



| | |
|--------------|---|
| Title | ポンジュ絵画論の力線としてのリアリズム：ポーラン、シャルボニエ、マルローとの対話を中心に |
| Author(s) | 太田、晋介 |
| Citation | Gallia. 2025, 64, p. 175-190 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/102159 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ポンジュ絵画論の力線としてのリアリズム： ポーラン、シャルボニエ、マルローとの対話を中心に

太田 晋介

大戦後、絵画を語ることを求められたフランシス・ポンジュ¹⁾がすぐさま行き当たった問題とは、絵画を前にした言葉の無価値であった。彼が論じることを求められた絵画とは、いくら言説を積み上げても本質が語られぬように、むしろそこにこそ尽きせぬ魅力があるように彼には思われてならない。絵画を語ることの困難が意識された理由としてはさらに、彼が生きた時代がすでに写真複製技術が美術の領野に浸透し切った時代であったことが大きいだろう。彼の評論文の多くは、実物の作品や写真図版と肩を並べる運命にある展覧会やカタログ図版の序文として執筆されたものであった。したがって、今日の美術評論の読者たちは、およそゾラの時代まではその骨頂とされてきた絵画活写をさして期待していない、という事実に詩人は否が応でも向き合わねばならなかつたのである。

結果、現代において絵画を語ろうとすると、「私は某氏の作品が好きである」という趣味・嗜好の告白、あるいは絵画を語ることの不可能を語るという陽否陰述の修辞に頼る他ない、という認識にポンジュは早々に辿り着く。この批評の袋小路から彼を抜け出させ、絵画について何かを「報告する」ことを可能にしたものとは一体何だったのだろうか。ブラック論の以下の一節がこうした問いを考える足がかりとなるだろう——

おそらく作家や画家とは殆どの点で他の人たちと同じなのだ。彼らはちょっとばかり敏感なだけ、つまり少しばかり現実主義者（この語の意を良く汲まれたい、お望みならば物質主義者と言おうか）なだけなのだ。彼らは感知可能なものの、其処にあるものだけを感じる者なのだ。彼らは、全靈を以て存在しており、こう言って良ければそこに完全に存在し、留まる者なのだ。俺はここにいる、俺はずっとここにいる、そう彼らは記すのである²⁾。

ランボーの詩句から言葉が引かれながら、画家と詩人という芸術家存在が、その感受性の明敏さと繊細さを以て定義されている。少し言葉を補うが、芸術家たち

1) 特に断らないかぎり、ポンジュ作品からの引用は2巻本プレイアッド版『全集』(Francis Ponge, *Oeuvres complètes*, 2 vol., édition sous la direction de Bernard Beugnot, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade», 1999-2002)に拠り、各巻をそれぞれを *OEC I*、*OEC II* と略記し、頁数とともに出典を示す。引用にあたっては、既訳があるものについてはそれを参照しつつ、筆者が新たに訳出した。

2) «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *L'Atelier contemporain*, *OEC II*, p. 713.

は、通常の人よりもはるかに鋭敏なかたちで目の前の現実、「其処にあるもの」を捉えてしまうため、そのままでは周囲の理解が得られず、社会から孤立し、疎外されてしまう。それを避けるため、彼らは創作を行い、自己の鋭敏な感性、〈個〉なる部分を他者に伝達しようとするのである。作家が画家について語る意義はこの同胞性の内に認められる。すなわち、詩人の言葉は絵画を常に語り損ねるものであるが、画家と同じく鋭敏な感受性を宿しているというその一点において、彼が書くものは、それ以外の者たち——これには画家当人も含まれる——が書くものよりも優れたものになり得る。こうした認識は絵画作品を前に直観されたものでもあるが、それ以上に、詩人が、親しく交際する画家たちの画房の扉を叩き、実際に彼らの創作プロセスを目にして感得されたことである。ポンジュのおよそ三十年に及ぶ絵画批評活動をまとめた『同時代のアトリエ』(1977)において試みられているのは、この特殊な芸術経験の発生する空間の言語的再現である。テクスト空間を訪ねる私たち彼の読者は、アトリエの内部で詩人が目の当たりした画家という現象=英傑を追体験するよう誘われているのである。

他方、上の引用において、ポンジュが感受性の鋭さを以て画家を定義するとき、ここには既に一つの価値判断、あるいは詩人自身の好みが語られていることに気をつけたい。それはリアリズムの判断、すなわち同時代画家は皆、〈現実〉を敏感に感じ取り、それを作品として表現している、という考え方である。絵画とは外界を表象・再現するものである、という認識そのものはベーシックな考え方であるが、あらゆる絵画に当てはめてよい訳ではない。詩人が活動の舞台とした二十世紀においてはなおさらである。表象・ミメーシスの伝統を疑うことで成立したのが西洋近代絵画であり、ポンジュが美術評論家として活躍した時代には、既にそうした非具象的な絵画を描く画家たちとそれを擁護する者たちが画壇を賑わせていたと言える。事実、ポンジュが論じた画家たち——あるいは論じる準備ができていたがその好機が訪れなかった画家たち³⁾——の何人かは、具象絵画であるとの確信がすぐに得られないような画風の持ち主である。加えて、彼らの中には、網膜像の再現という意味での写実主義の美学を追求した者は一人もいない。ならば、ポンジュが同時代画家たちの作品内にリアリズムを主張するとき、彼の中では一体何が捉えられているのだろうか。我々の考えでは、そこでは単なる直観や感覚には収まらないひとつの思考、それも複数の他者との対話から練り上げられた思想が展開されているように思われる。以下、我々は受容論的観点からポンジュの批評テクストを読むことで、彼の絵画論で力線として語られているリアリズム思想の実体と射程を明らかにしたい⁴⁾。

3) 具体的に名を挙げると、セザンヌ、マックス・エルンスト、ホアン・グリス、フェルナン・レジェ、ドラ・マール、アンドレ・マッソン、アルフレ・ソレル、スーラである (Voir la notice de « Prière d'insérer pour *Le Peintre à l'étude* », CEC II, p. 1567, note n° 2)。

4) 「リアリズム/リアリズム」とその周辺概念については、近ごろ、松井裕美によって編纂された以下の論考集の中でその諸相と動態が多角的に論じられている——『リアリズム再考：諸芸術における〈現実〉概念の交差と横断』三元社、2023年。「リアリズム」という用語表記の問題も含めて、本稿は、この書のなかで諸氏によって示された議論と知見から多くの教示を得ていることを予め記しておきたい。

