OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	規範と逸脱：初期ポンジュの文学についての覚書き
Author(s)	太田, 晋介
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2019, 59, p. 173-200
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72101
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

規範と逸脱：初期ポンジュの文学についての覚書き

太田　晋介

1. 初期ポンジュにおける〈文学〉という問題系

「あなたは言語についての華々しい学問をもって私が人を沈黙へと同意させようとしていると言いましたね。おそらくはいくつかの主題に関する沈黙についてはその通りです…しかし絶対的な沈黙については違います。というのも、事実は正反対だからです。人は語らねばならない、決然と。全ての私の作品はこのことを証明するものなのですから[1)]。」1943年、アルベール・カミュとの思想交流から生まれたテクストの中でフランシス・ポンジュはこう述べている。この言葉が模範的に示すように、あらゆるポンジュ作品は常にそこに沈黙という問題系を読みこむことを、もっと言えば、沈黙を克服し発話を取り戻すために彼の文学は考案されたものであるとみなすことをその読者に促す。この傾向は、彼が本格的に文学に身を投じる 1919 年から詩的理念「物の味方」の洞察に至る 1926 年までの期間に紡がれた作品群―私たちは以降「初期ポンジュ」という言葉を以てこれらの期間・作品群を呼びならわす―においてより顕著である。ジャン・イティエによる 1924 年の書評以来、この初期ポンジュのなかに見出されてきた文学性とは概して「表現の悲劇」、すなわち語る主体の失錯行為とそれに由来する否定的なポエジーであり続けてきた。例えば、すぐれたポンジュ研究者

注：特にことわりがない限り、フランス語文献からの引用はすべて筆者が原文から訳出したものである。その際、原文のイタリック体と隔字体は傍点で、大文字表記の単語は山括弧＜＞で、« » で括られた単語は「」でそれぞれ示した。引用の際、注意が必要な語や表現については、亀甲括弧〔 〕内に原語、原文を添えた。さらにフランシス・ポンジュの作品から引用については、原則、以下の版に依拠する : Francis Ponge, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, deux volumes, t. I, 1999 (en abrégé *OC*I) ; t. II, 2002 (en abrégé *OC*II). 作品名の横に角括弧 [] とともに年号が示されたとき、それはテクストの執筆年代である。それら執筆年代の表記の多くは、上記エディションの解題からの孫引きであることを予め断っておく。

1) Francis Ponge, « Pages bis, VII », fragment daté de 1943, *Proêmes*, *OC*I, p. 217.

である二人は次のように書いている―「失語症とは彼の作品の起源である。失語症とは彼の作品を基礎づけるもの、その文学を可能にするものであって、決して筆を折らせる要因ではなかった[2]。」作家の生もこのような解釈を後押しする。若き詩人が、筆記をパスした後の口頭試験において言葉を発することが全くできなかったために、1918、19年の二度にわたって高等教育機関への受験が不首尾に終わったという伝記的事実ないし逸話は、今日この詩人の専門家や愛読者以外にもよく知られている。

