

Title	深淵の構築 : フランシス・ポンジュとアトリエにおける記憶という問題系
Author(s)	太田, 晋介
Citation	Gallia. 2015, 54, p. 83-92
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61958
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

深淵の構築： フランシス・ポンジュとアトリエにおける記憶という問題系

太田 晋介¹⁾

「アトリエ」と呼ばれるものが特権的に記述されるその芸術論の中で、フランシス・ポンジュ²⁾は次の問いを考究した。「私たちとは何か?」³⁾、と。さて私・主体を構成する要素として、過去の出来事、経験についての印象を保持、想起することで、自我の連続性の再認識を行う記憶という機構が挙げられる。

ポンジュの未刊行資料の中に記憶についての覚書がある⁴⁾。ここで彼は記憶について自身の見解に転回があったことを記している。詳述すると作家は当初、記憶を「ミューズの母ムネモシュネ」すなわち詩作の源として置くことを禁じていたが、ある時から「ことはそう単純ではなく«La chose n'est pas si simple»」、記憶とは伝統心理学が想定するものとは全く異なる機能として捉えねばならない、と考えるに至ったという。この短い覚書はテキストの内的な読解だけでは解決できない種々の問いを提起する。作家にとって記憶とは何か、なぜそれは創作の初期では追放されたのか、何を契機に彼の記憶観は改まったのか、云々。ゆえに先の主体の問いを遠方に見据えながら、本論ではポンジュ詩学における記憶という不可思議な機構についての考究を試みたい。この複雑な問題系は真理と反復という主題と切り結ぶ⁵⁾。

1. 素材・マチエールの反応、構築という概念

今参照した覚書は、「漂流者」«Pelagos» (1925-26) と題された晦渋なテキストの解題としても書かれている。そこでは海に擬された記憶が人を欺く、という主張が確かに展開されている⁶⁾。よって記憶という問題系は真理の問いと切り結ぶ、つまりその虚偽性こそが彼が創作の初期で記憶を退けた理由である。ではこの記憶の欺瞞とは、忘却といった単なる記憶の欠落を含意しているのだろうか。問いを考えるためには、この主題に捧げられた別の作品を読む必要がある。

-
- 1) 本論は、日本学術振興会から助成を賜った研究課題の成果の一部である（課題番号：25-1426）。
 - 2) Francis Ponge の作品からの引用は、とくに註を設けなかり以下のエディションに依る：*Œuvres complètes*, Gallimard, coll.«Bibliothèque de la Pléiade», tome I, 1999 ; tome II, 2001 [abrégés en OCI, OCII]。どの作品からの引用であるが文脈から明白な場合、上記略号と頁数のみを記す。
 - 3) «Au lecteur», *L'Atelier contemporain*, OCII, p. 565.
 - 4) «Sur la mémoire», *Pages d'atelier 1917-1982*, Gallimard, coll. «Cahiers de la NRF», 2005, p. 358.
 - 5) ポンジュにおける記憶という問題系については Gérard Farasse の啓発的な論考が存在する：«Par cœur», *Ponge résolument*, Lyon, ENS Édition, coll.«Signes», 2004, p. 273-285.
 - 6) «Pelagos», *Proèmes*, OCI, p. 184.

終戦直後 1945 年、独創的な画家 J. デュブユッフエはリトグラフ（石版画）画集『物質と記憶』を出版する。そのとき彼は、当時、親しく交際していたポンジュに共同制作を打診する。作家は快諾し、テキスト「物質と記憶」が書かれ、それは版画集の序文的な位置に置かれた。この作品の中でデュブユッフエについての伝記的事項ないし「人と作品」については一切語られることはない。専ら記述の対象となるのはリトグラフ芸術の制作工程についてである。この作品の真髄はポンジュが語る、石版画制作と別のものとの類似、アナロジーの発見にある。見出される類似の論理は二つある。一つは性行為ないしエロスの主題、もう一つが記憶である。では版画制作、エロス、記憶これら全く異なるはずの三項の間にアナロジーを成立させている根本的なものとは何か。