ポーランのキュビズム／近代絵画論

ポンジュ美術評論内で示されているリアリズムを捉えるためには、同時代画家たちの美学とその作品の受容を考えるだけでは十分ではない。加えて、ジャン・ポーランとの思想交流を検討すべきである。ポンジュが、ブラックやフォートリエといった現代画家の多くと知遇を得たのは、友人であるこの編集者・批評家を介してであった。そのように顔をつないだポーラン自身もまた美術評論家としての顔を持っている。ポンジュとほぼ同じ時期から手がけられ始め、ブラックを中心に戦後フランスで活躍した新しい画家たちを独自の視点から論じてみせたポーランの美術批評言説を繙くと、詩人の場合と同じくそこでは特異なリアリズムが基調低音となっていることに気付かされる。

ポーランの絵画論で特権的に語られるのは近代絵画が与える神秘の感覚である。流派や傾向が異なるとも、現代絵画は一様に観る者に「神秘」や「秘密」の印象を与えるものであると彼には直観され、画家や作品についての考察を通じてこの現象の解明が試みられている。かかる神秘の感覚はまずブラックを論じた著作内で報告され、その後の『キュビズム絵画』(1970)においてより大きなスケールから論じられている。本論では、絵画をめぐるポーランの思考の集大成といえる後者の著作を取り上げることで、彼の美術論の要諦をつかみたい。

複数の雑誌発表論評を纏めることで書き上げられた本書は、ひとつの断絶の報告から始められる――

近代の画家たちは、彼ら以前の絵画が見せるあらゆるものを拒否することから始める。彼らは使命をも共有していて、皆が共謀しているかのようだ。拒否とは彼らにあって一つの機能であり、そこから活力を得ているのだ。彼らは古い絵画の様々な特徴に次々と人の注意を向けさせるが、そうするのはまるで、それらを拒絶あるいは嘲弄するためであるかのようである⁵⁾。

絵画的近代とは、ポーランの中では、既存の絵画技法の拒否から始まる。引用箇所の周辺では、セザンヌと共に「塊の幻想」が、ゴーギャンからマティスにかけて「立体感」が、ゴヤからゴッホにかけて「解剖学的正確さ」が放棄されたことが報告される。近代の画家たちが放棄したものとはこうした絵画技法ばかりでない。彼らの出現とともに、伝統的な絵画主題もまた画布から消え去ったことが続けて報告される。

こうした全面的な「拒絶」は何を意味するか。問いかけるためには、ポーランの中で絵画芸術とは約定として理解されていることを見る必要がある。ところで、我々が絵画を目にするとき、そこにひとつの世界や何らかのものが表現されていると考えがちである。しかし立ち止まって考えると、この判断には不合理な

5) Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, éd. Jean-Claude Zylberstein, Gallimard, coll. « Folio / Essai », 1990, p. 15. 以降、本論ではこの作品からの引用についてはPCの略号とともに、普及版である上記エディションの頁数のみを記す。

側面がないわけではない。なぜならば、絵画に描かれているものとは、どれほど精巧に描かれていようとも、人がそこに見たと信じるものとは別のもの、平面上に線や色彩で再現された形象だからである。「それらの間には、一致する部分はほんの僅かしかない」(PC, 112)、ポーランはそう言ってみせる。であるにもかかわらず、多くの人々が形象を実在物と取り違えることに一切の違和感も覚えていないとすれば、それは、そうした誤認が人々の間で「慣習」(PC, 113)として受け入れているからである。したがってポーランにとって、絵画芸術の本質とは「目の誤り／騙し絵 (trompe-l'œil)」(PC, 110) にあり、種々の絵画技法とはそうした誤認を手際よく引き起こすためのいわば詐欺の手口なのである。

こうした詐術の代表例として挙げられているのが、遠近法である。遠近法とは空間を表現するためにルネサンス期に考案された画法として一般には認知されているが、ポーランはそこには眞の意味で空間が描かれていないと主張する。遠近法的絵画で示されるものとは、「人間には近くあるものは大きく見え、遠くのものは小さく見える」(PC, 89) という空間についての幻想ないし「理念」なのであり、ゆえにそれは、実際に我々を包みこんでいる現実空間とは全くの別物なのである。実際、遠近法が考案された当初、中世の時代においては、この二つは別物としてはつきり識別されていた。しかし西洋においてはあまりにも長い間、空間を活写するための技法として遠近法が採用され続けた結果、いつしか当の画家をふくむ人々は遠近法的空间のなかに透明性を見るように、すなわち〈現実〉の空間がそこ描かれていると無邪気にも信じ込むようになってしまったのである。

近代に至り、ようやくこうした遠近法による現実=空間の隠蔽が画家たちに意識されるようになった。ポーランによれば、その結果、二つの絵画潮流が成立したという。一方で、自らに感じられたままに外界を描くことで、嘘を付かないよう努める画家たちが現れた。彼らの絵画においては奥行き・立体感が取り去られ、ただ色彩や明暗だけが「真理」としてそこに残る。その一方、新しい画家たちのなかには、絵画芸術の本質とは、遠近法が彼らに教えたように、〈現実〉を歪めてでもそれを美しく描くことにある、と捉える者たちもいた。彼らは絵画に内在する嘘を隠蔽するのではなくそれを誇張する方向へ、すなわち、それが美や感動を創出するための操作であることが一目瞭然であるように極端な歪曲を以て描く方向へと進む。「印象主義」と「表現主義」というこれら二つの絵画潮流を統合したのがセザンヌ、そして彼に続いたキュビズムの画家たちである。ピカソとブラックが考案した、パピエ・コレやキュビズムの技法によって、遠近法的空間は徹底的に解体され、「生の空間 (espace brut)」が画布に招き入れられた。他方、彼らは立方体や立方体という「単純な、呆れるほど単純化されたイメージ」(PC, 53) に還元して自然や人物を描くことで、彼らの絵画において問題となっているものとは外界の写実ではなく芸術表現であること、すなわち「絵を描くとは描写ではない (peindre n'est pas dépeindre)」(ブラック) ことを見事に示した。