しかし沈黙という問題系の中にポンジュ詩学の絶対の始まりを見ることは少なくともやや単純化がすぎるだろう。ところでポンジュはまだ作家を志す前の十代において、政治的活動に身を投じていた。初期ポンジュの文学は彼が抱いた政治思想とそこから生じたアンガージュマンを屋台骨に有している。とりわけ決定的な影響を与えたのは、間近に迫った死を認識させることで若者に将来について夢見る権利を決定的に奪った戦争経験である[3]。この点についてはB・オークレルによって近年提出された論考がその資料性においても議論の深度においても決定的な仕事であると思われるので、以下にその要点を略述したい[4]。この論考内において描かれるのは、「表現の悲劇」を演じる役者としてのポンジュではない。替わって焦点が当てられるのは―戦場で命を落とした従弟マルク・ソーレルに替わって―前線に赴き、武勲を立てること、すなわち英雄的な行為を為すことを切望する愛国青年フランシスである。彼は1916年に兵士として戦争へ参与することを決意するが、しかし病気の発作（虫垂炎）によってこの計画の実現は阻まれる。彼が実際に軍に参加するには、二年の期間を待たねばならなかった。青年が詩を書き始めるのは、そのような「行動不能 inhibition」の状況の中においてである。これらのことを述べた上で、論考の著者はこの当時のポンジュの文学作品には分裂が見られることを強調する。愛国的・政治的なメッセージを語ることで成立する詩とロマン主義的な自己の発露を賭金とする詩、二つの文学を当時のポンジュは並行して実践していたという。このことは当時ポンジュが芸術的政治参加と非政治参加（文学的自律）の間で揺れ動いていたことを意味している。しかし1918年のincorporationすなわちポンジュが歩兵として軍隊に組み込まれることで事態は大きく変わる。軍隊という集団が、英

2）Gérard Farasse, Bernard Veck, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Savoirs mieux », 1999, p. 71

3）大戦がポンジュのメンタリティに与えた影響については次の一次文献を参照されたい：Armand Ponge, Francis Ponge, « Lettres choisies (1916-1923) », édition critique de Benoit Auclerc [dans Benoit Auclerc et Sophie Coste (dir.), *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2014], « lettre 32 », p. 171 ; « La voix de Ponge », *Po&sie*, n° 61, 1992, p. 6 ; repris partiellement in *OC*II, p. 1412-1413.

4）Benoît Auclerc, « Ponge avant Ponge : incertitudes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 316, avril 2014, « Politiques de Ponge », p. 19-34.

雄的行為を可能にするどころか、逆に「隊 corps」の一部として個を消去することを各員に強制するものであることを若者は身をもって知る。その結果、彼はもはや軍に対して抱いていた好意的な意見を持つことができなくなる。言うまでもなくこの政治的意見の転向は詩人の文学にも転向をもたらす。以降、ポンジュの文学作品は共同体における個の言語の使用そのものを主題とするようになる。そして、私たちが本論で考察の対象とする、1926 年に上梓された処女詩集『十二の小品』に収められることになる作品にはこの問題意識がひそやかだが確かに受け継がれていると述べ著者は論考を締めくくる。

したがって初期ポンジュと呼ばれる 20 年代前半に書かれたテクスト群は「沈黙」という問題系だけで成立しているわけではない。また、それは必ずしもポンジュ文学の絶対の始点というわけでもない。それどころか、それは1910年代に見出された文学と政治をめぐる種々の問題への回答として、つまり一つの到達点として見なすことさえ可能である。他方で、初期ポンジュの文学はこれら B・オークレルが摘出してみせた問題系に加えて、さらに二つの問題系の下で読み直すことが可能であるように思われる。一つは次の引用に模範的に語られている問題系である―「私は断固として思うのだが、作家と「呼ぶに値する」存在たちは彼以前に書かれてきたものすべてに背を預けて／反抗して〔*contre*〕書く必要がある ([…]) ―とりわけすでに存在する規則に対抗して書かねばならない[5]。」この引用が示すように、あらゆるポンジュの作品の中には、異彩を放とうとする意志すなわち独創性の追求としての〈現代性〉という問題系が他の近代詩人よりもかなり強く作動している[6]。初期ポンジュの文学の形成を考えるためには、この問題系を検討する必要がある。この作業は具体的には、当時のポンジュの書斎を復元しながら、個々の作家の受容を検討するものとなるだろう。

しかしこの現代性という問題系を考察する前に、予め考究しておかねばならない別の問題系があるように思われる。ところで初期ポンジュの中には、詩と文学の理論家の姿を認められる。つまり彼の書いたものはその性質から大きく二つに分けられる。一つは『十二の小品』に収録されたような文学的ないし詩的テクストである。もう一つは、長らく未刊行であり