この問いに対して、反応 *réaction* という語を以て私たちの回答としたい。

彼女 / それ *elle* は表現に影響を及ぼす。表現 *expression* はそれによって修正を受ける。この反応を勘案しなければならない。なぜなら、彼女 / それが繰り返すもの、それは修正された表現だからだ。(OCI, p. 118)

フランス語では、素材 *matière*、紙材 *page*、石版 *pierre*、そして記憶 *mémoire*、これら全ては代名詞 *elle* で受けられる。「物質と記憶」において作家はこの代名詞を意図的に濫用し、女性、素材、石材、紙材、記憶についていわば重奏的に語っている。そして引用内で語られている事柄こそが芸術家とそのアトリエの観察から見出された真理、「反応」という現象である。少し詳しく見ていこう。

ポンジュの芸術論で執拗に語られる主題の一つに、精神と物体、着想と実作の間の相剋の問題がある。しばしば芸術創作は、芸術家が抱く着想が先行する形で、その具現化を目指す行為として捉えられる一例えば、木の内部に仏像が埋まっていると見做し、ただ忠実にそれを彫り出す行為であるかのように。そのような構想、アイデアの再現をその究極目的と措く芸術創作を、ポンジュはその芸術論の中で絶えず戒め、批判する。その批判の骨子は素材についての反省の欠如にある。芸術家は自身の着想を具体化するにあたって素材を常に必要とする。しかし素材が、芸術家が抱く構想の完璧な実現となることは決してない。なぜならば先の引用にある通り、素材は常に表現の形成に協力し *collaborer*、影響を与える *réagir sur* からだ。つまり素材は芸術家とその意図を裏切るのである。したがって芸術家は自らの構想を表現するための素材ないし媒質を、自らの意志に従属する道具としてでなく、対話者 *interlocuteur* すなわち自律的他者と想定せねばならない。「物質と記憶」におけるエロスの主題、性的イマージュの使用はこの思想に由来する。素材という女をうまく寝台に誘い、悦ばせて初めて、「彼女」は真に芸術作品の名に値するもの、子の懐胎へと至るのだ⁷⁾ — 「もし反対に、人が彼女に心を配り、そ

7) 芸術制作におけるエロスの主題については飯田伸二氏が精緻な議論を展開している : lida Shinji, *Le Tournant poétique de Francis Ponge*, Fukuoka, Presses de l'Université de Kyusyu, 2005, p. 184-196.

の欲深い、打算的な性格を考慮したなら、彼女の喜び joie はどれほどだろう！どれほどの応答、どれほどの報酬を彼女はあなたに与えることだろう！」(OCI, p. 118-119)。戦後当時のフランス芸術界でこのような美学に最も敏感だった芸術家がデュビュッフェとボンジュだった。無論、実践なき理論は空虚。彼らはゆえに言葉と絵画が互いに補いあう共同制作の形で自らの芸術思想の闡明を試みた。

ボンジュが語るこの素材の反応は不思議な特性を持つ。それは素材の内部で密やかに *secrètement* かつ「ブラウン運動 *«mouvements browniens»*」(OCI, p. 120) という原子レベルで生じる。そのために、その実在は肉眼で直接確認されないという。言い換えれば、素材の反応とは科学的事実ではなく飽くまでも作家の主観的解釈、「尺度、視角の問題 *«question d'échelle, d'optique»*」(OCI, p. 121) として提出されているのだ。したがって作家は奇妙なことに、アトリエにおける创作者の意図に先立ちその表現を根本的に支配する素材とその反応というテーゼを説く反面、それは飽くまで反応でしかないと言い張り、その実体性については否定するのである。この不可思議は、素材の反応という現象の記述を通して、概念や痕跡としてのみその存在が確保される、いわば虚数のような存在、一つの無意識が考えられている、と措定すれば辻褄が合う。事実、それはたとえ芸術家が「意識、合意、勘案しなくとも」(OCI, p. 118) 自律的に生じる、と書かれている。それが無意識という視点の問題であれば、芸術家は素材という他者を無視し全能の神まさしく造物主のように振る舞おうと、それは各自の自由であるというわけだ—ただしそのとき彼は何か盲目である。この暗所すなわちアトリエに潜む「モノ」についての洞察を起点に美学を掘り起し、論理性と文学性を両立しながらそれを語り説く点に芸術エッセー「物質と記憶」の成果と魅力はある。