こうした絵画史観の下、現代絵画に固有の「神秘」についてが記述される。さて、遠近法を以て描かれる空間がまやかしからといって、我々が普段、目にし

ている空間の方が眞の空間であるという保証はない。それもまた「深さ」を欠いた空間の「觀念」(PC, 105) にすぎず、人が眞に空間を知るためにはまずその目を閉ざさなければならない。ポーランはそのことを本書第三章において自身の経験談を元に語る——。ある晩、深夜遅くに彼は帰宅し、眠っている妻を起こさないよう、灯りをつけずに寝室まで行こうとする。しかしそのとき、慣れ親しんだ住居空間が別の空間に変貌してしまう。すなわち、闇夜を手探りで進んでいるうちに、空間の遠近が消え去り、全てが「すぐ隣に」にあるように思われたのである。そうした空間の内部では、ものの姿が崩れ去り、キュビズム絵画で描かれるように、裏や奥など、もののあらゆる面が露わになり、前のめりに迫ってくるようであった。彼が味わった不思議はそれだけではない。ものが「外觀」を失い、バラバラの破片となったこの空間では、ものの存在、「あること」が、かつてないほど強く感じ取られる。そのことをポーランは以下のように報告する——

しかしながら、私はこうしたバラバラになったものについて、遺憾に思いながらも、それがあることを信じた。私はそれに身を捧げた。煉瓦や機械や箪笥がこうも私にのしかかってきたこと、存在が感じられたことはこれまでなかった。私はそれらに優雅だったり新しかったり刻まれていたりすることを求めていたわけではない。そうではなく、ただ彼らの存在——こう言って良ければ彼らの人格——が私を満たしたのだ。(PC, 71)

エピソードは視覚的空間とは別の空間が存在し、其処においてこそ、ものの眞の姿、〈現実〉が開示されることを物語っていると言えよう。この世には、「見られることに耐えられず、イデーになってしまうと、その価値、さらにはその意味さえもが失われてしまうような本性自体が秘密であるような出来事」(PC, 49) が存在するのである。ポーランにとって近代絵画の価値とは、視覚や觀念に逆らって描くことで、こうした別の世界の存在を仄めかすことにある。かかる方向性の絵画を極めた存在こそが、パピエ・コレの技法によって遠近法空間を解体し、事物を多面的に描いたキュビズムの画家たちであることは言を俟たない。ポーランは、彼らの作品においては「より広く、自由で、風通しが良く、感動的で、一瞥して直ちに感じ取られる空間」(PC, 133) が表現されているとして絶賛する。ポーランの中ではゆえに、「近現代 (moderne)」という語は「立体派 (cubisme)」という語と交換可能な語とみなされる⁶⁾。

大戦後、美術批評の仕事に着手し始めたとき、こうしたポーランの絵画思想の全てをポンジュが知り得たわけではない⁷⁾。しかしポーランは1945年にブラック

6) 「近代という語が読者諸氏を当惑させるならば、代わりに立体派と私は言おう。なぜならば、私たちの絵画が、百年に渡る多くの試行錯誤を経て発見 (la découverte) を為したのは彼らと共にだからだ」(PC, p. 13)。

7) ポンジュとポーラン両者の美術批評をめぐる思想交流の書誌的事項については以下も参照
——Frédéric Mandon, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocité de pratiques*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2009, p. 118, note n°2.

を論じた小著『庇護者ブラック』を刊行しており、そこで示された近代絵画についてのポーランの理解が、ポンジュ絵画論の血肉となっていることは、実証的な裏付けと共に観察されることである⁸⁾。次節で我々はある画家に捧げられた評論文を読むことで、二人のリアリズム美学をめぐる共鳴を示したい。

シャルボニエ絵画が見せる〈明証〉

1946年、ポンジュは、人間が不在の都市や自然風景を静謐に描いたその独特の画風ならびにシャルなど多くの現代詩人たちとの合作で知られるシャルボニエとその作品に論評を捧げる。「鏡の破片への反射的小瞑想」と題されたこの作品は、ポンジュの根本的な絵画思想ならびに前節で確認したポーランのリアリズム思想との重なりを教えてくれるように思われる。シャルボニエの絵画を論じるにあたって、ポンジュはそれを鏡に準えることから始める――

シャルボニエは控えめだ。彼は自然に対してただ鏡を提供しているだけのように思われる。写真や「馬鹿げた絵画」がうんざりするほど過剰に持つものを取り除く場合を除いて、彼が作品内に顔を出すことはない。

しかし断片として見られた自然について私は何を感じるというのか？まさしく自然が私を問^{エヴァダンス}い正す、ということである。そのとき明証あるいは私が^{リュシディテ}澄明さと呼ぶものと奇妙に混ざり合った不条理のゆたかな香気がそこに発散されるのである⁹⁾。

引用部では、特殊なリアリズムの考えが語られている。シャルボニエの絵画は自然を反射する鏡であって、そこには芸術家の気質や個性などは一切描かれてはいない。だからといって、それは写真や一部の絵画がそうであるように、視覚的現実の再現からその芸術性を引き出しているわけでもない。ここで問題となっているのはイロニーのリアリズム、すなわち目に映る世界と同一のものを絵画として複製することで、視覚的世界を現実と捉えることを我々に強いるものがあることの開示をめざす、〈現実〉をめぐる我々の認識批判の操作である。シャルボニエ絵画において炙り出されたそれをポンジュは「明証」ないし「澄明さ」と呼ぶ。後で詳しく見るが、これらの術語を以てポンジュは、存在理由を一切私たちに明かさない現実の有する根本的な「不条理」、ものが存在することの無根拠を言おうとしている。そして、視界的 세계の中にかかる違和の念、「不条理」を覚えたとき、鏡の外つまり視覚とは異なる別の〈現実〉の存在が我々に実感される。続く箇所はこう書かれる――

鏡の外の自然 (La nature hors-les-miroirs)、私が毎時、身を投げ出すこの世界、つまりブラックが復元したような触覚的空間、ああ！それは同一のもの

8) 註 10 番で示される引用ならびに註 20 番を参照。

9) «Courte méditation réflexe aux fragments de miroir», *Le Peintre à l'étude*, OEC I, p. 125.

