

フランス・ポンジュの 『深淵に置かれた太陽』と 「ジャック・エロルドのための客寄せ」

綾 部 麻 美

フランス・ポンジュ（1899-1988）の『深淵に置かれた太陽〔*Le Soleil placé en abîme*〕』（以降『太陽』）の初版は、シュルレアリスムの画家として知られるジャック・エロルド（1910-1987）の銅版画7枚を伴った詩画集である¹⁾。一時接近したもののその後シュルレアリスムを退けたポンジュとエロルドとの関係は意外に思われるが、二人の親交は深く、『太陽』出版のあとも続いている²⁾。とりわけ興味深いのは、太陽を主題としたテキストの執筆に行き詰まっていたポンジュが、エロルドからの詩画集制作への呼びかけを機に執筆を再開し、完成に至ったことである³⁾。詩画集出版と同じ年、1954年11月30日から12月14日まで開かれたフルステンベルグ画廊での「ジャック・エロルド最新作」展の案内冊子には、ポンジュによる「ジャック・エロルドのための客寄せ〔*Parade pour Jacques Hérold*〕」と題した文章が載せられた。これは友情の証であるのみならず、ポンジュが美術にかかわるテキストについて明言しているように、ポンジュが自身の詩学および芸術家との合意に基づいて引き受けた仕事であり、「『詩的』なテキストと同じくらい重要である」⁴⁾。

『太陽』が草稿研究を含めさまざまな角度から研究されているいっぽう⁵⁾、状況詩ともいえるこの小文は本格的な分析の対象になってこなかった。本稿は、まず『太陽』について、紋章学、修辞学、哲学、あるいは錬金術といった多様な要素が詰め込まれたその全容を網羅するというより、ポンジュとエロルドとの関係、美術の視点からこの詩画集を眺め直すことをひとつの目的とする。そして、その読解を通して、ポンジュの美術批評的テキスト「ジャック・

「エロルドのための客寄せ」を分析し、ポンジュがどのようにエロルドを理解し、それをどのようにテキストにあらわしているか明らかにすることがもうひとつの目的である。

I ポンジュとエロルド：凝縮と分散

ルーマニアの東北の街ピাত্র・ネアムツ出身のジャック・エロルドは、1930年にパリへ移り、戦前戦後を通してフランスで活動が続けた画家である⁶⁾。エロルドは1925年以降ブカレストに住み、当時からさまざまな芸術関連の雑誌を通して前衛芸術に触れていた。1929年には『ウヌ [Unu]』誌にデッサンを持ち込んでいる。パリでは1933年にイヴ・タンギーと出会い、彼を介して翌年シュルレアリスムのグループに接触する。しばらく距離を保っていたが1938年に加入し、1951年に脱退するまでシュルレアリスム運動の中核にいた。シュルレアリストたちは人間の内面を知る方法として無意識や夢に重きを置き、遊戯や魔術、錬金術に強い関心をもっていたが、エロルドの作品にもこうした傾向が強くみられる。

クリストフ・ドーファンとローズ＝エレーヌ・イシェによれば、パリ移住後のエロルドの画風は次のような変遷をたどる⁷⁾。1930～1934年「萌芽」、1934～1938年「皮を剥がされた人」、1938～1948年「結晶化」、1948～1958年「鉱物世界の分散」、1959～1960年「白の時代」、1961～1987年「界の対話」。初期の「皮を剥がされた人」の時代は、生皮を剥がされた筋繊維の露わな対象が描かれる。その後の「結晶化」の時代に現れた結晶のモチーフがとりわけエロルドの画風としてよく知られている。結晶のイメージはエロルド専有のものではなく、シュルレアリストたち、とくにブルトンがヘーゲルを拠り所としながら好んで用いた。ブルトンのエロルドへの影響は明らかだが、画家は自らの造形的追究においてこれを展開させている⁸⁾。シュルレアリスム脱退後の1950年代以降は、活動の幅を広げたこともあいまって、明らかなシュルレアリスムらしさは影をひそめ、独自の造形へと向かっていく⁹⁾。

ポンジュとの関係を考えるうえでは、とくに「結晶化」と「鉱物世界の分

散」の画風に注目したい。多くの場合、ポンジュは展示される作品のみを扱うのではなく、扱う画家の人物および作品全体を考慮しているため、1954年の展示以前の画風をふまえておくべきだと思われる。以下、エロルドとポンジュそれぞれの創作における基本理念のうち、共鳴する点をみていこう。

・結晶化：昇華

エロルドの代名詞ともなっている「結晶」について、『絵画の悪論』（執筆1939年頃、初版1957年）で画家本人は次のように述べている。

マチエール〔素材〕と形の密接な関係をよりいっそう鋭くあらわそうとする私の探求心を推し進めるうちに、マチエールと形の精神的昇華に行きついた。生き物、事物、存在するすべてのものは、熱や圧力、時間の影響によって結晶する。そして結晶はつねに、世界を考える者の目に、具体的な現実の完璧な表現として、その卓越した形、もっとも純粹かつ正確な形として現れた。したがって私は、ありとあらゆるものが結晶のすばらしい構造を潜在的にもっていると考え¹⁰⁾。

この引用文において注目されるのは、結晶と結びついた「精神的昇華〔la sublimation mentale〕」の考え、そこに作用する「時間」、それによって可能になる「具体的な現実」の表現である。「昇華」は、化学においては固体が直接気体になること、精神分析においては性的エネルギーが芸術作品などに置換されることを指す。しかしエロルドがここで用いている「昇華」の意味は、「事物の存在を濃縮することによって固体化すること、それを明確にあらわすのにもっともふさわしい造形表現を与えること¹¹⁾」である。

興味深いことにこの文章は、ポンジュが「ブラック＝アルジャントウイユ」においてリトレ辞典の項目から引用した、「昇華」の字義説明に似通っている¹²⁾。ポンジュは、「熱の作用によって固体の気化物質を蒸留し、それらを回収する化学または錬金術の操作」という引用に続けてほぼ同じ内容を言い換え、「固体」には形容詞「卑俗な、ありふれた」を、「熱の作用」には「言い換えれば、熱情」を、それぞれ括弧に入れて加えている。ここで詩人が示しているのは、日常の「ありふれた」、しかし心動かすオブジェとの「熱い」出会い

から、それを冷静に捉え、知的な操作によってテキストに「濃縮」して再構成しようとする自らの詩作方法である¹³⁾。オブジェは熱の作用によって蒸留されたのち、より純度の高い抽出物 (extrait, essence) となってテキストにあらわされる。これが、ポンジュが捉えようとするオブジェ〔語る対象〕の特性、つまり差異的特質であり、到達すべきはそれに適した「明晰で、非人称的な格言的表現」である¹⁴⁾。エロルドの「昇華」もまた、「熱や圧力、時間」の作用によって、描く対象の「もっとも純粹かつ正確な形」、そのままでは目に見えない、現実の凝縮した形、いわば抽出物を得る作業であり、それが「結晶化」と呼ばれる。

ここで、「熱や圧力」に加えて「時間」が並んでいることに注意したい。エロルドは、「結晶化」は「時間による対象の完成」であると考え、「地球は熱い騒乱であり、時間が対象ごとにその結晶を生み出すように作用する」と言う¹⁵⁾。結晶のモチーフそのものが時間の経過を感じさせる。「結晶化」時代における重要な作品のひとつ、《液晶 [Cristal liquide]》(1947) では、重力を感じさせない空間のなかに結晶化しつつある人物と小片がまとまって浮遊している。液晶という、液体と結晶の中間の状態は、熱、圧力、時間の作用を見せるかのように、緩慢ながら着実に進む凝結の印象を与える。いっぽう、ポンジュの詩においても時間が作用する。初期作品では太古からの壮大な時の流れを想起させる「小石」、火をつけられてから蠟が溶け切るまでの時間を暗示する「蠟燭」にみられるように、オブジェはそれぞれ固有の時間をそなえている。形式の点でとりわけ読者に時間を感じさせるのは、決定稿に至るまでの草稿群をまとめた「詩的日記」の作品である。ほぼすべての草稿に付された日付は、読者に制作過程をたどらせ、執筆期間の長さを物質的に体験させる。