私たちはいよいよ記憶の欺瞞、虚偽性という当初の問いに戻ることができる。今示した素材とその反応という現象の特性が、ボンジュの記憶観をそのまま照らし出す。すなわち版画家の描く「デッサン / 構想 *«dess[e]in»*」にいつの間にか変質が生じることを観察しながらボンジュは自問する—「自らが反応することによって、素材は記憶することが可能なのではないだろうか」(OCI, p. 118)、と。つまり版画石材と同じく、記憶もまた一つの物質で構成されているのだから、そこにおいても反応、変質が無意識的に発生しているのではないだろうか。そのような論理に則り、ボンジュは自らの記憶を虚偽、仮象と見做すのである。

こう語られるボンジュの記憶観を、私たちは無意識という概念の考案者の一人にして、記憶の変質という現象をある術語をもって定着させた思想家の洞察に接近させることで考えてみたい。すなわち精神分析家フロイトのそれである⁸⁾。

「分析における構築」*«Konstruktionen in der Analyse»* (1937) と題された創見に貫かれた論考内でフロイトは「構築」という分析技法について語っている⁹⁾。彼

8) Bernard Vouilloux はフロイトの「不思議のメモ帳についての覚書」と比較し「物質と記憶」を読む視座を提案している：*Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 77.

9) 「分析における構築」については渡邊俊之氏による以下の文献の邦訳を座右に置き参照した：『フロイト全集』岩波書店、2011年、341-357頁。

によれば、被分析者（以降、「患者」と表記）の症状の原因を探るために、精神分析家は、患者に過去の記憶について語らせるのだがこのとき不完全な形でしか患者が思い出せないことが観察されるという。分析家はこの時、患者がそれを忘却したのではなく、その想起を無意識に拒んでいるのだと指定する。そこで分析家は、そのような「抑圧」された過去についての自らの推測を患者に語り聴かせる。分析家が説いた推測を過去の出来事と認めることで、患者は自らの心的外傷の原因との対峙が可能となる。構築という概念はこのような精神分析の技法とそれにより発生する記憶を意味する。ゆえにやや意地悪く書けば、この概念は、分析家の「語り」というフィクションを、真実として誤認させる一種の騙りの行為と見做しうる。この潜在的虚偽の生成は、精神分析学の目的が病因の真相の解明ではなく症状の解消、治療であるかぎり、許容される。

さてフランス語訳が早くから存在したフロイトの代表作に限定すれば、『狼男』などの症例研究著作のみにその使用が局限される「構築」、仏語では *construction* という術語をポンジュは少なくとも二度用いている。「いましばらくの間、暗闇とそれがもたらす心理療法的な意味での「構築」の可能性を私は利用しなくてはなりません。闇によって育まれる空想の怪物 «*monstrueuses abstractions*» をです¹⁰⁾。」この一節からポンジュが「構築」という語をその意味が一般に共有された語と見做し、使用していることが伺える。加えて、虚心に読解する限り、ここでは構築という記憶の虚構現象は肯定的に捉えられている。作家は、その偽りゆえに記憶を退けたことを鑑みると、この「構築」の肯定は、彼の記憶観の転回と言えないだろうか。ゆえに本論はこれから、作家の記憶観と精神分析学の構築という概念、両者の比較を通し、作家の記憶観の核心に踏み込みたい。

2. 記憶、反復、深さ

「構築」と言う問いに接近する前に、私たちにこれまでの考察を逆面から照射しておきたい。すなわち「構築」という概念が表す偽りの記憶とは、当然、過去に実際に経験された出来事、虚構というベールが覆い隠す真実についての記憶と表裏の関係にある。さて、「物質と記憶」でポンジュは「記憶の深部 «*profondeur de mémoire*»」という表現を用いている。この言葉は、記憶の修正、構築が発生する表層記憶とは別の審級にある記憶を含意している。詳しく見てみよう。

先と同様にポンジュが読み取っているアナロジーの理路に沿って考えたい。ここで作家とともに注目すべきは、版画芸術に見出される「深さ」、すなわち刻印 *inscription* という主題である。さて通常の版画制作とは異なり、石版画においてはデッサンを彫刻刀で彫らずに、特殊な塗料を用いそれを表面に描く。ゆえに木版画とは異なり石版画には物理的な深さ、奥行きは生じない¹¹⁾。しかしこのような深さの不在を観察し、記述するポンジュは一つの逆説に出会い、それを記述する。

10) «*Texte sur l'électricité*» [1954], *Lyres, OCl*, p. 498 : voir aussi *Pour un Malherbe, OCII*, p. 237.