ではないのだ…それは目そのものにとっても、散策し、開拓すべき場、手で触り、抱擁し、問い合わせるべき対象なのである¹⁰⁾。

しかしながら、こうした「鏡の外にある自然」つまり眞の〈現実〉の存在が直感されたまさにその瞬間、視覚とそれがもたらす「澄明さ」によってそれが覆い隠されてしまうことが語られる——「しかし、すぐさま鏡の破片のなかに同一のものが現れる。おおいこっちだ (coucou) ! 私がそこに何かを味わえるとすれば、もはやこの（阿呆らしい）「澄明さ」だけである¹¹⁾」。視覚とは我々に本当の〈現実〉への接近を許す窓であると同時に、その完全な開示を妨げる遮蔽物であることが語られていると言えよう。ならばいっそのこと思い切って、視覚を捨て去つて描くべきではないか。ポンジュはそうした姿勢に対して首を縊に振らない。なぜならば、画家たちにとって可視的なものとは、それを通して彼ら自身が世界を理解し、表現するための所与、すなわち彼らの「言語」¹²⁾であるからだ。詩人が言葉の意味によって己の心意が歪められてしまうことを知りながらも、なお言葉を捨て去ることが不可能なように、画家は「可視的なもの」が彼に課す不自由を知りながらも、それを用いることで、不可視のものを表現せねばならない。それこそが、画家たちの捕らえられた牢獄、彼らに課せられた刑罰なのである——「絵画藝術が受けている効罰でありおそらく同時にその利潤でもあるものとは、それが、私たちの視線を見る (regarder notre regard) ものだということにある。さらには、それを固定し、試練あるいは修行を受けさせ、怖気づかせ、禁じるということにある¹³⁾。」

よって、シャルボニエ絵画に描かれているものとは「鏡の外にある自然」ではない。そこでは飽くまでも「視線」を描きながらも、それを審問に付し、最終的にそれに裏切らせることが問題となっている。こうした離れ業を具体的にシャルボニエがどのように成し遂げたのかについては、49年に書かれた別のシャルボニエ論に詳しい。そこでは、まず、一般の絵画では、観る者の心を動かすさまざまな主題・題材が描かれる、という素朴な事実の確認が為される。そう断った上で、ポンジュは、シャルボニエ絵画においては、そうした従来的な意味での〈主題〉が問題とされておらず、別のものが問題ないし主題となっていると報告する——

しかし、それが不条理であると同時に明証であるという事実、完全に解答不能であると同時に完全に解決されてしまったものでもあるという事実、それこそが私たちが常に感じていることであり、私たちを常に捕えているものである。驚きつつも了解され、了解しつつも驚かされるもの。その度ごと (つ

10) *Idem.*

11) *Idem.*

12) この比喩はポンジュの絵画論に頻出する。例えば以下を参照——«Au lecteur», *L'Atelier contemporain*, *CEC* II, p. 566 ; «Note hâtive à l'éloge d'Ébiche», *L'Atelier contemporain*, *CEC* II, p. 743.

13) «Pour Roger Déricieux», *L'Atelier contemporain*, *CEC* II, p. 693.

まり各オブジェ、各モチーフあるいは各景色ごとに）明晰な言葉でもって投げかけられるこの問いはあきらかに答えがない。だから、それは配置（agencement）の問題である。それこそが目に飛び込んでくるものである¹⁴⁾。

先と同じくここでも「形而上の」¹⁵⁾問い合わせが語られている。シャルボニエの絵画空間を観る詩人の眼に飛び込んでくるもの、それは、描かれたものがそれ以外の在り方が想像できないほど整然と存在し、位置を占める様子である。ポンジュはそうした描かれたものが絵画空間を満たす様を「配置」という語をもって指示す。こうしたごくありふれたものが、なぜ彼の心を打つのか——そこには既にひとつつの「問い合わせ」が溶け込んでいるからである。すなわち、なぜ絵画に描かれたものたちがそこに存在し、空間を満たし、そして、互いに適切な距離を保ち合っているのか？絵画を見る我々にとって、こうした問い合わせは一切の原因の究明が不可能な「回答なき問い合わせ」として存在することは明らかである。我々に許されているのは、その理由も知らぬまま、ものたちがそう存在しているという自明を受け入れた上で、その奇跡に驚くこと、ただそれだけである。原理的にはあらゆる絵画のなかに見出されてもおかしくはないこうした現前の感覚がシャルボニエの絵画において特權的に見出されるとすれば、それは、鋭敏な感受性を備えたこの画家が、現実を前に同様の問い合わせを発し、それを画布の中で再現しようとしたからだろう。ポンジュが「シャルボニエは単に問い合わせを再現しているだけである¹⁶⁾」と語るとき、第一に見抜かれているのは、こうした画家自身の生きた経験の分有と再生産の構造に外ならない。

他方、シャルボニエが「問い合わせを再生産している」という表現は、上述の絵画芸術のジレンマに対する回答という意味も持たせられている。すなわち上で確認したように画家とは、不可視のものを覆い隠す視覚の罠を自覚したとて、それを画布から取り除くことはできない。シャルボニエはこの問題を深く理解していたので、自然の再現つまり表象絵画に踏み留まった、ということをこの表現は言っているのである。無論だからといって、シャルボニエ絵画において写実的ミマエシスが展開されている、と詩人の中で理解されているわけではない。シャルボニエの作品では、視覚が我々に与える〈現実〉についての違和感、「明証」や「澄明さ」が、実際よりも、かさ増しして描かれているのだとポンジュは説明する。そして、こうした本質的な部分が「付け加えられ」た分だけ、非本質的な面が「引かれて」、対象が描かれているのだ、と続けられる——

自身を取り除くために（除いた結果）、無駄なもの、逸話を取り除くために、彼、シャルボニエは付け加えることを強制されている。何を付け加えるのか？

14) «Pierre Charbonnier», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 572.

15) 「もっぱらあなたの内面の要求が、シャルボニエ、あなたを形而上の画家にしたのだ」（«Pour Pierre Charbonnier», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 639）。«Métafysique»の語はポーランの絵画批評でも鍵語として用いられる（Voir *La Peinture cubiste*, op. cit., p. 78）。

16) «Pierre Charbonnier», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 572.