ところで、その絵画が現実離れたものであり、夢幻に満ちているとしても、エロルドの目的は元来「具体的な現実」の表現にある。「現実」がポンジュの考える現実と同じかは留保しておく必要があるが(エロルドにとっての「現実」は内面世界を含む)、エロルドは、「画家は世界の一部である」、「自分の作品にあらわそうとするこの〔世界の〕運動の一部をなしている」のであり、「それを省くことはできない」、と断言する¹⁶⁾。ただし、現実世界を見えるままに

描くのではなく、現実世界を抉るように描く。

初期作品の特徴である生皮を剥がされた人物のイメージも、エロルドが実際にルーマニアで目撃した人間の姿（窓掃除中に転落し、顔の皮膚が鉋で削ったように剥け、筋繊維が露わになった少女）に基づいている。1968年頃、エロルドは事物を圧延機にかけてキャンバスに加える作品を、「圧延主義〔pressionnisme〕」と称して取り組むことになる。これも、故郷で目撃した事故現場（脱線した路面電車の車両に衝突されて家屋の壁との間に挟まれ、クロワッサンとともに潰されたパン配達少年）の記憶に着想をたどることができる。こうした現実の情景から強い印象を受けたエロルドは「対象、人物、周囲の空気を動きのなかであらわすことに向か」い、「それが唯一運動をあらわしうる」ゆえに、「それぞれの事物に筋組織をもたせる必要」を感じた。「こうして人物だけでなく、物体や風景、空気を徹底的に皮剥ぎにした。空の皮まで剥いだのだ¹⁷⁾」。

当然ながら、「私にとっての問題は、ふだん人が見ているもの、表面を再現することではなく、事物の内側、事物の裏側を再現すること¹⁸⁾」だと言うエロルドと、神秘主義を避け事物そのもののあり方を観察し追究するボンジュとは、志向が異なる。しかし、世界の侵入を受け入れるという意味において、世界とのかかわり方は両者でそれほどかけ離れていないように思われる。エロルドは「私は存在するものすべて、私を取り巻くすべてのものに侵略されている¹⁹⁾」と語るが、これはボンジュのよく知られた一節を思い起こさせる。

私はみなさんに内側の揚げ板を開けるよう提案する。事物の厚みへの旅、特質の侵入、革命、もしくは犁やスコップが起こす、それまで埋もれていた幾万もの小片、薄片、根、蛆虫、小さな虫が初めて日の下にさらされるような秩序転覆に喩えられる転覆を提案する。おお、語の意味的な厚みの限りない源泉によって返される〔rendues〕事物の厚みの限りない源泉よ！²⁰⁾

ボンジュは、語の意味の「厚み」を掘り下げることによって事物の「厚み」が取り戻される、すなわち表現される（「返される〔rendu〕」は「あらわされる」の意味にもとれる）ようなテキストを目指す。その作業は事物の特質に「侵入」されるような感覚をもたらす。また、あくまでも事物の立場を中心に据え、

「事物が侵害されることなく、いわば事物の目線から描かれるときにかぎ²¹⁾」り、人間の精神が事物を蘇らせることができると考える。詩人は事物のほう人間に示してくれる性質を捉えることを呼びかける。そして事物を指しあrawす語の意味の重層性および語どうしの結びつきを増すことにより、オブジェの物質性に適うテキストをつくり上げようとする。語が事物のあり方を保証し、事物が語を請け合い、そうして語と事物が相互補完的に働くとき、固定観念によって硬化した言語は刷新される。

少なくともポンジュとエロルドには、自分の身の周りにある事物に目を向け、現実のうちに表現すべきものを見出す創作者の姿が共通している。エロルドはシュルレアリスムによる第二次世界対戦中ドイツ占領下の活動「ペンを持つ手」にも参加しているが、このグループの軌跡をたどった研究によれば、エロルドは戦前のシュルレアリスム絵画を特徴づけた内面の表現（ダリを代表とするダリズム）ではなく、より鑑賞者に働きかける、感じられるイメージを描く画家、すなわち現実世界との接点としての表現を探る画家とみなされている²²⁾。

・断片化と分散

1948年から10年におよぶ「鉱物世界の分散」の時代は、結晶を要とする方針が継続しつつ、画面の構造およびマチエール（絵肌）が変わってくる。それまでエロルドが描く対象は輪郭をそなえ、ある空間に配され、その内側の結晶構造が幾何学的な模様によって可視化されていたが、この時代には画面上に浮遊し、分解し、拡散していく。それはキャンバスの表面のマチエールにいつそう注意が向けられたことを示す。ジャック・シャルビエによれば、「対象の輪郭や放射の線ではなく、筆触こそが構築的な『昇華』の役割を果たす」。この筆触は「マチエールの扱い方によってそれに質量をもたらし、それを空間に位置づける²³⁾」。対象は明確な線による輪郭をもたず、おおむね均等な筆触が画面全体を覆う。ミシェル・ビュートルの表現を借りれば、「ある時期、内空間と外空間のあいだの親和性が、見るからに均等な大きさに揃えられた小さな面の使用によって表現された。それはいわば、対象とそれを囲む領域を共通の尺

度に均すことである。すべては破片の方向と濃度の差によってあらわれ、対象はこの網目の後ろで、透明、凝縮のうちに、すでに結晶に取りつかれた溶液のなかで形成されつつあるさらに進んだ結晶のうちに現れる²⁴⁾。」

そしてエロルドの結晶化の考えにおいては、重力が空気から、結晶の核となる「火の点 [points-feu]」（対象の実質をなすもの）を取り除いてしまうのを避けるため、「描かれる対象は、現実的であるべく、引き裂かれなければならない。また、風が対象を通り抜け、鞭打ち、引き裂きを促すのだから、風を描かなければならない²⁵⁾」。無重力を感じさせる空間の構成において、対象は内部と外部、それ自体と背景の明確な区別なく分割され、広がっていく。

およそ同時期、1940年代後半からボンジュは詩的日記のテキストを発表するようになる。作品によって度合いは異なるが、この形式は作者の試行錯誤を開示するため、文章はしばしば断片的であり、覚え書、反復や名詞の羅列、同じ内容の文における語の入れ替えなどがみられる。言い換えれば、終盤に向かってまとまりがついてくるとはいえ、各構成要素がテキスト全体に散りばめられている。均等な筆触が、作品の中心となりうるような対象と地の面（背景）を区別しないのと同様、断片的な文章が前提となっているテキストでは、文どうしの序列や前後関係が希薄になる。『物の味方』（1942）に顕著な、綿密な構成の短い詩篇をなす「閉じたテキスト」から、詩的日記の「開いたテキスト」へと重点を移していったボンジュは、結晶化から分散へと向かうエロルドの画風の変遷にも共感を覚えたのではないだろうか。

・言葉遊び

以上の共通項に加えて、エロルドの言葉遊びに触れておこう。娘のデルフィーンは、エロルドが言葉遊びをあまりに多く発するため、子どもの教育によくないと妻に諭されている父親の姿を回想している²⁶⁾。造語や駄洒落に近い言葉遊びは作品の題にもしばしばみられ、1954年の展示作のなかにも、「Pays sage 賢国」（paysage 風景）、「Peau pierre 石肌」（paupière 瞼）、「Or piment 唐辛子金」（orpiment 石黄〔鉍物〕）がある。ビュトールは、「エロルドにおいて、形とそれがあらかず対象との関係には、造形的な駄洒落の側面があり」、「ひとつの形は