5）« Le Carnet du bois de pins », fragment daté de 1941, *La Rage de l'expression, OC*I, p. 409-410. 以下に引く『マレルブのために』の一節と比較されたい : « Ce qu'il [=Malherbe] dit, d'après Tallement des Réaux, à Chapelain « qui lui demandait conseil sur la manière d'écrire qu'il fallait adopter : "Lisez les livres imprimés, et ne dites *rien* de ce qu'ils disent"» / Le fait aussi qu'il raya *tout* Ronsard. C'est, comme le fait remarquer un commentateur, pratiquer par avance la méthode de la Table rase » (*Pour un Malherbe*, fragment daté de 1955, *OC*II, p. 127).

6）独創性の追求が 19 世紀後半以降、詩の領野を規定していたことについては、Anna Boschetti がすぐれた見取り図を提出している : Voir *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque(1898-1918)*, Paris, Seuil, « Liber », 2001 ; voir surtout p. 33 *sqq*. ただし著者はこの現象を説明するために「現代性」という術語を用いてはいない。

続けたが、1986 年に刊行された『文学の実践あるいは永遠の未完成 *Pratique d'écriture ou inachèvement perpétuel*』などの後期著作の中でようやく作品としての立ち位置を獲得した自らの文学創作についてのメモ・覚え書きである。私たちの根本的な主張とは次のものである―『前詩』などにまとめられたものとは異なり、それら 20 年代初頭に草された理論的テクストにおいて若きポンジュは自己の文学の在り方を問題としているわけではなく、そこで真に問題となっているのは、いくつかの諸機能に還元されたもっとも中性的かつ公分母的な文学、いうなれば零度の文学である。より平たく言えば、見習い詩人はそこで自己の文学ではなく文学の本質、理念について思考しているのである。そして「初期」ポンジュの文学とは、当時、彼が行った文学についての省察を母体に形成された文学であるように私たちには思われる。今述べたことを検討するために、これから私たちは、20 年代に書かれた理論的テクストを読解し、そこで反復的に主張されている文学についての諸原則について明らかにしたい。これらの諸原則を確認することは私たちに若き詩人の文学観の素描を許すばかりではなく、「現代性」という問題系の下ポンジュの作品をより正確に読むことを可能にするだろう。というのも、当時のポンジュが他の作家からの差異化、独創性を追及していたとしても、それはあくまでも彼が当時抱いていた「文学」や「作品」の理念に逸脱しない範囲においてであったからである。加えて、20 年代の理論的著作にみられる文学観の点検作業は私たちにポンジュ詩学の転向をより正確に理解することを許す。なぜならば、ポンジュが〈文学〉の中に見出した諸規則には矛盾があり、その矛盾こそが若き詩人に自らの詩学の転向を促したと考えられるからだ。

２．文学と意味の外

初期ポンジュの文学観、つまり彼において「詩」や「文学」といったものはどのように定義されていたのかについて知るためには、特殊と言って良いポンジュの言語観をまずおさえておく必要がある。この作業を私たちは、彼の最初期に書かれたテクストを読むことで行いたい。

1919 年の冬、当時メスに本営を置く部隊で兵役についていたポンジュはジフテリアを患い、リゾート地区として知られるシャンティイの戦時病院に一時的に移り住む。この病院は元々、作家アンリ・バタイユの別荘であった建物を接収してきた施設であり、公園へと隣接するその庭には温室が存在していた。冬の最中にあってなお春の暖かさ、生命の息吹を宿すこの人口空間は、当時、心身ともに衰弱していた青年兵の目には楽園のように映ったにちがいない。私たちがこれから読む「私たちの温室の散歩」とはこのような記憶が原基となって紡がれたテクストである。ソフィ・コストによると、この 1919 年のテクストは「ポンジュ