本質をだ。本質を強化すること、デッサンをその厳格さへと、何よりも色彩をその強度へと押し上げることを彼は強制されている¹⁷⁾。

ポンジュ絵画論におけるリアリズムの拡がりについて

ところで、直前に引いた引用にある「強度 (intensité)」の語は、シャルボニエ論だけでなく他の画家を論じた文章においても頻出するポンジュ絵画論の鍵語の一つである。こうした語の遍在は、シャルボニエとその絵画について語られたことがポンジュが論じた画家たち全てに全般的にあてはまるものであることを示唆している。この文脈においてとくに重要なのは、抽象的な画風の画家についてポンジュが下した評価であるだろう。すなわち、フォートリエやドゥブレといった、作品の抽象度の高さで知られる画家たちの作品のなかであってさえも、詩人は、シャルボニエ絵画を前にしたときと同様に、「本質的なもの」だけを抽出・強調するため、残余を切り捨てた絵画であるとして読み解くのである――

ドゥブレとはその本質において風景画家であると想定しよう。

彼のあらゆる努力（彼が専念し成功したこと）とは、私たちに一つの形^{フィギュラシオン}象^{オブリギュ}を押し付けることにある（絵画に関してそれ以外のことがあり得るだろうか？）。ただし、それは一種の逆さまの形象であり、それは私たちの視線をとらえ、それが正しく見ることを妨げ、場所と季節の優しくてかくも特別な風だけを感じ取ることができるよう導くのだ¹⁸⁾。

したがって、ポンジュにおいては抽象絵画と呼ばれるものは存在しない。抽象に見えるものとは全てリアリズムの美学を延長させたもの、「昇華^{シュブリマシオン}¹⁹⁾」の意志に外ならない。同時代画家たちの画業をリアリズムによって一括りに捉えるこうしたフラットな目線の中には、ポーラン批評言説の影響とくに『庇護者ブラック』で「亡靈」の語と共に語られた抽象的リアリズムの理念の継承が透かし見える²⁰⁾。詩人のこうした主張の裏には、他方、〈否定〉や〈自律〉の美学を声高に叫ぶ戦後絵画潮流への批判の念もまた読み取られる。この傾向は国外とくにアメリカから持ち込まれたものであり、彼の美術評論の中ではこの海の向こうからやってきた「冷たい抽象」が冷たくあしらわれながら、本質の抽出を行う抽象的具象に踏み止まった画家たちの裡に、「フランス流の抽象」が見出され、礼賛されている――

17) *Ibid.*, p. 573.

18) «Pour Olivier Debré», *L'Atelier contemporain*, *OEC* II, p. 660.

19) この語は以下で用いられる——«Braque-Argenteuil», *L'Atelier contemporain*, *OEC* II, p. 660.

20) 以下を参照——「おそらく、われわれは秘かに自分自身を皮を剥がれた人体標本として見ていいのではないだろうか。 [...] われわれが考えている自分自身とは、はっきりと捕らえられないくせに同時に実に、鮮明であるもの、つまりあの亡靈と呼ばれているものにちがいない。こうして、終始われわれが亡靈を念頭においている以上、結局、亡靈はわれわれの身近な存在と言える。亡靈はかたつむりやレモン同様、現実の次元のものなのである。」(『ブラック：様式と独創』宗左近訳、美術公論社、1980年、17-18頁)。ポンジュはブラック論の一つでこの一節を実際に参照している(Voir la notice de «Braque le réconciliateur», *OEC* I, p. 947, note n°13)。

「想いが強ければ強いほど、抽象は大胆なものとなる。／これこそ私が思うに一世紀につき二、三人を数えるだけの重要な画家たちが用いるフランス流の抽象である²¹⁾」²²⁾。

しかし、こうした具象を尊ぶフランス絵画伝統とは別に、画家たちが現実を描いていることをポンジュに確信させたものがあると思う。同時代画家たちの作品にみられる物質主義である。フォートリエやデュビュッフェといった戦後フランスで頭角を現した画家たちの絵画的特徴のひとつが、「厚塗り」の技法を始めとする、絵画の物質性の強調にあることは今日よく知られている。他方、詩人としてのポンジュは、シュルレアリストたちと同じく「現実の僅少」、より正確に書くと「現実 (réalité)」の大元である「もの (res)」の欠乏、すなわち「人間精神における事物の僅少²³⁾」を強く意識し、詩を以てその回復を試みた存在である。そのために採られた手段こそが「物の味方」とよばれる詩学であり、そこでは〈もの〉の持つ不透明さ・厚みが言語のもつ不透明さ・厚みによって模倣されていることは彼の読者にはよく知られている。ならば、同時代の画家たちによって絵画の物質性が強調されることもまた、詩人の中では同じ文脈におかれて理解されたのではあるまいか。事実、フォートリエ論の中で、ポンジュは《人質》の画家の作品を「記号よりも花に近く、そして精神よりも物質に近い言葉²⁴⁾」と評している。この言葉は、画家の作品が、指示対象を物質的な面でも模倣することで、分節言語を超えた表現力を持つ絵画言語であることを語ってはいないだろうか²⁵⁾。こうした見解を裏書きするものとして、さらに、「強度」と並んでポンジュ絵画論に頻出する語彙である「謙虚 (modestie)」の理念が挙げられるだろう。ポンジュ絵画論でこの語が用いられる場合、その道徳的な意味に加えて、作品としての規模・大きさ、そしてその語根的意味、すなわちラテン語 «modus» が含意する「物体に緊密に結びついている様²⁶⁾」の意味が問題になっている。この語はジョルジュ・ブラック論で特に用いられるが、その場合、この画家の作品においては、気質や人格といったものの表現が問題とされておらず、ひたすら描かれた対象とマチエールとしての絵画作品との合一が追求されていることが言われているのである。

このように物質主義とリアリズムとが組み合わさることで、ポンジュの絵画言説では具象と抽象の間にあるような絵画が高く評価される。こうした彼の造形芸術思想が、個々の画家たちと彼らの作品の観察から引き出されたものであることについては疑いを容れない。ただし、——本論冒頭に引いた言葉が示すように

21) «À la gloire de Fautrier», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 644.

22) ポンジュの抽象絵画観については綾部麻美によても具に論じられている。例えば以下を参考——«Francis Ponge et les arts plastiques : autour de "Pour Olivier Debré"» 『フランス語フランス文学研究』108号、2016年、55-72頁。

23) «Introduction au "galet"», *Proèmes*, CEC I, p. 202.

24) «Paroles à propos de nus de Fautrier», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 660.