同時にこれでもあれでもある²⁷⁾」と指摘する。後述するように、これはポンジュが語る太陽の多面的な性質にかかわる。

II 『深淵に置かれた太陽』

エロルドを高く評価していたマス・ブドゥルーは、挿画入りの稀観本を制作するという画家からの提案を受け入れ、「モウセンゴケ [Drosera]」と名付けた叢書の出版を企画する。モウセンゴケは食中植物として、また錬金術師がその花に付く朝露を集めた（実際は花ではなく円形の葉が、一面に長い毛をもち、その先端から甘い香りのする粘液を出して虫を惹きつけ捕える）ことでも知られており、叢書名はそうした植物を好むエロルドの趣向に合わせて選ばれたと考えられる。モウセンゴケの姿が太陽に似ているうえ、この植物がラテン語で「太陽の朝露」を意味する「*ros solis*」と呼ばれたのは偶然だろうか²⁸⁾。ポンジュとエロルドの共作『太陽』はこの叢書の3冊目にあたる。

まず形式について、このテキストは「閉じたテキスト」ではなく、比較的分量が多い（プレイヤード版で18ページ分）ものの「開いたテキスト」でもない。ジャサント・マルテルが指摘するように、『太陽』のテキストは「形式のうえで拡張の動きを示し」ており、「同時に、同空間において、執筆資料 [archives] であり作品 [texte]²⁹⁾」である。執筆にかけられた期間は1948年から1954年まで、およそ6年におよぶ³⁰⁾。詩画集の提案を受け、1953年5月以降ポンジュはこれまで統合しきれずにいた太陽をめぐる草稿を再構成し、加筆を重ねて作品に仕上げることに専念する。最終的に、テキスト全体は10（初版では9）の章からなり、数は振られていないが各章は題を伴う。

『太陽』は複数の角度から語られる。これは、執筆期間に幅があり、また分量が多いことからすればさほど不自然ではないが、なによりポンジュが主題として選んだこのオブジェ、太陽の性質による。

わたしたちはいまや、このテキストの根本的な不完全性の栄光を讃えるのだろうか？——あるいはむしろ、その逆説的で致命的な完璧さを？ それは構成物（そも

そも、そのうちのいかなる物質の試料もこの地上にはない)のこの並外れた量(または「豊富さ」[*profusion*])に由来すると同時に、それらの不均衡な濃度と融合状態[fusion](明確に言えば「混同」[*confusion*])に由来するが、——とりわけ、この時代のいかなる誠実な精神もそのうちのいずれかを決定的には選ぶことができないような複数の視点(または見る角度ともいえる)に由来する³¹⁾。

さらに詩人は太陽について、その「形の欠如³²⁾」が痛ましいと述べる。ポンジュのテキストがオブジェについて語ると同時にテキスト自体についても語る自己言及性をそなえることをふまえれば、明確な形をもたない「テキストの根本的な不完全性」は正当化される。テキストはオブジェに「適合」すべきであり、もし「不完全性」が「傲慢」だとしても、この性質はオブジェである太陽の傲慢が正当化されるのと同じように正当化される。「この天体は傲慢そのものだ。唯一正当化される傲慢の事例³³⁾」である。また、ポンジュは主語として「私たち」[*nous*]を用いることに関し、それが「私」[*je*]の文と姿勢が継起的に集まった総体³⁴⁾であると説明する。すなわち、「私」が一貫した固定的な主体ではなく、ときに応じて移り変わる可能性があり、複数の「私」が語ることをテキスト内で明言している。

これに続く文において、このテキストが主張する「新しいジャンルの方法」、
「オブジュ」[*objeu*]が提起される。「オブジュ」[オブジェ遊び]は「オブジェ」[*objet*]と「遊び」[*jeu*]からなる造語である。「オブジュ」においては、感動を引き起こしたオブジェが「深淵に置かれ」、
「関係の内なる増加、根の次元に形成される結びつき、二重に閉じられる意味」によって、「世界の重厚な深みとその多様さとその厳密な調和」をふまえた作動状態が生み出される³⁵⁾。このようにもののしく提示された「遊び」がテキスト内で実践されていると考えられるが、章に付された題は、「鞭打たれるコマ、太陽」など、ユーモアを感じさせる。オブジェ遊びを宣言する『太陽』では「遊びと楽しみの概念が本作品の重要な位置を占めている³⁶⁾」。ポンジュがどのようにオブジェと戯れるのか、比喩と逆説的礼賛、語の厚みの点からみていく。

・ 比喩と逆説的礼賛

世界が多様でありつつ調和することを実証するかのように、テキストでは太陽をめぐるさまざまなイメージが展開する。ボンジュはひとつの正確なイメージを追求するのではなく、比喩どうしを混ざり合わせ、重ね合わせて続々と次の比喩を繰り出す³⁷⁾。太陽から通常連想されるヘリオスなどの神話的イメージが登場するかたわら、「車輪」、「ジョウロの口」、金に輝く太陽をあらわす「空の大樽」およびビールを放出する「色褪せた布に包まれた〔どんよりした雲に囲まれた〕注ぎ口」、「まばゆいウニ、小さな玉、歯車、げんこつ、棍棒」、「金色の甘い蜂蜜のタルティーヌ」など、「スター」と髪〔紅焰〕を振り乱した「赤毛の女性」を除けば、具象的な事物が挙げられる³⁸⁾。とくに「時計〔horlogerie, horloge〕」と歯車のモチーフは、テキスト冒頭に現れる「『時間』〔le Temps〕」と呼応しながら、しばしば繰り返される。「世界は時計であり、太陽はその発動機（ゼンマイ）であると同時に主要な歯車（一番大きい歯車）でもある³⁹⁾。」

ボンジュは太陽を時計のムーヴメントに見立ててその重要な役割を強調しているが、反面、太陽の「小ささ」にも言及している。というのも、リトレ辞典によれば、フランス語で太陽を指す« soleil »は指小形« solculus »から派生した語だからだ。ボンジュはこれを、太陽が「実際、小さな星」であり、地球に近い他の星の距離に置いた場合、太陽は「肉眼でぎりぎり見える」程度であることを反映したのだ、と根拠づける。そして「それに、機械、時計のムーヴメントでは、一番小さい歯車こそがもっとも重要で、すべての原動力であることが多いのではないだろうか？」と小ささを擁護する⁴⁰⁾。

このように、通常の認識に反して、ふだん顧みられない事物を高く評価する、あるいは高貴なものを矮小化する、そして語る対象と表現のあいだにズレを設ける修辞の方法は逆説的礼賛にあたる⁴¹⁾。逆説的礼賛は、それが成功した場合、語る者の雄弁の技量を誇示し、言葉の力を保証することにもなる。ボンジュはこのテキストで、次のように明確に述べている。

解決法はひとっしか残っていない。

喜んで讃歌を再び始めること。断固として太陽をよいほうに解釈すること。これもまた言葉の力である。私たちは称賛し、褒めそやす。それについて太陽を称賛すること。讃え、詠い、ひたすらこの称賛のテーマ（およびヴァリエーション）を新しくすること。恍惚のさなか、陰影を与えること⁴²⁾。

まさに太陽の礼賛と言葉の力がこのテキストのテーマのひとつになっている。

もうひとつの主要なテーマは光と影である。すべての事物が目に見えるのは、太陽のもたらす光のおかげである。人は光がなければ何も見えない。ただし光は影をつくる。光は闇を含む。事実、太陽は生命を育むが、「身体も生命そのものも、その観照に仕向けられ、そしてそれにもかかわらず、——ほぼ同時に——死の定めを受けた、太陽エネルギーの減退にほかならない」という意味において、「災厄」でもある⁴³⁾。光と影の組み合わせは、「あらゆるものは白紋と黒紋が組み合わさったエスカッション〔紋章の盾部分〕をもつ」や「それ〔影〕は喜びが強いほど濃くなる⁴⁴⁾」といった常套句によって補強されながら、他の相反するものの組み合わせとなって変奏されていく。