11) また『物質と記憶』に取められたデュビュッフエ版画の特徴として、平面性つまり挑発的と言って良い遠近法と奥行の欠如が挙げられる：cf. 末永照和「評伝・ジャン・デュビュッフエ：アール・ブリュットの探求者」青土社、2012年、59頁。

興味、神秘、奥深さ *gravité* とはまさに、深さ *gravure*、奥行きがないという事実、すなわち全てが静かさの内に行われることに由来する。(OCI, p. 121)

深さ、窪みの欠落こそが神秘的深みを作る。この矛盾はなぜ可能となるのか。答えは反復という概念ないし技法にある。

ボンジュは石材の表面に何度にもわたって画家がデッサンを描く姿を活写する。しかしこの反復という行為が生み出すものがそのまま作品として形をもつわけではない。ある決定的な転機があるからだ。それは、版画制作において陽と陰、表面と深層、内と外が反転する瞬間、すなわち石材の上に紙が重ねられ、厚さと薄さという相反するものが「婚姻」を行う段階である。この時を境に、石材に幾度も刻まれたデッサンの束は、一つの線、主線へと還元、平均化される。版画芸術が複製するものとは「常にある深さまでの同一のデッサンであり、その下にあるものは決して印刷されることはない」(OCI, p. 117) のである。

このような負性、否定 *négative*こそが版画芸術の本質を為す。制作において画家の為す反復もまた否定され、陰に潜る。しかしアトリエを観察するボンジュの眼には—実際にはありえないのだが—画家が反復し刻んだものがマチエールの内部に「居住」、「滞留」したかのように映る。ゆえにそれを語る作家はラテン語格言をこう変奏する—「刻マレタ(書カレタ)モノハ残ル *scripta manent*」ただし「可能性、潜在性 *«dans le possible l'immanent»*」(OCI, p. 122) として、と。ここで可能性という言葉は未来における実現可能性といった意味では用いられていない。それが表す様相・アスペクトとは、作品の完成という決定的な出来事が完了した後、つまり事後においてのみ見出されるような非現実仮定である。例えばひとたび作品が出版された後に発生する、草稿という書かれたかもしれない言葉の残余は、通常は文机にしまわれたまま二度と日の目を見ることはない。それと同様に「刻マレタモノ」は残る、すなわちもし画家のデッサンの反復が何かを残すとすれば、一切の現存を欠いた、行為 *acte* と呼ぶべき非実体だけが残る。

ところで、同様の非実体は私たちの身体の内部においても見出される—精神、魂と呼ばれるものである。ゆえに作家の言う「記憶の深さ」とは、脳という記憶媒体のどこかにあるとされながらも、その正確な座標は決して示されない精神、魂のトポスを言い表している。そしてこの精神という非実体の存在証明の要件こそが、先にみた反復という行為である。ボンジュはこう言い切っている—「表面に刻まれた主題の内的な反復の深さ *«profonde répétition intérieure du thème»* なのだ、それ以外の深さなどない」(OCI, p. 122)。つまり反復という徹底的に身体的、物理的な行為こそが、逆説的にも、記憶という精神的なものを生み出す。作家が出会い、記述した先の逆説はそう展開される。換言すれば、反復によって芸術家は掘り下げるのではなく、脳髓のしわ、精神の折り目、襞を創る¹²⁾。

ゆえに「物質と記憶」において、記憶とは、版画装置とのアナロジーを以て、

12) 「襞」という言葉を私たちは山田広昭氏が次の論考でクリアに定着させた意味で用いる:「襞、エリクチュールとしての」、『三点確保』新曜社、2001年、244-265頁。