25) この点については、たとえば、以下の文献で示される議論も参照—— Marie Frisson, «La critique d'art de Francis Ponge : façon(s) d'écrire. Heur et bonheur d'expression dans *Matière et Mémoire*», in *La Critique d'art des poètes*, éd. Corinne Bayle, Philippe Kaenel et Serge Linarès, Kimé, 2002, p. 171-192.

26) «Brâque-Argenteuil», *Nouveau nouveau recueil*, III, CEC II, p. 1323.

——ポンジュの美術評論においては、画家たちについてのミクロな観察と並行して、彼らが生きる〈近代〉^{モデルス}という時代に特有の精神風土のなかにおかれて作品や美学が解釈されていることを忘れるべきではないと思う。かかる意味での〈現代性〉はポンジュの中できわめて大きなスケールで捉えられているため、本論でその全容を記すことはできない²⁷⁾。ここでは、それが十九世紀後半に生じた諸事象の変化についての反省を元に着想されたものであることを確認するに留めたい。すなわち、非ユークリッド幾何学の登場や、修辞教育の消失といった事象のなかにその兆候が読み取られるように、およそ1870年代において世界そのものが劇的に様変わりした結果、人々の内面にも「感性の激変²⁸⁾」が引き起こされた。これらの諸変化が、鋭敏な感受性の持ち主である芸術家たちによって感知された結果、マネやセザンヌあるいはランボーやマラルメに見られるような新しい美学や価値觀がこの時期に一斉に成立したのである。およそ以上が、〈近代〉についてのポンジュの基本的な考え方である。

こうした近代観を背景に、ポンジュ絵画論においては、同時代芸術家のリアリスムについて、美学的価値と同じほどにその社会的役割、倫理性が強調されることになる。すなわち、近代画家たちは、それぞれのやり方で、いまや人知の及ばぬ混沌^{カオス}と化してしまった世界に、その姿や形、秩序^{コスモス}を与えようと取り組む者たちであり、彼らは世界の「修理者」である、と声高に主張されるのである——

芸術家の役割はきわめて明確である。彼はアトリエを開き、そこで、断片的にそして思いつくままに、世界の修理に携わるのである²⁹⁾。

他方、この引用が示唆するように、ポンジュの中で同時代芸術作品は、「断片」として、すなわちそれが単体で自足した存在でありつつも、複数が組み合わさることでより大きな意味や価値を得るものとして捉えられている。こうしたモナド的な作品理念もまたリアリスムという問題系と共鳴していると言えるだろう。すなわち、シャルボニエ論で語っていたように、視覚という限界に留まり続ける限り、画家による世界・現実の再現は相対的なもの、現実の「断片」にとどまり続ける。しかし、「詩は万人によって作られる」というデュカス（ロートレアモン）の言葉——ポンジュはこの言葉を好んで引く——にあるように、こうした真理の相対性は、芸術家が個ではなく、集団の単位で創作することでいつかは乗り越えられるかもしれない。ポンジュの最初期の美術評論において共産主義との同調が認められ³⁰⁾、さらに党から彼が離脱した後も、近代芸術家たちの心理的連帶、

27) 以下の拙論において我々はこの問題についてのアプローチを試みた。我々はそこでポンジュ的近代の根幹には〈他者性〉の問題があるという見解を示した——「もう一つの啓蒙の詩学：科学、進歩、近代、他者：電気を語るポンジュ」『フランス語フランス文学研究』123号、2023年8月、85-101頁。

28) «Braque ou Un méditatif à l'œuvre», *L'Atelier contemporain*, ŒC II, p. 710.

29) «Le Murmure», *Méthodes*, ŒC I p. 627.

30) この問題については以下が詳しい——「フランシス・ポンジュの「調停者ブラック」：ヴァリアントがはらむ諸問題をめぐって」『フランス文学論集』第31号、1996年、9-23頁。

すなわち一つの精神的共同体の存在が評論内で説かれ続けるのはその理由が大きい。

*
**

これまでの議論を通して、ポンジュ絵画論にみられるリアリズムとポーランのそれとの類似の具体相が浮かび上がったように思われる。以下の三点である——①それが目・視覚の与える現実性を疑い、批判するリアリズムであること②それが〈近代〉の理念に積極的に結びつけられるものであること③それが、視覚の外にある高次の〈現実〉との接触から生まれる神秘の感覚を強調するものであること。よって、ポンジュの美術評論の核となる部分とは、ポーランが引いた線をなぞり延長させたものである、と書いても決して間違いとはならない³¹⁾。こうした二番煎じの側面が詩人に意識されていなかったとは思えない。ならば、ポンジュにとってこの問題は、批評対象である画家たちを正しく語ることに比べれば、二次的な問題にすぎぬと判断されたのだろうか。そう取る場合、気になることが二つある。一つ目は、草稿資料の言葉である。すなわち46年に書かれたブラック論の草稿において彼は、「ポーランが立ち止まった地点から³²⁾」出発し、書くことを決意しているのである。二つ目は、ポンジュが己の美術評論に対して抱く自負心である。以下に引く『南方手帖』の編集者に宛てられた書簡の言葉にあるように、ポンジュは自身の美術評論を、少なくとも彼の詩に比肩するものとして高く評価しているのである——「あなたもご存知でしょうが、私はこの種の作品 [...] にたいへん高い、少なくとも私のいわゆる詩的テクストと同等の価値を与えているのです³³⁾」。ポーランの署名の下に自分の名を副署して書いたような作品に、詩人がそうした高い評価を下すとは到底思えない。よって、素直に読むならば、ポンジュは自らの絵画論で、ポーランのリアリズムを受け継ぎながらも、それに回収されない決定的に新しい着眼、独自の美学地平を切り開いたと見るべきだろう。ならば、それは具体的にどのような美学であるか。それもまたリアリズムの問題系にかかわるよう在我には思われる。

「再産力」の理念あるいはブラックは何と何を和解させたのか

1965年、ソレルスと行ったラジオ放送の席で、ポンジュは自身の絵画批評活動を回顧しながら、同時代絵画の何が彼の心を打つのか、別言すれば、絵画芸術の何に「価値」を認めているのかについて次のように語っている——

画家たちは確かに、世界の表現を変えようと努めていますが、しかしそうし

31) 以下の論考でも、ポンジュとポーラン、二人の絵画言説の重なりが論じられている——
François Demont, «Entre littérature et peinture, la modernité comme “effet de discours” chez Ponge et Paulhan», in *La Modernité en art*, éd. Audrey Rieber, Baptiste Tochon-Danguy, Classiques Garnier, 2022, p. 249-270. ただし、本論考で示されるポーラン絵画論の読みや（現代性）の概念理解については、我々のものとの間に径庭があることを断っておく。

32) «Extraits du dossier manuscrit de “Braque le réconciliateur”», *ŒCI*, p. 118.