作品の真の間口である。なぜならば、それは生前のポンジュが自己の作品／全集〔œuvre〕の中に招き入れることを許可した作品のうちでもっとも古いテクストだからである。事実、フィリップ・ソレルスとの対話の中で詩人自身がこのテクストを「最初のテクスト」と名指し、さらに「この作品は刊行された作品のなかで最も古い作品」であり、「引用するにやぶさかではない」と嘯いている。20歳の作家志望の青年の手によるこのテクストは彼の文学的計画の基盤であり、そして彼の根本的な文学的野心を規定するものである[7)]。」その通りであると言わねばならない。驥尾に付して私たちは次の二点を付け加えたい―このテクストが生成されるまさにその瞬間において、その序曲的側面は作家によって強く意識されていたということ、および、ポンジュはある形式を採用することでその序曲性を強調しているということである。ところで、問題となっているテクストについては、その草稿が現在参照可能である。草稿と決定稿を比較検討すると、両者の間には大きな異動があることに気づかされる―前者は温室そのものを描写する詩的散文であるのに対して、後者は言語への愛とそれに由来する自らの文学的企図を語るマニフェストである。この形式と内容、双方に関わる差異はいったい何に由来するものだろうか？問いとはおそらくジャンルの問題であり、それは1919年のテクストの冒頭において既に明白に読み取られるものである。

> 言葉の薄布よ、文学芸術の集まりたちよ、塊たち、複数形よ、彩られた母音の花壇、行の飾り、もの言わぬものどもの影、子音の極上のカールよ、建築物、ポワンや背の低い記号の飾りよ、助けたまえ！もはや踊るすべも、身振りの秘密もわからず、動作による直接的表現を行う勇気も知恵も持たない人間を助けたまえ！[8)]

引用した箇所では一つの言語行為が行われている。この詩を読むに当たり批評研究がまず注意を払わなければならないのはこの言語遂行的側面についてである。多くの注釈者が言うように、ポンジュはここで言葉に呼びかけを行っていると指摘するだけでは不足である。この熱のこもった言葉への呼びかけは、一般に Ô lyrique と呼ばれる感嘆詞によって分節化されており、この感嘆詞により、テクストは頌歌に似たステイタスを獲得することになる。ここで問題となっている呼びかけとは感謝と崇拝と嘆願が入り混じっているものであり、ゆえに「祈り」と呼ぶべきであろう。ところで、ホメロス、ヴェルギリウスといった偉大な古代詩人たちは彼らの作品を始めるにあたって一つの言語行為をなす。それはミューズへの祈りという行為であり、後にそれは「祈祷invocation」という文学形式の母体となった。ところで、

7）Sophie Coste, « La parole mise au monde : poétique de la parole dans l'œuvre de Francis Ponge », thèse de doctorat de l'Université Lumière-Lyon 2, 25 octobre 2008, p. 36.

8）« La Promenade dans nos serres » [1919], *Proêmes*, *OC*I, p. 176.

なぜ「祈祷を作品内で省いてはならないのか」、つまりホメロスら古代の叙事詩人たちはなぜ作品の冒頭で女神への祈祷を行うのか、という問いについて、『叙事詩教本』の著者であるボシュ神父はこう説明している―「叙事詩人は、何がしかの神聖な存在の助けがなかったならば、語ることができないものについて語ろうとする[9)]」からである、と。この言葉を踏まえると、1919年のテクストにおいて、ポンジュが言葉に対する自らの借りや恩義について強調することはきわめて示唆的である。詩人は語に語りかける、「どうか助けたまえ」と、さらには「もし自分が他者によって理解されるならば」、「それはあなた vous のおかげである」と。こう語られるとき、単に人間のコミュニケーションの基盤とは言葉であるという散文的事実を詩人は述べているだけなのだろうか？私たちとしては、このような表現を以てポンジュは「語」とは当時の彼にとって全知全能の存在であり、彼がこれから作る詩の霊感の源泉であることを語ろうとしているように思われる。