表層と深層、物質と精神という表裏から複眼的に捉えられている。つまり記憶という現象を表側から展開すれば、変質という虚偽に絶えず晒された物質としての記憶が、裏側から捉えれば、反復を以て刻まれた、身体の奥底にある精神体としての記憶が見出される。そして表層にある前者とは異なり、フロイトならば「記憶痕跡」と呼ぶだろう、深部にある後者は通常、意識されえない。ではこのような記憶観は作家の中にいつ、どのような形で定着したのだろうか。ポンジュが自らの創作の現場を開示した「詩の日記」の読解を通してこの問いを考えたい。

3. 「ラ・ムニース」あるいは一つの主題による変奏曲

1941年4月末日、当時自由地帯に戦火を逃れていたポンジュは重篤に伏した叔母を見舞うためにエクス・アン・プロヴァンスの地に向かっていた。その旅の車中、マルセイユとエクスとの間に位置するラ・ムニースと呼ばれる地点で、朝8時頃、徹夜明けの半覚醒の意識のなか作家は一つの風景を目撃する。この光景は文字通り暴力的に彼の心を打った *frappé*。作家はその衝動に突き動かされ筆を執り、幾度となくその表現を書き連ねる。この芸術的発作は同年8月まで続き、詩の日記「ラ・ムニース」が完成する。このとき作家の詩的野心とは、凄い *magnifique*、美しい *beau* といった既成の感情言語を退け、自らの感動 *émotion* を精確に表現する表現 *formule* を見出し更に、そこに潜む式 *formule* ないし法則性 *loi* を解明することにあった。もし同種の企てが完遂されたならば、そのとき人は筆舌に尽くせぬ情動というパトスに盲目的に隷従することを止め、言説、ロゴスによってそれを統御／支配 *conquérir* する術を手にする事となる。近代ヨーロッパにおいて啓蒙と理性のプログラムを最も完璧に走らせた結果、ナチズムに至ったドイツ国家による占領侵攻と薄皮一枚を隔てて行われた、この極限の理性崇拜—あるいは超過使用 *abus* によるその自壊—、それが詩作の賭金であった。概要をこう示した上で、私たちはこれから「ラ・ムニース」といういわば重層決定されている作品を、想起と記憶のテーマに焦点を局限し、読解を行いたい¹³⁾。

創作の起源、換言すると、エクスの景色の何が作家の心を強く打ったのだろうか。さて M. リファテールによるとポンジュ作品には一つの根源語 *mot-noyau* が存在し、それがテキスト全体を規定しているという¹⁴⁾。この解説格子に従って、私たちも「ラ・ムニース」の根源語を考えることで創作の根源を摘出してみよう。根源語とはラ・ムニースと呼ばれる土地の通称 *lieu-dit*、それに「代わって *«au lieu»*」この土地を代表し、支配していたものである。それは何か。

この問いの解法に当たっては、作品内で二桁以上、反復される次の言表を考えるべきだろう—「この昼は夜に値する *«ce jour vaut la nuit»*」(p. 414 *et passim*)。その上で次にまず原語で引く一節が指し示すものを考えたい。

13) 本論の視点の偏りを修正するための研究著作として、主要な研究著作を踏まえて書かれた横道朝子氏の次の論考が挙げられる：Asako Yokomichi, « "La Mounine", ou le bleu du ciel comme texte », 『年報・フランス研究』、第36号、2002年、141-153頁。

14) Michael Riffaterre, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », *Ponge inventeur et classique*, UGE, coll. «10/18», 1977, p. 66.

«[...] ce qui était *sur-tout*, presque uniquement remarquable, c'était l'appesantissement de lavande sur tout cela, [...]. (OCI, p. 415) »

「夜に値する昼にして」、「万象の上に *sur-tout* 神罰のごとく重くのしかかる青紫色のもの」とは何か。その答えとは、昼 *jour* と夜 *nuit*、この二語が合一したかのような音、色、そして意味をもつ青空 *azur* である。以下の註に示すように、「ラ・ムーニーヌ」というテキストはこの語を起点に紡がれていると見做してよい¹⁵⁾。よって作品内にマラルメの影をどこまで読むかは解釈者次第だが、プロヴァンスの青空こそが作家の胸を打った創作の起源にして根源語であり、「ラ・ムーニーヌ」とはいわば *azur* という主題による変奏曲なのだ。

