秩序の様式」に基づいている、すなわち「書かれた空間」で成り立つ⁶³⁾。辞書には語

の複数の字義だけでなく、発音記号や語の見た目などが示されるが、この空間は風景や絵画の空間と同様、形態の配置と視覚的同時性（一覽性）によって知覚される。これはとくにポンジュ作品の、辞書からの字義の写し書きがそのまま並んだ箇所当てはまるが、それ以外の箇所についても、あらゆる質、形式の記述が一貫性なく並列されている詩的日記のテキストに言えることだ。

辞書に求めるべき意味があるととして、それは読者の目がひとつの語からもうひとつの語へさまよいながら、明確でありかつ謎めいたつながりを捉えようとしながら見つけることのできる影響や矛盾、偶然にかかっている。それは知覚の訓練——とくに占術の訓練である。知っての通り、文字は占術から生まれたのだ⁶⁴。

引用の最後では、表音文字であるアルファベットと異なり、占卜に用いられた甲骨文字のような文字は視覚的要素から生じたことが引き合いに出されている。読者の目の前にあるのは、統辞によってすでに関連づけられている「話されることば」ではなく「書かれた空間」であり、読者はそれを読み解く必要がある。「SCVLPTVRE」で「謎めいた刻文」が喚起していたのも、まだ意味を付されずに配された、搔き跡のようなものであった。

では、「書かれた空間」において文字列 SCVLPTVRE はどのように読むことができるのだろうか。線描が書き込まれる素材としての「書かれた空間」に欠かせないのは、線と線、文字と文字、語と語のあいだにある空白、またこれらを出現させる場となるページ全体の平面である。詩におけるタイポグラフィと空白はそれ自体が深い議論の題目になりうるが、ここではポンジュによる言及が注目される。ポンジュは画家ウジェーヌ・ド・ケルマデックに関する美術批評的テキストにおいて、「書かれた詩」としてマラルメの『賽子一擲』とアポリネールの『カリグラム』を並べ、前者に註を付して次のように書いている。「だが『賽子一擲』には（キュビズムにおいてと同じように）〔弦楽器の〕運弓法しかない、単純で不連続な要素しかない⁶⁵」。この註では、『賽子一擲』は時間の持続や連続性を感じさせるケルマデックの画風との比較として適切か、が問題になっているが、ここから読み取れることは、ポンジュが「書かれた詩」は不連続になる場合があるとおよそ批判的に認識していることだ。

しかし、ポンジュ自身が「書かれた詩」への志向をもっていたのではなかっただろうか。マラルメとは異なる方法によって、不連続を引き起さない空白を含む「書かれた詩」をつくることは可能だろうか。詩人が詩的日記へと舵を切ろうとする 1940 年代後半から 1950 年代前半にかけて⁶⁶⁾、リシエの作品はポンジュに新たな「空白」のあり方を示したようである。

リシエの彫刻の際立った特徴のひとつに「線 « fil »」の使用がある。一部の彫像では、手と足や手と手がこの「線」、すなわちごく細い直線の部品によってつながれている。たとえば《アリ》(1953)《鉤爪のある者》(1952)そして《クモ》が挙げられる。なお、《クモ》と題されたブロンズ彫刻は 2 作あるが (« L'Araignée I (grande) » 1946, « L'Araignée II (petite) » 1946), ここでは《クモ (大)》(図)を扱う。

線が初めに導入されたのは、糸を操る昆虫を題材にした《クモ》においてであった⁶⁷⁾。しかしリシエの線は、この昆虫の写実的な再現(クモの糸)ではなく、空間の幾何学的な構成を目的としている。瘦身の伸ばされた身体に対して、一点から対角にある点へひかれた線が均衡を保つように配される。デッサンや版画にも空間構成の軸となる直線が引かれており、線のある彫刻(sculptures à fils)はその延長にある⁶⁸⁾。

線を用いた彫刻では、数本の線のあいだや身体部分と線のあいだの空白が、作品の一部を構成している。リシエは、作品を構成する素材として空白を考慮するキュビズムや構成主義の考えを吸収していた⁶⁹⁾。この彫刻家は「線によってかたちを与えて空白を捉える⁷⁰⁾」。ジョルジュ・ランブールは、《クモ》について次のように述べる。