たとえば、先述のように、太陽はフランス語で男性名詞であるため、はじめ男性として現れるが、途中から女性としても扱われる。また、その光は見ることを可能にするが、光源自体を直接見ることは許さない。世界の生命を司るものとして生殺与奪の力を持ち、「暴君」と呼ばれる太陽は、「存在すること⁴⁵⁾をわたしたちに強いるだけでなく、〔…〕彼は自分を見るように強制するのだ。それでいながらわたしたちが彼を見つめるのを妨げ、禁ずるのである。／諾か否〔OUI et NON〕！⁴⁵⁾」太陽は矛盾を包含し、「はい」でも「いいえ」でもある。このように複雑な、「このうえなく撞着語法的なオブジェ⁴⁶⁾」に対しては、自作が「あまりにも不適合なテキスト⁴⁷⁾」ではないかとポンジュが懸念するのもうなずける。

・語の厚み

太陽の特性が光と影両方をもたらすことであるとすれば、ポンジュはテキストがオブジェに適合すべく、それを「あらわす」テキストをつくり上げようと試みる。第3章「ラジオで読まれる太陽」で、ポンジュは暫定的ながらひとつ

の「格言的表現」にたどり着く。この章はおそらく実際にラジオで読まれることはなかったが、これを目的として一定の完成度に至った段階と考えられる。それを証すように、1953年、初版に先んじて、のちに『太陽』を構成する一部分がベルギーの雑誌「緑の円盤」に発表された際、「ラジオで読まれる太陽」の第1節が掲載された⁴⁸⁾。太陽というオブジェをあらわす表現とは、肯定の返事「はい〔oui〕」である。

1

それが言葉の力なのだから、
わたしたちは太陽を王金貨のように鑄造しようか、
このページの上に証印を押すために？
太陽が天頂に昇るようにそこに昇らせようか？

そうしよう〔OUI〕

〔…〕

3

しかしながら、それが言葉の力だが、
『影』もまたわたしたちの力のうちにある。
早速そこに注意しよう。
太陽が影を伴い、この[・][・]そう[・][・]だ〔oui〕が影を含む。
〔…〕

同じ単音節の感嘆詞から

『悲劇』が始まる。

そうだ〔OUI〕、すでに『影』がここで力をもっている⁴⁹⁾。

第1節は読者に対し、いま現在読んでいる書物の物質的なあり方に注意を促し、ページの中央に並ぶ、大文字で印刷された「OUI」の3文字を強調している。同意や賛同を示すこの肯定の一語は、第3節では「影」を含むとされる。文字の物質性を強調しながら、ボンジュはこの「たったひとつの単音節のオノマトペ」⁵⁰⁾に光と影の組み合わせを凝縮し、語の厚みをもたらす。テキストでは明示されていないが、「oui」は昼「jour」と夜「nuit」それぞれが含む表記上の母音、「ou」と「ui」が組み合わさった語である。「oui」はただ一音節によって、昼と夜を司り、光と影、さらには肯定と否定を同時に含む太陽を的確にあ

らわす。ポンジュはこの語を「オノマトペ」とすることで、読者に対し、擬音語として発音に意識を向けるよう、また擬態語として、ポンジュが重んじるオブジェの「あり方 [façons d'être]⁵¹⁾」に注目するよう働きかける。太陽のあり方のひとつは、相反する性質を同時に含みもつことだ。なお、「昼と夜 [Le jour et la nuit]」は固定化された表現ではあるが、ポンジュは同名の詩を書いている。また、夜と昼の境目である曙をめぐる草稿は1928年に遡り、それがのちに『太陽』の礎となる⁵²⁾。

さらに、「OUI」の1文字目の円と3文字目の棒線の組み合わせは、電気回路の開閉の表示に一致する。1920年代にはすでに電気のスイッチに「O [切] / I [入]」の記号が用いられていたようだ⁵³⁾。OとIのあいだの「U」は、集合論の記号として和集合を示す。よってここでもまた「OUI」は、相反する「切」と「入」両方を含む。

電気に関して、ポンジュが語る対象として選んだ事物のなかには「電話」(1939年頃執筆)や「ラジオ」(1946年執筆)といった電化製品がある。電気が電灯として人工の太陽の役割を果たすなら、太陽をめぐる考察を「O / I」の表示に関連づけることは、見当違いではないように思われる。ポンジュが「ラジオで読まれる太陽」を書いた1949年から『太陽』が完成する1954年にかけては、ちょうどトランジスタの開発と普及の時代に重なる。詩人は、真空管が並ぶラジオの内部を高層ビル群に喩えていた。トランジスタが開発されるのは1947年、より安定したものとして確立されるのは1952年、1950年代半ばにはトランジスタが真空管に代わり始める。この技術の進展は、高純度ゲルマニウムの結晶を製造する方法が開発されたことによる⁵⁴⁾。「ラジオで読まれる太陽」が書かれた1949年の時点では、エロルドの代名詞である結晶にまでポンジュが連想を進めたとは考えにくい。しかし、1954年がまた、ポンジュが「電気についてのテキスト」を書いた年であることをふまえれば、太陽と電気と結晶のつながりはシュルレアリスムらしい「偶然」と言えないだろうか。

こうして、大文字で示された「OUI」は、太陽の称賛という語の一義的な意味を強調しながら、太陽が昼と夜、そして文字通りの意味でおよび比喩的な意味で、光と影の両方の意味を含むことを文字の形によってあらわす。

ここで、「オブジュ」の定義に「世界の厳密な調和〔harmonie〕」が示されていたことを思い返そう。太陽の自転の仕組みを不思議がりながら、ポンジュは「いったいどのようにしてウリ坊やウニの振る舞いが、どのようにして憤怒が突如協調〔harmonie〕に変わり、大砲が時計に変わるのだろうか⁵⁵⁾」と問う。この問いは、太陽のあり方を考察すると同時に、形式と内容の面でテキストそのもののあり方に言及する文とも読むことができる。ポンジュは、ロケットが動力によって宇宙に発射された後、無重力空間で静かな自走状態に入るように、オブジェがテキストに「書かれた」（「話される」に対して）とき、オブジェが「軌道に乗る〔mis en orbite〕」と説明する⁵⁶⁾。

とりわけ詩的日記の形式をとったテキストに言えることだが、草稿は執筆にかける時間が長くなるとともに枚数が重ねられ、内容が収斂していくいっぽうで断片の量が増す。内容面での凝縮の動きと、形式面での拡散の動きが、同時に同じページ空間でせめぎ合う。先述のように『太陽』は詩的日記の形式をとってはいないが、「点と曲線とのあいだの緊張、点の収縮と曲線の拡張のあいだの対比がある⁵⁷⁾」エロルドの作品に刺激を受けて、テキストの凝縮と拡散の動きをめぐる問いがあらためて発せられたのではないだろうか。

前章でみたように、エロルドの作品の特徴は凝縮と分散の調和であり、そこで結晶という固定化の動きを促すのは風の流れであった。小片の規則的な集合と流れをもたらし伸びやかな描線の組み合わせは、『太陽』の挿画にも一貫している（図参照）。シュルレアリスムと近い美術批評家パトリック・ワルドベルグが指摘するように、エロルド作品では「すべてはまるでゆるやかな爆発がしずしずと起こっているかのように進む。それは生き物や事物を無数の面に分解してしまうが、それらの調和を乱すことはない⁵⁸⁾」。画家自身、目指すのは二つの動きの併存、「固体であり液体でもある、結晶であり輝かしく、きわめて浸透しやすい物質、錬金術師の金液、エリクシール〔不老不死の薬〕によって人体に侵入するような絵⁵⁹⁾」だと述べている。