よって一つのシナリオが立ち上がる。すなわち「青空」という至上の語に収斂する全ての詩人たちを惹きつけて止まない永遠に失われた絶対美、言葉によるその想起と再現こそが作家の企図であった、と。この「最初の印象」の再現というモチーフはポンジュ詩学の根幹にある¹⁶⁾。しかし本論冒頭の議論を想起したい—記憶に関しては「ことはそう単純ではない」、ポンジュはそう書いていた。

作家が青空の連作を幾度繰り返そうと「最初の印象」を再現すること、自らが目撃し感動を覚えた空を「そのままに *«tel qu'il m'apparut»*」(OCI, p. 424) 描くことは不可能である。その根本的な理由が見出される一節を引こう。

庭園の上にある空は陰が混じって見えた。まるで非難された *blâmé* ように…非難された空、影と非難 *blâme* が入り混じって (蒼白 *blême* を見よ)、まるで叩かれ、充血したような… (OCI, p. 417)

ここでは色に関わる語彙である *blême* という語を触媒に、類似の音を持つ語 *blâmer*, *blâme* などの語が連想され、それらが引き金となり最終的に空の充血というイメージが生成されている。詩篇において同様の事態が続いた結果、元の青空の記憶への接近を阻む詩的イメージの群れ、「現実の遮蔽 *«masque à la réalité»*」(OCI, p. 425) が形成される。ゆえにある時作家はうちこぼす、「夢だったのか *«était-ce en songe ?»*」(OCI, p. 419)、と。かくも鮮烈に心に刻まれたはずの印象の記憶でさえ幻、虚構だったのではないか、そのように作家は詩作による失われた記憶の復元の困難を見出すに至るのだ。実はこの現実の記憶を遮断するイメージ、いわば詩の腫瘍 *abcès* の形成には「素材についての反省」と「反復」という技法が深く関わってくる。この問題は次節で再び取り上げよう。

しかし言葉によって最初の印象、起源を再現するという自らの試みが頓挫する

15) Petit Lexique de «La Mounine»

azur-ciel	zénithal	jour bleu cendres-là	<i>temps</i>	météore	ciel de Provence
azur- signifiant	azure	azote	cyanure	jour [a-jour]	Karamazov [azvr]
azur-couleur	pervenche	bleu (noire)	lavande	blême	violettes-bleu

16) Voir «Une parole à l'état naissant», *Magazine littéraire*, n° 260, 1988, p. 31.

運命にあることを、記憶の偽りをよく知る作家は半ば予見していたと思う。むしろ「芸術家の告白祈祷」を著したボードレールと共にこう考えねばならない、「青空」という主題は作家にとってその敗着の運命を知ってなお決闘を挑まずにはいられない抑えがたき衝動 *rage* を生む主題であったのだ、と。ならば、この美の記憶がもたらす困難と葛藤を前にポンジュはどのように解決を図ったのだろうか。

4. 記憶のポイエーシスとそのテクネー：「超技法あるいは単に技法」

言葉を以て青空の連作を行うポンジュは自らを風景画家に擬している¹⁷⁾。とりわけ詩人の念頭にあるのはエクスの画家セザンヌとそのサント＝ヴィクトワール山の連作である。フランス語 *azur* が青空という事象と同時にその色彩を表す語彙であることを鑑みれば、「ラ・ムニエヌ」は、*azur* という既成の絵具（語）に飽き足りず、理想の色を追い求めた一画家（詩人）の手記としても読まれる。

さて、作家が行うこの画家との同一化は、絵画と詩作、双領野に通底する超越的な技術なくしては成立しない。この事実は真に熟考に値する。なぜならばこれは次の真理を内包しているからだ—それを反省したとき、技法を技法たらしめる条理すなわち「超技法あるいは単に技法の問い *«question métatechnique, ou technique simplement»*」(OCI, p. 425) が得られるテクネーこそが、普段、私たちが技法と素朴と呼ぶものの本来の謂いである。事例を挙げると、連作、変奏曲といった技法を反省すれば（超）技法「反復」が得られる。この（超）技法の数々が「ラ・ムニエヌ」の記述形式を実は下支えている¹⁸⁾。そして画家との同一化とそれがもたらすこの（超）技法こそがポンジュの記憶観の転回の鍵である。