か細い四肢を虚空に勢いよく投げ出したこの像の特質はまさしく、関節と手足のあいだに囲まれた空間に、その白い光に加えて、生命と現実味をもたらすことだ。この非常に厳密に区切られた空間、この像はそれを自らに取り込む。この空白は他のマチエールよりも繊細なマチエールとなり、そこをわたしたちの精神が好んでめぐるようなマチエールになるのである⁷¹⁾。

《クモ》の左右の足から右手にかけてわたされた線は鋭角な二辺をなし、空

間を彫刻の一部として組み込む。「空白」は彫刻自体でもあり、そこに現実の空間が透けて見える、「生命と現実味」をもった空間でもある。線によって作品と現実世界とのあいだにつながりができている。「SCVLPTVRE」第7段落に現れた「クモ」は、現実（天井）と虚構（サーカスの天幕）をつなぎ合わせる役割を担っていた。これは先述の、ポンジュがブラック論で主張した、「和解させる人」としての芸術家像に合致する。

ポンジュは、線、文字、語どうしのあいだの空白を素材として扱うヒントをリシエ作品のうちに見出し、その共感のしるしをテキストの題名に刻んだように思われる。文字列 SCVLPTVRE のうち、この語を「発音不可能」にしている「V」の「表意文字⁷²⁾」の側面に注目しよう。まず、「V」は彫刻刀で削られた断面をあらわす。次に、空白を取り込むその空間構成において、基本単位である2本の直線（V字）をなす。また、異種混合によって異なるものを組み合わせた「糸」の結び目である。

このように、「V」はリシエの作品と関連していくつもの内容をあらわす文字となり、「意味の厚み」を得る。さらに、リシエ作品において物質化される「空白 (vide)」を、その頭文字「V」をとって象徴している。「SCVLPTVRE」は、ポンジュがリシエとその作品に関する考察をできる限り少ない語であらわした「抽象」の結果であり、同時に、複数の意味を含んで「具象」の現実性を帯びている。かくして、「この語」には「U」ではなく「V」がふさわしい。

付け加えれば、「V」は一瞬 SCVLPTVRE の発音を妨げるプレス記号 (v) ともいえる。発音不可能になることで、語は新たな様相で、物質的なものとして立ち上がってくる。語の物質性を重んじる詩人はしばしば文字や語のかたちに触れているが、いまだ文字とも判断されない線描にまで遡るのはきわめて稀である⁷³⁾。これは原始世界の創造のような勢いと、線による理知的な空間構成が共存するリシエ作品に触発されてのことかもしれない。

「SCVLPTVRE」の分析から、ポンジュがどのようにリシエの芸術を理解したのかをめぐって、次の3点が指摘できる。リシエはまず、短時間に生じて消失する事象、変化するものを、記憶（記録）として何らかのかたちに残してい

る。次に、そのかたちは感覚に訴えるものであり、視覚的である以上に触覚的である。そして、人間と世界（自然）との関係としては、人間が中心ではなく、外の世界とそのマチエールを主とする。これらの考察を含めながら、リシエとの創作上の理念の近しさに基づき、詩人は、彫刻を語るテキストに自身の創作についての自己言及的な表現を織り込む。とくに抽象と具象の論理は、ポンジュとリシエの双方に共通して創作の軸をなしているように思われる。少なくともポンジュはリシエのこの特徴を重視し、テキストに反映させている。「SCVLPTVRE」のテキストでは、語の次元において、さらに文字の次元においてリシエの彫刻をめぐる考察が凝縮され、「抽象」されている。すなわち、テキストの最初（題名）と最後におかれた「SCVLPTVRE」、そしてまさにこの語を発音不可能にする「V」の文字である。

ポンジュは、3篇目のテキスト「ジェルメヌ・リシエ」において、リシエの作品を煮詰まっていく肉料理に喩え（「わたしたちは鶏の赤ワイン煮がけっこう好きだが、ジェルメヌ・リシエのプロンズのいくつかはまったくこれによく似ている」）、リシエは「きわめて重要な部分」（肉の身と骨格）のみを用い、その料理は適切な調理と「必要な縮減」を経ているという。そうして「完全に食べられる⁷⁴⁾」ようになった作品が供される。つまり、リシエの巧みな腕により、記号