33) Archives de la ville de Marseille, fonds des *Cahiers du Sud* : cité par Robert Melançon, «Notice de L’Atelier contemporain», *ŒCI*, note n° 2, p. 1541.

たものを描く彼らの仕事ぶりの方に比重が置かれています。そこでは表現の手段である絵画がより重要性を持ち、描かれた対象はもちろんのことイメージそれ自体よりもはるかに栄光の座に置かれているのです。仕事ぶりは感じられ、存在していなければなりません。そこにこそ価値はあるのですから³⁴⁾。

絵画においてポンジュの心を打つもの、それは絵画に「描かれた対象」ではなく、それを表象するために用いられた「方法=手段」すなわち「絵画」それ自体であると語られている。こうした主張を前にすると、我々はそれをモダニズムの文脈の中で捉えたくなる。すなわち詩人はここで、彼にとって描かれたものとはただの口実にすぎず、線や色彩といったメディアム・支持体の提示のなかに純粋な絵画性を見ているのだ、と。しかし、ここで語られているものとはそうしたモダニズム的な〈自律〉とは似て非なる考え方である。そのことは、52年に書かれた手記の中で、ひとりの美術評論家の名が引かれながら語られている――

私の最も独自な考えとは、自然を（芸術的に）作り変える能力とこれを用いることで得られる喜びが、自然に対する劣等感から私たちを解放するに違いない、ということに尽きる。こうして私は […]、マルローが最近、表明した考えの中の一つである、近代的であるとは芸術が新しい価値（それ自体が価値）であることだ、という考えに接近するだろう。

（彼曰く、〔近代においては〕表すべき価値を芸術が探求するのでも、価値がもはや存在しないのでもなく…この不在を補う価値、すなわち芸術自体が、価値として存在しているのだという）。この考えが、彼が考えるほど新しいものであるかについては、私は確信が持てない³⁵⁾。

芸術家の行う創造とは神・造物主の行う創造の縮小再生産にすぎず、前者の生み出した自然に比べれば後者の生み出す芸術作品は価値を持たない――引用内では、まず、こうした悲観主義に対する反駁が試みられている。芸術家の生み出す作品とは神が生み出したものには何ら見劣りしない。それどころか、芸術的創造のみが父たる造物主に対して我々が抱くエディプス的劣等感を取り去るための唯一有効な解答である。己の創作信念をそのように確認しながら、ポンジュは、自らの芸術的立ち位置がアンドレ・マルローのそれと近しいものであることを告白している。周知のように当時、マルローは、写真図版技術の反省から得られた「想像の美術館」の理念を考案することで、時代や国境の枠を超えて、人類全体の芸術的発展を捉えるような全く新しい芸術史観を打ち出すことに成功していた。壮大な眺望の下、絵画史を辿り直す彼の筆において強調されるものとは、近代芸術に

34) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 90-91.

35) « Après lecture de "L'Anxiété de Lucrèce" du Dr Logre », *Pratiques d'écritures*, CEC II, p. 1008.

おける宗教的主題の喪失である。およそ中世の時代までは、絵画とはもっぱら神話的表象を主題として描くものであった。しかし近代に至るとそうした宗教的題材を描く作品は減じ、かわって明確な主題が見いだされず、絵を描く行為そのものが目的であるかのような作品がその数を殖やす。こうした現象の中にマルローは芸術をめぐる人間心理の変化を読み取る。すなわち、かつてあれほど盛んであった宗教的主題が今日描かれなくなったとすれば、それは、近代人の中では絵画そのものが神に匹敵する〈価値〉を持つようになったからである。かくしてマルロー的近代において絵画は、何かを表象代理するものであることを已め、〈価値〉である自らのために自らを顕現する自律したものとなる³⁶⁾。

ポンジュもまたマルローと同じく、近代においては神に代わり芸術自体が〈価値〉を持つのだと考えていることが上の引用から読み取られる。しかしながら、彼はマルローのように自然・〈現実〉から切り離されて存在する芸術に価値を認めている訳ではない。続く箇所でそのことが語られる――

マルローが彼の思想で人間主義にアクセントを置くとき、私はマルローから離れる。／〔彼曰く〕芸術とは人間の存在理由である。／違う。私はそう取らない。私の考えでは、人間の中で彼を支配するのが自然であるときにこそ、芸術は成立する³⁷⁾。

引用部を解釈するにあたって、鍵となるのは疑いなく「自然 (nature)」の語である。西洋語圏においてこの語は、自然と本性、これら二つの意味を持つことはことわるまでもないが、芸術創作においてこれら二つの間にどのような関係が切り結ばれるべきかが、ここで議論されているのである。マルロー美学において芸術とは、儂い存在である人間が本性・天才を働かせて作品を作り、自然——死の運命——を超克する行為として捉えられる。引用においてポンジュはそうした自然と人間の本性とを対立させるマルロー的芸術理解を拒み、かわって、人間が自然の征服を受け入れることで自らの内なる本性を「作り直す」行為として芸術を定義している——「具体的なものの波、すなわち事物たちによる新たな人間への侵略が必要である³⁸⁾」。

ポンジュがこのようにマルローの「人間主義」を斥け、「脱人間主義³⁹⁾」を唱えるのは、自然と本性、これら二つは唯物論的な目線から捉えられた場合、同一のものと彼の中で捉えられているからである。こうした独特の感性は「草原」詩篇

36) マルローの美術論については、中田光雄『諸文明の対話——マルローの美術論研究』(みすず書房、1986年)を一次文献を読む際、座右に置き参考した。またバタイユのマネ論の訳者である江澤健一郎による同書に付された解題からも示唆に富む教示を多く賜った——「もうひとつの近代絵画論『マネ』」(ジョルジュ・バタイユ『マネ』月曜社、2016年、125-169頁)。

37) «Après lecture de "L'Anxiété de Lucifer" du Dr Logre», *Pratiques d'écritures*, *ŒC* II, p. 1008.