さて「物質と記憶」で説かれた思想「素材についての反省」も（超）技法と見做しうる。ここで次の問いを考えたい。もし既成の絵具で満足できない場合、画家は何をするだろうか。彼らは当然、異なる色の絵具を混ぜ合わせる。この混色という技法が、他の芸術素材、言葉そして記憶そのものに応用できない理由があるだろうか。かく導かれる技法的省察がポンジュに、20年代において追放した記憶の創作内での使用をついに許す。すなわち彼は最初に見た青空の印象をそれと類似した自身の別の印象と混ぜ溶きないし隣接させ、それを再構成したのだ—「それを私がピオーでの感動、クラボヌ・シュル・アルゾンでのそれと近づけなければならぬ」(OCI, p. 420)。後年、ポンジュは記憶を収納戸棚や大地に喩えているが¹⁹⁾、そこでは多様なオブジェが画家のパレットないしセザンヌの画布の空と同じく雑多に混じりあう。この混色という技法がもたらす一から多への転回が、過去の静的固定時の再現、版画的複製としての記憶とは全く異なる新たな記憶観の

17) «[...] et je me dis qu'il faudrait que j'y retourne, comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises.» (OCI, p. 417).

18) この（超）技法を語るがためにポンジュの芸術論は、ボードレール『現代生活の画家』やヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』の系譜に位置づけられる。さてフロイトらが考案した臨床技法にも制作学、詩学に接続可能な技と知、つまり（超）技法を見做せるものが複数ある。本論は実践的にそのような視座の提示を試みた。

19) cf. «La Terre», *Pièces*, OCI, p. 749-750; Ponge, *op. cit.*, 2005, p. 358; Farasse, *art. cit.*, p. 276.

生成を作家に促す第一の要因となる²⁰⁾。

画家と作家が用いる別の(超)技法、連作/反復を改めて取り上げよう。マラルメに擬して「私は憑りつかれている! 青空、青空、青空!」(OCI, p. 442)と書くボンジュは「ラ・ムニヌ」において、常に一つの主題、同語を反復していることは既に見た。絵画の連作というプロセデでは、画家は何度も同じ対象を描くことで最良の表現へと辿りつく。それと同様に、青空について詩句の反復を行えば、最も平均的な言表が得られる。そのような論理に則りボンジュは表現の反復を以て最初の印象・記憶への接近を当初試みた。しかし反復という技法は同時に、詩人自身も予期しなかったものを生み出す。実はいま示した創作の理路においては、「物質と記憶」で語られる「素材」という対話者の存在が考えられていない。確かに言葉という素材、対話者は「幾度にもわたって同じことを言うこと」を詩人に可能にするが、「その奉仕の代償、埋め合わせとして、技法 *facture* と表現の生成に介入する」(OCI, p. 118)のだ。更に、この「素材の反応」は芸術家の意図に関わらず、自律的、無意識のうちに発生するのだった。結果、言葉という素材≒対話者が反応する限り、純粹反復は不可能となり、詩句の反復は、記憶の複製、「同一」と同時に、それとは異なるものの生成を詩人に促す。それこそが、先に見た青空の記憶を覆い隠すイメージの生成の正体である。

ゆえに青空を反復する詩人の記述には不可避的にある異物、「差異」が発生する。

太陽が支配していた *trône*、その上を見ることなど不可能だった、太鼓持ちが彼を取り巻きその腕を頭の上に掲げ—いやちがう *Mais non!* 全ては熱気が消していた。記憶に誓って書くが、[あの時、あの場所では] 夜空よりもうつろな青空しかなかった *il n'y avait que*。(OCI, p. 421)