それだけでない。形式的な側面においても、「私たちの温室の散歩」は「祈祷」と様々な類似を示している。命令法 impératif と希求法 mode optatif の頻用が最初に挙げられる共通点だろう。一例を挙げるに留めたい―「言葉よ、あなたの力を集中しそして緩めたまえ。そして読まれたときその表現力は、聞く者の耳を強く意識する拡声器が引きおこすのと同じくらいの混乱と欲望と最初の動きと衝動が紙の上にも印刷されんことを[10)]。」引いた一節においては、読者という審級が考えられていることもまた「祈願」という文学ジャンルを想起させるだろう。この点について、ポンジュ自身がこの点を自己解題で強調していること[11)]、および20年代―30年代に書かれた作品において、こうした読者への呼びかけはきわめて稀であることを指摘しておきたい。ところで、ホメロスなどの叙事詩人において、「祈願 invocation」はしばしば「説明 proposition」、すなわち「詩の著者が手短にかつ一般的なかたちで作品の本体において何を言う義務をもっているのかを説明する詩の最初の部分[12)]」としばしば混同されてきたという[13)]。同じことは20世紀の作家の「祈祷」にもあてはまる。

---

9) Père René Le Bossu, *Traite du poeme epique*, Réimpression de l'édition de 1714 avec une introduction de Volker Kapp, Hamburg, Helmut Buske, « Romanistik in Geschichte und Gegenwart », 1981, p. 228. E.R. クルツィウスの金字塔的著作の中でも同様の文芸思想がダンテの著作が参照されながら説明されている：『ヨーロッパ文学とラテン中世』[1948]、南大路振一、岸本通夫、中村善也訳、東京、みすず書房、1971年、344頁。

10) « La Promenade dans nos serres », *Proêmes*, *OC*I, p. 176-177.

11) Cf. « […] ceci est assez important, le lecteur est ici invoqué déjà, en 1919, et plus précisément *l'éloquence du lecteur*. » (Francis Ponge, Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Folio Essais », 1970, p. 46).

12) Père René Le Bossu, *op. cit.*, p. 215.

13) Cf. « […] l'Invocation peut être mêlée avec la Proposition, & qu'elle en peut être séparée. » (*ibid.*, p. 233). E.R. クルツィウス、『前掲書』、732頁でも同様の指摘。

後で詳しく見るが、ポンジュは「私たちの温室の散歩」の終わりで、彼の文学的企図、つまり彼が書くことを願う文学作品の内実を声高に宣言している。

「私たちの温室の散歩」が「祈祷」というジャンルをなぞっているかどうかについてはまだ議論の余地があると思う。しかし少なくとも、以上の読解を通して、「語 mot」という現代のミューズへの愛と感謝こそが「私たちの温室の散歩」と題されたテクストの主題であることについては十分に確認されただろう。ゆえにこのテクストを読むことで、私たちは初期ポンジュの言語観を知ることが可能となる。彼にとって、語とは単なる「記号 signe」、すなわち意味や対象に他動詞的に奉仕するものではない。語とは象徴的側面と物質的側面二つの顔をもつ両義的存在である。各々の語の持つ物質性は、個人の顔つきと同じくらい異なるものとして詩人の目にはうつる。そのような理由から、語とは生命を宿したモノ、すなわち「人物／文字 caractère」として捉えられるべき存在であり、その集まりは私たちが生きる世界つまり現実とは異なった別の審級にある世界を構築する、とさえポンジュは信じている。1919 年において「温室」が言葉の象徴となるのもこの語の中にみとめられる生物との類似性においてである。作品の草稿を読み返したならば、「温室」とは「活力 vivacité」そして「熱気 chaleur」という有機体の特性を備えて当時、詩人の眼前に現れたことが確認されるだろう[14)]。1919年のテクストにおいてはこのように、語の持つ物質性が生命体とのアナロジーに引きつけて語られている。そしてポンジュのもっとも基本的な考え、すなわちエピステモロジーとは、これら語の物質性のなかに記号的意味とは異なる別の意味があると考えた点にある。換言すると、語が担う記号的意味に加えて、語の肉体それ自体が何かを言わんとしている、と詩人は感じているのである。この点について、ポンジュが先に引いたパッセージにおいて現代人の衰亡を嘆いていることは示唆的である―「助けたまえ！もはや踊るすべも、身振りの秘密もわからず、動作による直接的表現を行う勇気も知恵も持たない人間を助けたまえ」。このような嘆願は明らかに、言語が現在の姿を取る前には、物質とりわけ身体と深く結びついておりそれ自体で表意的であったという考え、すなわちオルフェウス的言語の存在を前提している[15)]。しかしテクストの中でポンジュはこの始原の言語の消失は必ずしも絶対的な消失ではない、と続ける。というのも、私たち現代人がそれを感知することが難しくと