図《クモ (大)》1946⁷⁶⁾

に近くなるほどの「抽象」を経た作品は、ものを食べるような具体的な感覚とともに、見る者に受容される。

ポンジュは「SCVLPTVRE」において、彫刻といういわゆる空間芸術を扱いながら、継起的な「話される詩」とは異なる、「書かれた詩」つまり「書かれた空間」におけることばを捉え直そうとするかにみえる。ただし、その後の美術批評的テキストに垣間みえるように、おそらくポンジュが目指すのはどちらかを選択するというよりは、どちらも互いに排除しない空間である。先述の「ウジェーヌ・ド・ケルマデックについてのいくつかの覚書」では、その絵画の特質を、一瞥して見渡せる空間でありながら同時に継起的な時間の流れを含む点に認めている⁷⁵⁾。「書かれた詩」についてはさらなる検証が必要だが、「SCVLPTVRE」はポンジュと文字、空間、美術との豊饒な関係を語る上で無視できないテキストのひとつといえるだろう。

注

- 1) Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondances*, t. II, édition critique annotée par Claire Boaretto, p. 76, Lettre 421, Paris, Gallimard, 1986. 以下引用は、記載がない場合、既訳があるものはそれを参考にした拙訳による。強調はすべて原著者による。
- 2) ポンジュの意図を反映してか、この題名「SCVLPTVRE」は度重なる編集のなかで、発音の困難さをよりいっそう増している。『現代のアトリエ』（1977）のヘッダーでは「Scvlptvre」と文字の順番が入れ替わり、プレイヤー版全集（2002）の目次ではuが入り「Scvlptvure」と変形した。これらに加え『大作品集第一巻 竖琴』（1961）の目次でも「Scvlptvre」と小文字で表記されているが、ヴィユーが指摘するように、綴りはそのままでも大文字によるラテン語らしさが欠けると、それだけでより判読しにくい（Bernard Vouilloux, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 167）。
- 3) « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti », « Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », « Pour Fenosa », « L'Ardoise » (Raoul Ubac), « Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965 ».
- 4) テキスト読解の試みはたとえば次の論考。Alain Stoeki, « Ch. 5. Ponge's Photographic Rhetoric », *Politics, Writing, Mutilation : The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Ponge*, University of Minnesota Press, 1981, pp. 73-78 ; Michel Peterson, « L'imprononçable SCVLPTVRE de Francis Ponge », *Espace Sculpture*, vol. 5, n° 4, 1989, pp. 7-8.

- 5) *Correspondances*, t. II, *Op. cit.*, p. 133, Lettre 487.
- 6) Francis Ponge, « Au lecteur », *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 (以降 *O. C. II* と略記), p. 566.
- 7) *Idem.*
- 8) Jean Cassou, *Germaine Richier*, Paris, Éditions du Temps, 1961, « Sculptures Modernes », sans pagination.
- 9) *Idem.*
- 10) Valérie Da Costa, *Germaine Richier. Un art entre deux mondes*, Paris, Norma, 2006, p. 43.
- 11) Francis Ponge, « Entretien avec Breton et Reverdy », *Méthodes, Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (以降 *O. C. I* と略記), p. 684.
- 12) Francis Ponge, « Muriel Marquet », *L'Atelier contemporain, O. C. II*, p. 692.
- 13) Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, pp. 45-46.
- 14) Jean Cassou, *Op. cit.*
- 15) Francis Ponge, « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes, O. C. I*, p. 629-931.
- 16) 別の箇所でもより明確に、人間は自分を「〈自然〉または〈外の世界〉と呼んでいるこの巨大な〈物理的身体〉の、特権なしの要素か菌車のひとつ」とみなすべきだと述べる (Francis Ponge, *Pour un Malherbe, O. C. II*, p. 169)。
- 17) Francis Ponge, « Proème capital », *Nioque de l'avant-printemps, O. C. II*, p. 973.
- 18) Bénédicte Gorrillot, « Francis Ponge et l'hybridité poétique », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 7, issue 1, 2003, pp. 69-76.
- 19) Jean Cassou, *Op. cit.*
- 20) Francis Ponge, « Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965 », *L'Atelier contemporain, O. C. II*, p. 689. フェノザ論については次の拙稿で論じた。「フランシス・ポンジュにおける『論理的または造形的な美しさ』——「1965年4月フェノザの栄光に、この未完成の小石膏像」をめぐって」、『藝文研究』、第119巻第2号、2020年、38(143)-52(129)頁。この考察でも触れたが、ポンジュはピカソを「たえまないメタモルフォーズ « métamorphoses incessantes » 」と言いあらわしている (« Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain, O. C. II*, p. 705.)。
- 21) Simone Korff-Sausse, « Le corps dans l'art », *L'Esprit du temps*, n° 41, 2006, p. 240.
- 22) Valérie Da Costa, *Op. cit.*, p. 69.
- 23) Germaine Richier, citée dans Simone Korff-Sausse, *op. cit.*, p. 239.
- 24) Valérie Da Costa, *Op. cit.*, p. 70.
- 25) Germaine Richier, citée dans *Germaine Richier, La Magicienne*, catalogue de l'exposition au Musée Picasso, Antibes, octobre 2019 – janvier 2020, p. 11 [première publication dans le