この引用において二つの異なる記憶が展開されている。ボンジュは彼が目撃した青空の記憶を比喩と共に「太陽が玉座において輝いていた」と記し、その直後にこれを否定し言い直す。言い直された言説こそが事実であることは最初期のテキストが裏付けている²¹⁾。つまり引用部においては、前者は虚構の記憶であり、後者が事実の記憶である。ところで先に見た「分析における構築」によれば、分析療法において患者(被分析者)の否定の言葉は鵜呑みにできないという。患者はしばしば、分析家が行う彼の過去についての推測に何らかの真実が含まれているとき、否定の言葉を以て反応し、言外に「肯定」するからだ。ここには患者が無意識の内に語ることを拒否する(抑圧された)事柄は、否定という形式を介してしか意識化、言語化されえないという理論前提がある²²⁾。言葉と対話しながら紡がれた引用部、その前半のみが過去を活写する物語的現在の時制で書かれていること

20) このような記憶観を、港千尋氏は以下の著作の中で広い視野から論じている：『記憶—「創造」と「想起」の力』講談社、「講談社選書メチエ」、1996年。

21) «Il n'a fait jour résolument qu'aux Martigues» (OCI, p. 412)。

22) フロイト、前掲論文、349頁。ただしフロイトは同論文内で否定の意味の多義性、決定不能性を強調している。またこの問題は「否定」と題された論文により詳しい。

は、詩人の直後の否定の言葉を疑う材料となる。ゆえに分析家に倣い私たちも次の問いを投げかけてみよう—ポンジュはそれを否定しているが、表現の反復の果てに「差異」が生じた結果、彼の空の記憶の中ではこのとき、青空に代位し天上に君臨した太陽が燦然と輝いていたのではないだろうか。

この問いは解答不能である。しかしこの引用の後の作品の展開を追うと、一度は偽りとして否定し、退けたはずの太陽のイマージュが詩人の記述の中に修正を伴いながら反復、回帰してくる。なぜか。私たちがこれまで見てきた作家の記憶観を踏まえて書くとその理由はこう説明される。反復という行為の中、意思と共に身体に刻まれ残存した詩的イマージュこそが、それが偽りであることを露呈してもなお客観的事実以上に現実として—とりわけその制作者には自らの記憶として—誤認されるような表現の強度、切迫性を有していたからだ、ちょうどセザンヌ絵画の青空がそうであるように。

青空の記憶も表現も一へと決して帰着しない。ポンジュはしかし作品の結末付近で「天上の深淵 *«abîme supérieur»*」(OCI, p. 430) つまり空に穿たれた穴、暗い太陽という表現を提出する。「深淵」と訳される語 *abîme* は *abyme* と綴られ、その場合、表現体である自己を表象する特殊な図像を意味し、自己言及性の意味が強くなる。この語の中には、失われた記憶の回復を試みるがそれが果たされぬまま終わり、かわりに絶えざる表現の生成変化が展開される「ラ・ムニース」の円環的構造ないしプルーストの詩学の刻印を読むことは可能である²³⁾。

私たちの考究をいったんここで纏めよう。物質であるがゆえに、記憶が変質、虚偽を不可避的に内包することをポンジュは洞察し、初期創作においてそれを退けた。しかし後に技法的反省をもってそれを回収した。その際、過去の固定点に準拠した静的記憶から、常に現在時制で変化し動くアトリエの記憶へという記憶観の転回が生じる。おそらく私たちはマラルメの青空神話だけでなく『半獣神の午後』も読むべきなのだろう。美が喪われた後のその想起という「ラ・ムニース」と同主題を持つこの作品を積義しながら B. マルシャルは明察と共に書いている、この詩において真に思考すべきは、「現実と虚構の対立ではなく、虚構と虚構の虚構の対立である」、と²⁴⁾。つまり記憶の虚構を知った上でそれが覆い隠す過去、真実への接近を望むならば、二つの方法がある—過去の歴史的事実を掘り下げるか、記憶という虚構の上に創作の虚構を重ね、虚構の虚構、詩的真實を再構築するか。後者、起源の反復ではなくその変奏をポンジュは選んだ。

(大阪大学大学院博士後期課程／日本学術振興会特別研究員)

23) 『失われた時を求めて』の「三本の樹 *«Les Trois Arbres»*」の挿話がとりわけ想起される。これについては次の指摘に留める。作品においてラ・ムニースという土地の名の別名は「三羽鳩 *«Les Trois Pigeons»*」(OCI, p. 413) とも記される。

24) Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés*, José Corti, 1985, p. 73.