14) Voir Francis Ponge, *Pages d'atelier 1917-1982*, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2005, p. 35.

15) 言語はその起源においては、叫びや身振りと同じくそれ自体で表意的であったという考えは、当時のポンジュと関わりの深い存在としてはルクレティウスの詩にみられるものである。私たちはこの知見を以下の著作に負う：Sylvie Ballestra-Puech, *Templa serena : Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, Genève, Droz, 2013, p. 37. また 1921(22) 年にポンジュの父アルマンが息子に送った手紙においても同様の言語論が記されている：Voir Armand Ponge, Francis Ponge, *op. cit.*, « lettre 54 », p. 205-206.

も、それら原始の言葉がかつて表現していたものは「不動の貯蔵庫〔réserve immobile〕」、「腕いっぱいに広げた人間の痕跡〔trace humaines à bouts de bras〕」といった表現で喩えられる語の物質性の裡に―とりわけその語源の裡に―密やかに保存されているからだ。ポンジュが文学を始めた理由とは、この語の物質性の裡に見出される別の言語、「沈黙の言語[16]」を文学作品の形で救済するためである。テクストを引き、そのことを確認しよう―「[…]＜文字たち＞〔CARACTÈRES〕よ、二つの感覚を通してのみ感知できる神秘的な対象でありながらも記号よりもより現実的で、好ましいあなたたちよ、私はあなたたちを特性から切り離し物質へと近づけたい。私はあなたたちが持つ意味ではなくあなたたち自身が愛されるようにしたい。そして単なる指示の状況よりもより崇高な状態へとあなたたちの地位を高めたい。[17]」

このように宣言し、ポンジュは1919年に自らの文学を始める。「私たちの温室の散歩」において主題となっている、言葉とその物質性に対する詩人の愛情については、「言語の具体的な現実（とみなされるもの）」すなわち「感覚的なものについての感覚」とはポンジュにとって「生来的」なものである、と説くJ＝M・グレイズの言葉に私たちは全面的に同意したい[18]。その上で、いくつかの重要な伝記的事実を確認しておきたい。幼少期においてポンジュが、まだ読み書きを覚える前の子供enfantであったにもかかわらず、第二の生まれ故郷ニームにおいて目撃した石碑に刻まれた碑文に深い感銘を受けたことはよく知られている。この重要な伝記的事実の上に、S・コストが先に引いた博士論文で指摘したような[19]、リトレ国語辞典の日常的な読書、父アルマンの思想的影響[20]、詩人がバカレロア取得後に受けた教育経験などが積み重なることで、詩人の「言葉の厚み」への愛着は深まっていったものと目される。

確認しておかねばならないことは、この言語の物質性と人格性の認識は、ポジティヴな形ばかりではなく、ネガティヴな形でも詩人とその生に影響を与えたということである。言語の物質的側面に敏感でありすぎたために、その青年期においてポンジュは人が為すように、語を思考の道具つまり記号として操作することが不可能となる。1918年に書かれた父アルマンへの手紙の中で息子フランシスはこう打ち漏らす。