エロルドは詩集への挿画を多く手がけているが、挿画に取り組む際、ときに「イメージを限りなくテキストに近づけるため、自分自身をほとんど打ち消すこと」を強いられると明かし、「理想は、テキストとイメージが制作の経過に



図：『深淵に置かれた太陽』初版 58 ページ（ジャック・エロルドによる銅版画）

つれてそれぞれ生じるように、同時に作業をすること」だと語る⁶⁰⁾。ポンジュは挿画の参考としてエロルドに 1954 年 5 月 10 日付けの草稿を渡している⁶¹⁾。これはおおよそ決定稿に近い原稿ではあるが、完成まで二人のあいだに対話が重ねられたことをふまえると⁶²⁾、『太陽』は共同作業の理想に近い形で制作が進められたのかもしれない。

固体と液体との調和を図りながら画面を構成するエロルドと、断片的なテキストを増しながら決定稿に向かっていくポンジュとはともに、凝縮と分散を歯車として創作している。このことは二人の共作において、直接主題（太陽）をあらわさない形で示されている。ルネ・リーズ・ユベールが指摘するように、「〔7つの版画の〕最初から最後まで、エロルドはひとつの形象をかたどること、輪郭を固定すること、なにより外部と内部を分かťことを避ける。彼の制作は、鑑賞者が対象として、とりわけ特定の視点から、またあらかじめ定められた視点から見た対象として捉えうるようなものを示さない点で、ポンジュの制作と合致している⁶³⁾」。

Ⅲ 「ジャック・エロルドのための客寄せ」

「ジャック・エロルドのための客寄せ」は、物の詩人と結晶の画家とのあいだのつながりを随所に感じさせる。ボンジュは、題に示されているように、テクストをサーカスの客寄せショーに見立て、エロルドを猛獣使いのように演出する。この点からすでに、太陽を強大な力の象徴であるライオンとみなす『太陽』への目くばせとなっている⁶⁴。

ショーはいささか意表をつくエマソンの引用から始まる。「ものが鞍にまたがり、／人類に乗っているのだ⁶⁵。」ここでは、事物が出てくることを除き、元の詩の主張はあまり重要ではない。文中ではあえて「誰か」とぼかしておきながら、エマソンからの引用であるとボンジュ自身が注をつけているのは、原文が英語の詩であることを読者に意識させ、フランス語の「鞍 [selle]」を英語の「細胞 [cell]」として読むことを促すためであろう。ボンジュは音の類似から英語を用いることがある。たとえば「カタツムリ [Escargots]」に現れる「*Gon*」は「*escargot*」の最後の音節に由来する。英語とフランス語を交え、「事物が細胞になっている [les choses en *cell*]」と読むと、エロルド作品、なかでも小片が網目状に並んだ「鉱物世界の分散」時代の作品が浮かび上がってくる。

第2段落では、鑑賞者がエロルドのアトリエに入ろうとする身振りが示される。第1段落を受け、事物について、人間はあまりに長いあいだそれらを檻の奥に閉じ込めていたという。猛獣使いの檻という設定において、ここでの「事物」は動物を指す。

第3段落でもまた、「事物」は事物一般と猛獣との二重の意味で読める。「実在論者 [réalistes]」（個物のみを実在とする唯物論に対して、種や類などの普遍が実在であるとする立場）からすれば、個々の事物は「檻」（普遍）の奥である。しかし、事物（猛獣）はそれほど従順ではない。

第4段落で唐突に引かれるボードレールの詩「朝の薄明」の一節は、「灯り」に「風」が吹く情景である。これはエロルドの作品に描かれる、発光するかに見える部分（第7段落に「発光する [phosphorescent]」、第9段落に「発光物質 [phosphore]」の語が現れる）と流れる曲線を遠回しに指している。複合過去時制

の« chanter »(鳴る)と« souffler »(吹く)は、ボンジュが引用する際に原文の動詞の時制を変えたためにイタリックで強調されているのだが、同時に、音を喚起する動詞を強調することにもなっている。風が吹いたおかげで、事物はいま、人間の方に向いている。事物の「目」は「この時代の光〔知〕」である。事物が前に出てくることで世の中が明るくなる。この一節はエロルドについての文であると同時に、事物からの教えを受け取ることで人間の精神が刷新されるというボンジュの詩学を思わせる。

第5段落では印象派、および後期印象派の画家が名指される。ボンジュは別のテキスト(『日本のブラック』)で、同じゴッホ、セザンヌ、スーラを新しい精神の持ち主として挙げているが、ここでは後者二画家が「レーティアーリウス〔三又槍と網を持って戦う闘士〕」と呼ばれている。両画家が用いる、おおよそ均質な筆触の規則的な並びが網に喩えられ、エロルドの網目状の画面を喚起する。また、アンドレ・ブルトン⁶⁶⁾は、1947年のエロルド最初の個展に寄せた文章において、スーラとボードレールの名を出している⁶⁶⁾。他の芸術家に関するテキストでも先行文献を参照するボンジュが、この画家と詩人に言及したのはおそらく偶然ではない。なお、「発光する」という語を用いたのもブルトンである。

第6段落でエロルドが再び現れ、「檻」のなかに入る。対して、他の多くの画家はそこから出たがる。及び腰の他の画家と異なり、エロルドは事物に向かっていく。

第7段落、いよいよ猛獣使いエロルドが「鞭(ペンまたは筆)」を振るう。「発光する瞳あるいは勃起性の粘膜であるその『物』[la Chose]」が「すでにクローズ・アップで〔間近に〕彼にのしかかっているときに」。遠近法を用いない画面構成が「クローズ・アップ」でほめかされている。「その『物』」は、画家が描く対象と襲いかかる動物の二重の意味でとれるが、「結晶化」の語を含む次の文が、絵画制作への暗示をより確かにしている。なお、テキスト中二度目に現れた「鞭[fouet]」は、括弧に入った説明によって画材であることは明解だが、また『太陽』の章題「鞭打たれるコマ、太陽[le soleil toupie à fouetter]」を思わせる。「鞭」はボンジュとエロルドにとって欠かせない創作

の道具である。詩人の鞭は多角的に捉えるためにオブジェを回し、画家の「鞭打つ〔flageller〕」のような伸びのある描線は結晶化を促す風を送る。

第8段落では、第3段落の实在論の話を布石として「概念〔une idée générale〕」の問題が提起される。「個々の事物の特異性を鑑みない概念に対する敏感さが証明されたにすぎない」のではないかと。すぐに「しかし、光もまた概念ではないか」と切り返しがある。光は、その象徴である太陽を連想させる。太陽は肉眼で直視できず、手に取ることができないオブジェであり、概念のような抽象的な対象である。だが、概念も「官能の機会」、つまり感覚に訴えるもの、感じられるものでありうるのではないだろうか。『太陽』で詩人が太陽を一人の女性として個別化し、腕に抱いたのと同様、エロルドも光を感じられるものとして、マチエールのうちにあらわしている⁶⁷⁾。定冠詞に加えて大文字の頭文字を付した「その『物』〔la Chose〕」は固有の物体かつ概念でもありうる。

最終段落は、「エロルドの解決法はそもそも独特である」から始まるが、「解決法〔solution〕」は「溶液」の意味をもつため、「エロルドの溶液」とも読める。また、「解決法」にかかる形容詞 « particulier » は、通常「独特な」や「個別の」と解すが、この形容詞は「粒子〔particule〕」と語源（ラテン語 « particula » 「小さな部分」の意）を同じくする。続く主語の言い換え、「彼が得る塩（残留物の）」によって、また「試験管」の語が連想させる科学実験によって、「solution」の両義性（解決法／溶液）が高まる。溶液に拡散する粒子とともに、エロルドの結晶のイメージおよび小片が浮遊する作品を念頭に置くなら、そして彼の言葉遊びへの嗜好を思い出すなら、第1段落の「鞍 selle」＝「細胞 cell」と「塩 sel」（結晶）が、同じ音（セル）を介して結びつく⁶⁸⁾。