- catalogue de Peter Selz pour l'exposition « New Images of Man », présentée au MOMA, New York, septembre-novembre 1959] .
- 26) Francis Ponge, « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes, O. C. I*, p. 630. 阿部良雄訳「物言わぬ世界はわれらの唯一の祖国」『フランシス・ポンジュ詩集』小沢書店, 1996年, 150頁。同様の内容は次のテキストにもみられる。[Après lecture de « L'Anxiété » de Lucrèce] (1952), *Pratiques d'écriture ou L'Inachèvement perpétuel, O. C. II*, p. 1009.
- 27) Paul-Louis Rinuy, *La sculpture contemporaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, p. 23.
- 28) リシエによるアッシーの《キリスト像》をめぐり, 1950年から1952年にかけてカトリック教会において「〈聖なる芸術〉論争」が展開する。論争について以下を参照。Paul-Louis Rinuy, « La sculpture dans la « querelle de l'Art Sacré » (1950-1960) », *Histoire de l'art*, n° 28 (L'art et le sacré), 1994, pp. 3-16 ; 後藤新治「1950年献堂のアッシー教会と「聖なる芸術」—ジョルジュ・ルオーとジェルメース・リシエのキリスト像をめぐって」, 『国際文化論集』第33巻第2号, 西南学院大学, 2019年, 27-66頁。
- 29) 後藤新治, 前掲論文, 42頁。
- 30) Lettre de Germaine Richier au père Couturier citée dans Valérie Da Costa, *Op. cit.*, p. 92.
- 31) Germaine Richier, citée dans la « Préface » de Dor de la Souchère, *Germaine Richier 1904-1959*, Paris, Galerie Crreuzevault, 1966, sans pagination.
- 32) Francis Ponge, « Muriel Marquet », *L'Atelier contemporain, O. C. II*, p. 692. 「ある記号が心に触れてくるもの [touchant] でありつづけるためには, 完全に恣意的で純粹に慣習的な象徴とは異なり [...], その輪郭が, その感覚によって, およそ抽象された (つまり多様な自然の記号を要約する) ものではあるが, 自然によってわたしたちに贈られた記号の魅力とか心地よさの一部でありつづけているということを示さなければならない。」
- 33) Francis Ponge, « III », *Nioque de l'avant-printemps, O. C. II*, p. 962.
- 34) Francis Ponge, Note 1 de *Nioque de l'avant-printemps, O. C. II*, p. 1636. « De façon plus élémentaire, sobre, concise, abstraite (?) / Non pas abstraite mais d'un concret concis. / concise dans le concret / concret concis = abstrait »
- 35) 主な研究は以下 : Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, Londres, W. S. Maney & Son Ltd., The Modern Humanities Research Association, 1994 ; Bernard Vouilloux, *Op. cit.* ; Madeline Pampel, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec : histoire d'un compagnonnage*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- 36) この手紙の文面は Société des lecteurs de Francis Ponge のサイトにて一時的に公開

された (<http://francisponge-slfp.ens-lyon.fr/?1963-Deuxieme-trimestre-158>)。2022 年 8 月現在閲覧不可。