38) *Idem*. 本引用箇所は原文では全て斜字体表記。

39) この言葉は『早春』の次の二節に見つかる——「新しい人間主義：哲学の哲学。芸術の心理学。美術館。古代に対する嗜好。芸術家の脱人間主義 (abhumanisme)」(*Nioque de l'avant-printemps*, *ŒC* II, p. 982)。

で特に掘り下げられている。そこでは、人間の本性とは「草原」という自然物と同じく意識が覚醒したときに既に目の前にある「所与^{所持⁴⁰⁾」であり、よって、それは外部の自然が与える様々な刺激を感覚として増幅させるための「チェンバロ⁴¹⁾」樂器に似たものであることが語られている。そして、ポンジュにとっての芸術の存在意義、価値とは、かつては一つであったと直感されるが、今や多くの人々の中で別物と捉えられている、自然と本性、これら二つを結び直し、そうすることで、それぞれに本来の姿を取り戻させることにある。ソレルスとの対談での発言もまた、この文脈から理解されなくてはならない。近現代画家の仕事が彼を感動させるのは、作品が〈現実〉から自律しているからではない。芸術家が自らの本性を自然に溶け込ませることで、新たな世界、〈現実〉をそこに「作り直して」いるからである。したがって、近代絵画において描かれるもの・表象とは、目に映るもの・世界とは常にすれ違ひ続けるだろう。しかし、それは同時にいつまでも〈現実〉との密な結びつきを持ち続けるだろう。}

こうした「再産力」の理念は、ポンジュ絵画批評言説の生成を探るにあたっても重要だろう。我々は先に彼の絵画論がポーランのそれとレアリスムという枠組みを共有していることを確認した。そのことに鑑みると、詩人がこれを評して「もっとも独自の考え」と語っていることは興味深い。つまり、こうは考えられないだろうか——この理念が彼の中で着想されたとき、ポーランが本質的なことを言ったあとでなお近代絵画について語ることの意義、ひいては自身の絵画論の決定的な価値が詩人の中で確信された、と。

そう考えてよいならば、52年の手稿において顕在的に語られているこの「再産力」の理念はいったい何、どのようにして、ポンジュの中で胚胎されたのだろうか。問い合わせについては様々な回答が可能だろう。たとえば、終戦直後、拷問にかけられた上で殺された人質という淒惨な〈現実〉を敢えて美しく描いてみせたフォートリエ作品との対話をここに見てよいだろう。あるいは、画家とは造物主などではなく素材という〈他者・自然〉との対話をを行う存在であることをその芸術論で自ら説いたデュビュッフェ作品の受容を読むこともまた可能と思われる。しかし、彼ら詩人と同世代の画家たちの持つ固有の引力を考慮に入れた上で、「再産力」の理念については、年長の画家であるジョルジュ・ブラックの影響をまずは見るべきだと思う。我々がそう判断するのは、ポンジュがこの画家に、生涯変わらぬ格別の鍾愛と尊敬の念を抱き続けたからだけではない。キュビズムの巨匠に捧げられた彼の評論文においては常に何らかのかたちで、「再産力」の理念の根幹にある特異なレアリスム的価値観、すなわち芸術創作が果たす内的自然と外的自然との一体化というテーマが強調されているからである。この点を証言するものとして、例えば46年に書かれた「調停者ブラック」の次の二節——

40) 「ときに自然は目が覚めたとき、私たちがするつもりでいたものを与えてくれることがある。その瞬間、喉の奥で賛美が膨らむ。」(『Le Pré』, *Nouveau recueil*, CEC II, p. 340)。

41) Voir *La Fabrique du près*, CEC II, p. 441-443.

[…] ブラックが完璧に達したのは、この種の現代的な芸術においてである。というのも、もっとも深い混乱を目^のにしながらも、彼はその行動によって自然の事物たちと和解しながら、それを解決してみせたからだ——あまりに見事であるために、その成功はもはや貴紳^{オネット・オム}ではなく人間のものとみなさなければならぬ⁴²⁾。

大戦後の荒廃した世界において、日常的な事物を静謐に描いたブラックの姿は、ポンジュの目には、人間に大文字の自然、ゆたかな〈現実〉を取り戻す救済活動を行っているように捉えられたのである。聖なる場とみなされたブラックの絵画空間は、別の論評内では、神殿（temple）の語の語源的意味である「古代ローマの鳥卜官が天空に描く四角形の聖域（templa）」に準えられ、言祝がれてい。

結語

議論を通じて、ポンジュ絵画論を牽引するリアリズム思想とは、芸術作品、批評言説といった〈複数〉との対話を通して形成されたものであること、そこではこの詩人に固有の〈現代性〉思想が作動していることを示せたと思う。ところで、『同時代のアトリエ』の序文でポンジュはゴーギャンの絵画のタイトル『私たちはどこから来たのか？私たちは何者か？私たちはどこへ行くのか？』をおそらく下敷きに、こう書いている——「私たちは何者か？私たちはどこへ行くのか？私たちは何を行っているのか？畢竟、現代のアトリエにおいて何が起こっているのか？」⁴³⁾。この問い合わせに対する、『彼ら』はリアリストであり、〈現実〉を描いている、と返してしまって良いだろうか。そうした答えはまだ不完全であるように思われる。というのも、ポンジュの絵画論の力線がリアリズムであることは疑いないが、別の大きな問題系がそこに読み取られるからである。それは、近代画家たちの創作の根底にある系譜の感覚、すなわち、自分たちはもはや先行する絵画とその技法を無視して描くことはできぬ、という〈遅れ〉の時間意識である。こちらもまた〈現代性〉と呼ばれるこの問題系については、ピカソ、ジャコメッティ、ケルマデックそしてエビシュに捧げられた美術評論の中で詳しく論じられている。「彼ら」のことをもっとよく知るためには、私たちもまたこの問い合わせをくぐらねばならない。

(大阪大学非常勤講師)

42) «Braque le réconciliateur», *Le Peintre à l'étude*, CEC I, p. 133.

43) «Au lecteur», *L'Atelier contemporain*, CEC II, p. 565. 本引用箇所は原文では全て斜字体表記。