この両義的な語 « solution » はエロルド自身が『絵画の悪論』で用いている。

対象はまさに「移り変わり〔devenir〕」であり、この移り変わりを捉えるために、つまりその運動を加速させるためにこそ、詩人、画家は介入する。

「持続」溶液〔solution « durée »〕のなかで対象の移り変わりを促進すること。

持続とは、対象がそのなかで溶解する、つまり見えなくなる酸である⁶⁹⁾。

造形的な意味での解決法とは、時間とともに対象の輪郭がほぐれるような、凝縮と拡散を調和させる画法であり、それが、ポンジュがエロルドのうちに認めたこの画家の特質であった。詩的な意味では、時間をかけた執筆の末テキストが書き終えられて「軌道に乗」り、「深淵に置かれたオブジェの消失〔disparition de l'objet en abîme〕⁷⁰⁾」が起こること、そしてテキストとしてのオブジェが相矛盾するものを包含することが、解決法となる。それは『太陽』において「OUI」(OとIの和集合)にあらわされていた。

テキストの結びは、もう一度読者／鑑賞者を猛獣の檻に立ち返らせる。「このような試験管に発光物質が多すぎてみなさんが蒼白になったのであれば、気付け薬の代わりに、野獣の悪臭があります。ほら、結晶した麝香が⁷¹⁾。」麝香の強烈な匂いは同じくらい度合いの高い色を示している。ボードレールや麝香から「万物照応」を参照するまでもなく、ポンジュは、たとえば「アンズ」において、色と香りと音の共感覚を用いている⁷²⁾。「麝香〔musc〕」は「褐色」と読ませてエロルドがよく用いる色(たとえば『液晶』1947、1954年展示作の《私と私のあいだ〔Entre moi et moi〕》1952)をあらわすため、また、文字の遊びによって、動物の解体された筋肉(muscle)を、分解した語の一部(musc)によってあらわすために用いられたと考えられる。

「麝香」を導くにあたり、ポンジュはエロルドの作品を「野獣の悪臭」に喩えている。「野獣〔fauve〕」を「淡黄褐色」の意味で解すとして(この色が目立つ例として、1954年展示作の《本質的な塩〔Sel essentiel〕》1954)、「悪臭」は褒め言葉ではない。しかしここには両者にとっての重要な触媒である時間がかかわる。ポンジュは「結晶した麝香」と書いているが、実際麝香は動物(ジャコウジカ)から分泌物を含む器官を切り取り、時間をかけて乾燥させたものである。それは初め悪臭の塊だが、凝縮によって変化し、人間にとって好ましい香りを放つようになる。つまりポンジュによれば、扱られるように皮が剥がされた現実の一部が、結晶の作用によって強烈な香りのように刺激的な効果を鑑賞者にもたらす、それがエロルドの作品である。

本稿ではテキストの題名にある「parade」を「客寄せ」と訳した。現在はパレード行列を指すこともあるこの語は、元はサーカスが客を呼び込むために行

う、楽器演奏や軽業を伴う賑やかなショーを指していた。『太陽』および「ジャック・エロルドのための客寄せ」が書かれた1954年は、フェルナン・レジェの大作《大客寄せショー [La Grande parade]》が発表された年でもある。これは複数の美術雑誌で取り上げられるほどの話題作であった。ポンジュが、おそらく当時の美術関係者、少なくとも画廊に出入りする人々がレジェの大作を知っていると見越して、「parade」の語を用いた可能性がある。レジェの《大客寄せショー》を扱ったある記事は、絵は音を発しないが、あたかも賑やかな音が鮮やかな色に転換されているかのようだ、と評している⁷³⁾。レジェが客寄せの音を鮮やかな色に置き換えているとすれば、ポンジュは賑やかな音の代わりに（第5段落でゴッホのちぎられた耳が暗示するように）麝香の強烈な香りをくゆらせてショーを演出しているのではないだろうか。

ところで、このテキストには光に関する語彙とともに、「œil」「yeux」「prunelle」といった「目」を意味する語が用いられている。これは、上下に重なった二対の目をもつ顔を描いたエロルドの《昼夜 [Le Jour la nuit]》(1942)と題された印象深いデッサン、およびエロルド自身の爛々とした目をほのめかすとともに、『太陽』とのつながりを示唆する。ポンジュは「固定した太陽の目は、活発で血に塗れた炎の顎と対照的である」とし、太陽を「空の額に嵌め込まれた目」に喩えている⁷⁴⁾。エロルドは、太陽自体が目であり、見ることを可能にし、かつ見ることを許さないオブジェであることを『太陽』に読み取り、対象の輪郭を明確にとらない、凝縮と分散の相反する力が調和した挿画を制作している。ポンジュは二人の共作を暗黙の了解とし、おそらく言葉遊び好きのエロルドに親しみを込めて、目を強調していると思われる。すなわち「太陽 [Soleil]」のなかに「目 [œil]」がある。ポンジュは第5章「尖った花、太陽」の手稿に、茎 (l) が両目のあいだ (o/e) を通って上に伸び、額の位置に太陽の花 (第3の目) を咲かせた顔のデッサンを添えている⁷⁵⁾。

いま一度『太陽』のテキストを振り返ると、もうひとつエロルドの好むモチーフ、「卵」が注目される。ポンジュは太陽を卵に、その炎を鶏に喩えて、卵と鶏のように互いが互いを産むと書く⁷⁶⁾。錬金術において、太陽は金の意味をもち、卵は世界の源である⁷⁷⁾。シュルレアリスム脱退前のエロルドは卵を題名

に含む作品を残している（《錬金術師の卵 [L'œuf du philosophe]》1948, 《従順な卵, 反抗的な卵 [Œuf obéissant, œuf désobéissant]》1949）ほか、1947年のシュルレアリスム展で話題になった彫刻《大透明人間 [Le Grand Transparent]》の食糧として地球を二つの半球に割った目玉焼きを添えている。おそらく偶然ではないであろう、『太陽』の終わりは「太陽は鏡のなかに入っていた。もはやそこに眞実は見えなかった。ただちに目が眩み、まもなくして焼かれ、卵のように凝結して⁷⁸⁾」の三文で結ばれる（フランス語で「鏡卵」は目玉焼を指す）。原文では最後の語が「卵」である。

エロルドは20年以上のち、『太陽』への目くばせを返している。

出会いと、ともに試みた「惹きつけ織り [attissage : 「惹きつける attirer」と「織り tissage」からなる造語]」があります、ずいぶん前、『深淵に置かれた太陽』のときです。私にとって大きな発見だったのはとりわけポンジュの沈黙でした。そこから私は卵の源、この光線のない太陽を得ました。私はその光線の核 [noyau] を版画にすることができました⁷⁹⁾。

「核」は、『太陽』の一節「陽光は果物の果肉であり、太陽はその果核 [noyau] である⁸⁰⁾」に由来する。

このように、「ジャック・エロルドのための客寄せ」にはエロルドの人と作品が反映されているだけでなく、『深淵に置かれた太陽』の要素が織り込まれている。さまざまな次元で相反する性質を含む太陽は、ポンジュとエロルドの対話を導く調和の卵であった。