- 37) Francis Ponge, « SCVLPTVRE », *O. C. II*, p. 582.
- 38) Robert Melançon, Note 2 de « SCVLPTVRE », *O. C. II*, p. 1554.
- 39) Francis Ponge, « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, *O. C. I*, p. 51. 阿部良雄訳「小石」, 前掲書, 64 頁。
- 40) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 582.
- 41) Bernard Vouilloux, *Op. cit.*, p.
- 42) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 582.
- 43) ポンジュは「logique」と「verbal」を置き換え可能とみなす: « [Me voici] Avec mon galet que je veux remplacer par une formule logique (verbale) adéquate. » (« My creative method », *Méthodes*, *O. C. I*, p. 526.)
- 44) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 582.
- 45) Francis Ponge, « Pour Fenosa », *L'Atelier contemporain*, *O. C. II*, p. 642.
- 46) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 582-583.
- 47) Robert Melançon, Note 9 de « SCVLPTVRE », *O. C. II*, p. 1554.
- 48) Raymond Queneau, « L'Explication des métaphores », *Les Ziaux, Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 64.
- 49) プレイヤー版の注によれば, ポンジュは「論争的に「sur le mode polémique」」クノーの詩の引用に追記している。Robert Melançon, Note 9 de « SCVLPTVRE », *O. C. II*, p. 1554.
- 50) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 583.
- 51) Francis Ponge, « Le Galet », *O. C. I*, p. 50. 阿部良雄, 前掲書, 61, 62 頁。
- 52) *Ibid.*, p. 52. 阿部良雄, 前掲書, 65 頁。
- 53) Raymond Queneau, *Op. cit.*, p. 65.
- 54) 「大サーカス」は, このテキストと同じ 1948 年に出版されたピエール・クロステルマンの同名の小説(邦題『撃墜王』)があることから, 第二次世界大戦を連想させる。
- 55) Francis Ponge, « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, *O. C. I*, p. 133.
- 56) *Ibid.*, p. 135. 「落ち着かせる」は「rassurant」のほか「tranquillisant」とも書かれる。
- 57) *Ibid.*, p. 133.
- 58) Francis Ponge, *Op. cit.*, p. 583.
- 59) Francis Ponge, « Page bis VIII », *Proèmes*, *O. C. I*, p. 219.
- 60) Francis Ponge, « My creative method », *Méthodes*, *O. C. I*, p. 531.
- 61) Francis Ponge, « Proclamation et petit four », *Méthodes*, *O. C. I*, p. 641.

- 62) Anne-Marie Christin, « Les mots, l'écrit : l'usage du dictionnaire chez Francis Ponge », *Lexique*, n° 12/13, 1995, Presses Universitaires du Septentrion, p. 322.
- 63) *Ibid.*, p. 327.
- 64) *Ibid.*, p. 326.
- 65) Francis Ponge, « Quelques notes sur Eugène de Kermaec », *L'Atelier contemporain*, O. C. II, p. 653. タイポグラフィをめぐるマラルメのボンジュへの影響についてはいくつかの研究があるが、『クモ』（1952；1942-1948 執筆）のプレイヤード版の解説に簡潔にまとめられている。Bernard Beugnot, Notice de *l'Araignée*, O. C. I, p. 1005-1006.
- 66) さまざまな散文を収めた『プロエーム』は1948年、最初の詩的日記とされる『やむにやまれぬ表現の欲求』は1952年に出版された。
- 67) その後、線の使用は他の作品にも見られるが、昆虫に親しむリシエにあっては、発想の源として実際にクモの巣を構成する幾何学的な線があったと思われる。Valérie Da Costa, *Op. cit.*, p. 81.
- 68) *Ibid.*, p. 83.
- 69) *Ibid.*, p. 58.
- 70) *Ibid.*, p. 81.
- 71) Georges Limbour, « Visite à un sculpteur », *Derrière le miroir*, n° 13, 1948, cité dans *Germaine Richier 1904-1959*, *Op. cit.*
- 72) ピーターソンは2つのVを「これら摩擦音の表意文字 « ces fricatifs idéogrammes »」と呼ぶ。Michel Peterson, *Op. cit.*, p. 7.
- 73) 「散文の素描」には、しみや飛び跳ねの跡といった偶然の形態についての考察がある (Francis Ponge, « Pochades en prose », *Méthodes*, O. C. I, p. 539.)。
- 74) Francis Ponge, « Germaine Richier », *L'Atelier contemporain*, O. C. II, p. 604.
- 75) 1942年から1948年にかけて執筆され、4年後に稀観本として刊行された『クモ』（*L'Araignée*, publiée à l'intérieur de son appareil critique, « F. P. ou la Révolution humaine », par Georges Garampon. Variantes. Fac-similés, Paris, Jean Aubier, 1952）は、タイポグラフィを凝らしたページからなる。さらに、別に15部のみ刷られた全判の「壁にかかったクモ « L'Araignée mis au mur »」（Francis Ponge, *L'Araignée*, « In-plano », O. C. I, p. 333）は、ページ全体にテキストが広がり、とくに中央はクモの巣のように語が配されている。これほど綿密に構成された空間においても、クモは「サラバンド」や「ジグ」の舞曲によって動き、一種の連続性を伴うように展開する (*Ibid.*, p. 318)。
- 76) *Germaine Richier, la Magicienne*, *Op. cit.*, p. 70.