〔補遺〕

Parade pour Jacques Hérold

Francis Ponge

- 1 Battant un peu l'estrade :
« Les choses sont en selle, crie quelqu'un*, et montent sur le genre humain de plus en plus. »
- 2 Tant mieux ! lui répondrons-nous, la main sur le loquet de la porte (aujourd'hui celle de Hérold). Voici trop longtemps qu'elles nous tournaient le dos, tassées dans le fond de la cage où notre œil, levé comme un fouet, les avait fait reculer !
- 3 Bien que les réalistes (gardant ce nom par antiphrase) prétendent encore les voir ainsi, non, le monde n'est pas ce chien qu'on aurait envoyé coucher et qui aurait obéi.
- 4 « La diane *a chanté* dans les cours des casernes et le vent du matin *soufflé* sur les lanternes**. » Puis les choses se sont redressées, et les voici aujourd'hui qui nous font face : leurs yeux sont la lumière de ce temps.
- 5 Les impressionnistes, en somme, n'ont pas tenté autre chose que de les éblouir. Pourtant, une fois déjà elles ont bondi, arrachant l'oreille de Van Gogh. Seuls, Cézanne et Seurat, ces rétiaires...
- 6 Voici Hérold à son tour dans la cage, dont la plupart préférèrent sortir (ils peignent les barreaux, vus de profil). Entrons voir comme il s'y prend.
- 7 Il ne lève le fouet (plume ou pinceau) qu'au dernier moment, quand, prunelle phosphorescente ou muqueuse érectile, la Chose est déjà sur lui, en gros plan. Le magnésium explose et la cristallisation s'opère.
- 8 Peut-être me direz-vous que se prouve là, seulement, la sensibilité à une idée générale, où la singularité des choses se perd. L'étreinte par amour dévisage peut-être et transfigure autrement. Mais la lumière, aussi, n'était-ce pas une idée générale ? Et les idées générales, enfin, ne peuvent-elles être occasions de volupté ?

- 9 Les solutions de Hérold sont d'ailleurs toutes particulières, ou plutôt les sels (résiduels) qu'il obtient. Et si trop de phosphore dans telle éprouvette, par exemple, vous a fait blêmir, voici dans un autre coin de la salle, pour vous remettre, en un petit tableau toute la puanteur des fauves : voici du musc en cristaux.

* Un philosophe sensible : Emerson.

** Baudelaire.

- 1) Francis Ponge, Jacques Hérold, *Le Soleil placé en abîme*, Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, 1954, coll. « Drosera » ; recueilli dans *Pièces*, Paris, Gallimard, 1961. 初版との異同が何箇所かあるが、テキストはブレイヤード全集版を参照する。Francis Ponge, *Œuvres complètes I*, s.l.d. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (以降 *O. C. I* と略記), pp. 192-193. 以下の引用は、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。
- 2) ジャック・ドゥーセ図書館所蔵の 1957 年 12 月 10 日付書簡 (Fonds Ponge : PON Enr C 2) でポンジュは「私たちの『〔深淵に置かれた〕太陽』」に言及している。
- 3) Sarane Alexandrian, *Jacques Hérold*, Paris, Fall Éditions, 1995, p. 114.
- 4) 1963 年 8 月 13 日付、ポンジュから『南部手帖』編集長ジャン・バラール宛ての手紙。Société des lecteurs de Francis Ponge のサイトにて一時的に公開された (<http://francisponge-slf.ens-lyon.fr/?1963-Deuxieme-trimestre-158>)。2025 年 9 月現在閲覧不可。
- 5) 草稿の概要はミシェル・コロの論文を参照。Michel Collot, « Manuscrits inédits du *Soleil placé en abîme*, présentation », *Genesis*, n° 2, 1992, pp. 151-182.
- 6) エロルドに関する伝記的記述は主に以下の文献による。Michel Butor, *Hérold*, Paris, Georges Fall, « Le Musée de Poche », 1964 ; Sarane Alexandrian, *Op.cit.* ; *Jacques Hérold et le surréalisme*, catalogue de l'exposition du 10 octobre 2010 au 17 janvier 2011 à Marseille au musée Cantini.
- 7) Christophe Dauphin, Rose-Hélène Iché, « Jacques Hérold et le surréalisme », *Jacques Hérold et le surréalisme, Op. cit.*, pp. 25-37.
- 8) *Ibid.*, pp. 32-33.
- 9) Michel Butor, « Hérold, alchimiste de la peinture » (entretien avec Michel Sicard), *Mots et merveilles : Jacques Hérold : peintures-sculptures*, catalogue de l'exposition du 5 décembre 1987 au 5 janvier 1988 au Centre d'action culturelle de Saint-Brieuc, p. 12.
- 10) Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 24 [Paris, G.

- Fall, 1976]. 本書の一部は 1947 年に発表されており (*Cahiers de poésie*, n° 4-5, août 1943, pp. 39-40), この時点で la Main à plume による全体の出版が予告されているが (p. 40), 初版は Falaize から出された。
- 11) Jacques Charprier, « Jacques Hérold, le cristal et le vent », *Cahiers du musée de poche*, n° 4, 1960, p. 32.
 - 12) Francis Ponge, « Braque-Argenteuil », *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes II*, s.l.d. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 (以降 *O. C. II* と略記), p. 1324. このテキストの執筆は 1982 年だが, ポンジュの一貫した物質への志向を示している。
 - 13) ポンジュにおける「昇華」をめぐつては, 「抒情的抽象」との関係を描いた拙論を参照のこと。Mami Ayabe, « Francis Ponge et Eugène de Kermadec : « Le Lilas » et autres textes », *Cahiers d'études françaises Université Keio*, vol. 17, 2012, pp. 1-17.
 - 14) Francis Ponge, « My creative method », *Méthodes, O. C. I*, p. 536.
 - 15) Jacques Hérold, *Maltraité de peinture, Op. cit.*, p. 32, p. 34.
 - 16) *Ibid.*, p. 43.
 - 17) *Ibid.*, p. 24.
 - 18) Jacques Hérold, « Dialogue avec Jacques Hérold », Michel Butor, *Hérold*, Paris, Georges Fall, « Le Musée de Poche », 1964, p. 8.
 - 19) Jacques Hérold, *Maltraité de peinture, Op. cit.*, p. 42.
 - 20) Francis Ponge, « Introduction au « Galet » », *O. C. I*, p. 203.
 - 21) Francis Ponge, « Raison de vivre heureux », *O. C. I*, p. 198.
 - 22) Léa Nicolas-Teboul, « Chapitre X. Le matérialisme plastique de la Main à plume », *La Main à plume (1940-1944). Le communisme des esprits surréalistes à l'épreuve de l'Occupation*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2023, pp. 285-298.
 - 23) Jacques Charprier, *Op. cit.*, p. 34.
 - 24) Michel Butor, *Hérold*, Paris, Georges Fall, « Le Musée de Poche », 1964, p. 28.
 - 25) Jacques Hérold, *Maltraité de peinture, Op. cit.*, p. 26.
 - 26) *Jacques Hérold, le grain de phosphore au doigt*, film réalisé par Fabrice Maze, Grenoble, Seven doc, coll. « DVD phares », 2012, vers 1:30:30.
 - 27) Michel Butor, « Hérold, alchimiste de la peinture », *Mots et merveilles : Jacques Hérold : peintures-sculptures, Op. cit.*, p. 16.
 - 28) Sarane Alexandrian, *Op. cit.*, p. 102.
 - 29) Jacinthe Martel, « Chronos : figuration de la genèse dans le *Soleil placé en abîme* de Ponge », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 113 ; Jacinthe Martel, « Mouvement et leçons de l'invention : « dans le miroir » de l'atelier », *Inventaire, lecture, invention*, textes réunis et

présentés par Jacinthe Martel et Robert Melançon, Montréal : Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1990, p. 401.