〔補遺〕

SCVLPTVRE

- (1) Faisons en sorte que le mot imprononçable SCVLPTVRE, ce mot de foudre, créé en souvenir de la première fulguration lorsque la conscience à la lueur de son propre déchirement se conçut à la fois elle-même comme un amoncellement de nuées et le monde avec évidence autour d'elle comme un Temple ou une Forêt peuplée de formes blanchies par l'arc électrique qui s'éteignit aussitôt,
- (2) Ce mot du modèle de ceux pour l'éternité qui se trouvèrent alors du même coup gravés sur les tables de pierre de la loi, — mais la Parole, contrairement à ce que l'on croit, ne se fit entendre *qu'aussitôt ensuite* comme un craquement interminablement répercuté depuis lors en proclamations de plus en plus indistinctes et lointaines des INSCRIPTIONS mystérieuses qui, comme toutes autres choses du monde retombées dans l'obscurité, ne seront pas lues de sitôt,
- (3) Que ce mot donc imprononçable s'inscrive comme une balafre au fronton du petit monument logique que je prévois :
- (4) Où il sera donc avancé premièrement que la sculpture contient dans son principe une contradiction absurde puisqu'elle se propose à gageure d'instituer à la lumière du jour des formes éternelles, tandis que son idée eut pour condition la nuit la plus complète et tient d'ailleurs non de l'éternel mais de l'instant le plus fugitif. (Et peut-être en déduirai-je par suite que son état de prédilection est la photographie sur fond noir dans un recueil par l'orage rapidement feuilleté) ;
- (5) Puis, répétant, comme en toutes occasions je m'y oblige, que nous ne sommes nullement sortis de la nuit ni de la tempête, si depuis des millions d'années au cours de leur préhistoire le Monde et l'Homme ont pourtant vieilli (de façon que l'Homme de Germaine Richier par exemple semble cinquante ou cinquante-cinq ans),
- (6) Je dirai qu'il est formidable, cet homme, — qu'il n'a jamais été plus sauvage : foudroyé ; réveillé par son propre orage ; sortant tout abruti de quel sommeil dans les

fourrés de la métaphysique ; le crâne fendu, l'œil éclairé ; sorte de King Kong, de Frankenstein, de champion de catch catégorie poids lourds mis knock-out debout par notre sculpteur ; les deux mains en avant pour tâter un décor qu'il croit, qu'il dit, qu'il veut inexistant (il l'étranglerait au besoin),

- (7) Mais NON, car c'est à l'instant même où ce décor à sa rencontre dans ses formes anthropomorphiques s'éveille. Anthropomorphiques encore, bien sûr, *mais* l'homme a déjà bien changé, et, devant ce mastodonte d'âge mûr, rendues honnêtement dans l'attitude où les a saisies la fulguration, les feuilles mortes, les chauves-souris dansent une autre danse que celle de Carpeaux ; les insectes-branches et les femmes-mantes ont pris corps dans le monde de la balafre, dans le monde blafard du plâtre ; tandis que l'araignée, épingle de nourrice dans l'angle supérieur, s'évertue à recoudre ensemble les murs et le plafond du grand Cirque déchiré.
- (8) Ainsi l'œuvre ici choisie comme prétexte nous montre-t-elle le chemin déjà parcouru de part et d'autre par l'Homme et par les Choses vers leur prochaine étreinte — qui sera bien autre chose que la dérisoire alliance de l'arche, et *plus* qu'une réconciliation.
- (9) Car sans doute la réconciliation ne peut avoir lieu entre *ces* espèces, mais seulement après leur mutation brusque (révolution). Et Germaine Richier pour sa part aura bien contribué à la rendre inévitable, en menant ces espèces à une extrême tension, et nous-mêmes jusqu'à la conscience de l'horreur de ces conditions-ci.
- (10) Oui, à la réflexion, c'est seulement alors, que, devant la nuageuse, l'informe ébauche des paragraphes ci-dessus, j'invoquerai la foudre, la priant impérieusement de se reproduire pour la déchirer de son jour blafard ET pour inscrire sur le socle le mot imprononçable de SCVLPTVRE.