- 30) トーマス・シェスタグは太陽をめぐる執筆を、「昼と夜の神話」と題された一連のテキストに遡り、第一の期間を1920年から1931年としている。17年後、1948年7月の再開から1953年4月までを第二の期間、エロルドの呼びかけを受けて統合に取りかかった1953年4月から1954年5月までを第三の期間としている。本稿ではシェスタグによる区分の第二、第三を執筆期間とした。Thomas Schestag, « Sur l'édition du *Soleil* / Die Sonne », *Publications en ligne de la SLFP*, automne 2020. URL : <http://francisponge-slfp.ens-lyon.fr/?Francis-Ponge-Le-Soleil-Die-Sonne>
- 31) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme, Pièces, O. C. I*, p. 777.
- 32) *Ibid.*, p. 785.
- 33) *Ibid.*, p. 779.
- 34) *Ibid.*, p. 776.
- 35) *Ibid.*, p. 778.
- 36) Jacinthe Martel, Notice du *Soleil placé en abîme, O. C. I*, p. 1180.
- 37) Camille Rodic, « Faire tourner le soleil dans la métaphore. La pratique de la métaphore dans les manuscrits du *Soleil placé en abîme* », *Cahiers Francis Ponge*, n° 3, 2020, p. 33.
- 38) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme, Op. cit.*, p. 777, p. 779, p. 786 ; p. 785, p. 793.
- 39) *Ibid.*, p. 776, p. 787.
- 40) *Ibid.*, p. 788.
- 41) ポンジュにおける逆説的礼賛に関しては拙論を参照のこと。Mami Ayabe, « L'éloge paradoxal dans l'Écrit Beaubourg de Francis Ponge », *Kanto shibu ronshu*, n° 21, Société japonaise de langue et littérature françaises, 2012, pp. 139-152.
- 42) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme, Op. cit.*, p. 783.
- 43) *Ibid.*, p. 782.
- 44) *Ibid.*, p. 784.
- 45) *Ibid.*, p. 781.
- 46) Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge : le palais diaphane*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 195.
- 47) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme, Op. cit.*, p. 776.
- 48) La note 12 du *Soleil placé en abîme, O. C. I*, p. 1181. 初版以前の雑誌掲載は次の通り : dans « Fables logiques », *Le Disque vert*, n° 3, juillet-août 1953, pp. 3-12 (「太陽」の題で第3章「ラジオで読まれる太陽」の第1節および第5章「尖った花, 太陽」のほぼ全体掲載) ; « Le Soleil placé en abîme », *N. R. F.*, n° 24, décembre 1954, pp. 961-976 (10章のうち7章のみ掲載). La notice du *Soleil placé en abîme, O. C. I*, p. 1179. 第5章と第10章

冒頭にもすべて大文字で記された文が現れ、暫定的ながら格言的表現に至ったと考えられる。

- 49) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 780.
- 50) *Ibid.*, p. 781.
- 51) Francis Ponge, « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, O. C. I, p. 674.
- 52) Francis Ponge, « Le Processus des aurores », *Francis Ponge*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1999 [1986], pp. 70-74. ポンジュは昼と夜および太陽のテーマが初期から彼の作品に一貫していると語る。Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Seuil, coll. « Points », 1970, p. 141.
- 53) 古物販売のサイトに掲載されていた写真において、1920 年から 1930 年製とされるフランスの電気設備会社ルグランのスイッチに「O II」の記号が刻まれていることが確認された。
- 54) Bernard Pire, « Mise au point du transistor » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.janus.bis-sorbonne.fr/encyclopedia/mise-au-point-du-transistor/> [consulté le 22 septembre 2025]
- 55) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 789.
- 56) Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *Op. cit.*, pp. 178-180.
- 57) Françoise Py, « La preuve par Hérold. « Le grain de phosphore aux doigts » », *Mélusine*, n° 12, 1991, p. 50.
- 58) Patrick Waldberg, « Faire un pas », *Les Demeures d'Hypnos*, Paris, Éditions de la Différence, 1976, p. 301. 1957 年ブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開かれたジャック・エロルド展カタログに向けて書かれたテキストの再録。
- 59) Michel Butor, *Hérold*, Paris, Georges Fall, « Le Musée de Poche », 1964, p. 50.
- 60) Michel Butor, *Hérold*, Paris, Georges Fall, « Le Musée de Poche », 1964, p. 52.
- 61) Jacinthe Martel, « Les blancs du dossier : Le soleil placé en abîme », *Revue des sciences humaines*, n° 228, 1992, p. 118.
- 62) Sarane Alexandrian, *Op. cit.*, p. 114. ポンジュとエロルドは面会や電話で相談していた。
- 63) Renée-Riese Hubert, « Hérold / Ponge et l'espace du livre », *Livre et Littérature, l'espace optique du livre*, s.l.d. Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestrau, *Lettérales*, n° 3, 1988, p. 28.
- 64) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 789. 太陽が担う象徴や神話に関して、次の論文を参照。Aron Kibédi-Varga, « Lire le soleil. Un commentaire du « Soleil placé en abîme » », *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, pp. 111-120.
- 65) 「W・H・チャニングに贈る頌歌」『エマソン選詩集』小田敦子他訳、未来社、

2014年, p. 86. 引用された部分には次の詩句が続く。「二つの別個の法則がある。／それは和解しない。／人間にとっての法則とものにとっての法則。／後者は街や艦隊を作る。／しかし, それは暴走して, ／人を王位から引き摺り下ろす。」

66) André Breton, « Jacques Hérold », *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, pp. 262-267. とくにスーラは「分割主義」の先達としてエロルドと比較されている。ブルトンは, エロルドは人間の内面を描く点でスーラとは異なると述べる。

67) ジャック・シャルピエは, 1954年以降エロルドが, 内面の現実としての, 主観的で自発的な「生きた想念 *des idées vivantes*」すなわち「精神の『マチエール』をなしている想念」を描くようになっていったと指摘する。想念 [*idée*] は身振りを通して直接キャンパスに反映される。「描く行為そのものが対象に形と色を与えるのである。生じ, 展開し, 形をなし, 色を帯び, 構成されつつある現在のキャンパスのためにこそ, 想念が表現されることになる。こう言ってよければ, 画家の作業によって描かれる [*se peindre*] のは, 想念それ自体である。」 Jacques Charpier, *Op. cit.*, p. 34, p. 37. この見方においてエロルドは戦後フランスの抽象絵画の潮流と接点をもつ。

68) Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, *Op. cit.*, p. 34. アラン・ジュフロワはエロルドの詩的直感が物理学におけるさまざまな粒子の発見と呼応すると指摘する。Alain Jouffroy, « Jacques Hérold », [en ligne]. In *Encyclopedia Universalis*. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.janus.bis-sorbonne.fr/encyclopedia/jacques-herold/> [consulté le 15 juillet 2025].

69) エロルドは, 「地球上あらゆるものが芽を生やし尋常でない速度で分裂する。／地球は分裂し続ける果物である。／植物の増殖。／鉱物の密かな増殖」と, 細胞が分裂する様を思い描く。Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, *Op. cit.*, p. 30.

70) Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *Op. cit.*, pp. 135-136.

71) Francis Ponge, « Parade pour Jacques Hérold », *L'Atelier contemporain*, O. C. II, p. 593.

72) Francis Ponge, « L'Abri cot », *Pièces*, O. C. I, pp. 802-803.

73) Douglas Cooper, « La Grande parade de Fernand Léger », *L'Œil*, n° 1, janvier 1955, p. 21.

74) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 786.

75) Jacinthe Martel, « « Artiste en prose » : le calligramme, catalyseur génétique », *Genesis*, n° 12, 1998, p. 78.

76) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 786.

77) Aron Kibédi-Varga, *Op. cit.*, p. 118. ポンジュにおいても卵は宇宙へとつながっている。「卵」と題したテキストで, その形が「惑星の軌道」に一致する, そして「このゼロはすべてを含む」と書く。Francis Ponge, « L'Œuf », *Nouveau nouveau recueil II*, O. C. II, p. 1201.

- 78) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 794.
- 79) Jacques Hérold, « Les silences de Ponge », Claude Bonnefoy, « L'Atelier de Ponge », *Les Nouvelles littéraires* du 17 mars 1977, p. 5.
- 80) Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, *Op. cit.*, p. 778.