> 2年前からいつも、情報を与えられ、かなり長いこと思考したとしても僕はほとんど空虚にしか思えない文章しかひねり出すことができません。

16）私たちはこの表現を、註26番で参照するJ・ランシエールの著作から借りた。
17）« La Promenade dans nos serres », *Proêmes*, *OC*I, p. 177.
18）Voir Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 237-238.
19）Voir Sophie Coste, *op. cit.*, p. 27 et *sqq*.
20）この点については註13番で参照した書簡54番も参照されたい。

僕は自分の考えをうまく言えないんです。考えといいましたが、それはあまりに複雑で漠としているので多分感情といった方が正確なのですが。
僕の病とは、文章を書き始めそしてその文章そのものの生に導かれるままにしないかぎり、自分の考えが自分でもよくわからないということです。
僕はそのハーモニーを損なうことなくそれを制御することができるほどには言葉を所有してはいません。そして僕にとっては、依然として、言語のハーモニーこそが意味やその前後の論の流れよりも貴重で欠くべからざるものに思われるのです[21]。

若きポンジュにとっては意味よりも貴重な存在があり、それについての配慮が言語の道具的使用を致命的なレヴェルで妨げる。ポンジュにおける失語という問題系、彼の抱える生来的な話すことへの苦手意識はこのことに由来する。しかし青年フランシスが苦しんだ「病」は決して奇病であったわけではない。この点について 20 年代に書かれたテクスト「言葉の寓話」の第 2 部は示唆的である。症例録を思わせる文体で書かれたこの作品において、ポンジュは自身と同じく「言葉を意味の外から感知する」という「病」を患った「同僚」を登場させ、その病状を克明に報告する。「私たちの温室の散歩」で語られたことを 180 度反転させたかのようなこの症例報告自体も興味深いのだが、私たちにとってより重要なるは、この時この「同僚」の口から発せられた次の主張である―「詩人はみなこの病に多かれ少なかれ発症しており、そしてこの病はより偉大な詩人においてはより深刻なかたちであらわれるのだ[22]。」この言葉にあるように、「詩人」とは、ポンジュにおいては言葉を意味の外から捉えるという奇癖を有した「変人 vicieux[23]」として第一に定義される[24]。ゆえに彼が文学を志した主要な理由、その一つとは、詩人と呼ばれる存在によって実践される文学営為においては彼の苦しむ「病」が共有されていると感じ取ったためである。他方で、「詩人」とはそのような病に苦しむばかりの存在ではなく、それを癒す術を知る存在でもある。そのことを確

21）Armand Ponge, Francis Ponge, « Lettres choisis », *op. cit.*, « Lettre 42 », p. 188.
22）« Fables logiques »[1924-1928], *Grand Recueil* II, *Méthodes*, *OC*I, p. 613-614.
23）*Idem*.
24）後に「詩人」と呼ばれる存在についての通念となることについては、例えば以下に引くサルトルの書の一節を参照されたい：« Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puis que, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées. » (Jean-Paul Sartre, *Situations, II : Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 65).

認するために、1928年に草された初期ポンジュの作品には含まれないテクストを引きたい。

> 私が思うに、若者たちを自殺から、そして他の者たちを警察や消防隊へ入隊することから救うことが肝要である。私は、嫌悪から自殺する人、つまり彼ら自身の中にあまりにも「他者〔« *les autres* »〕」がいるように感じるがために自殺する人たちのことを言っている。
> 人は彼らに対してこう言うだろう。あなた自身のマイナーなるもの〔minorité de vous-même〕に言葉を与えなさい。すなわち詩人になりなさいと[25]。

「詩人」とは「マイナーなるもの」に言葉を与える存在である、という考えが提出されている。そして引いた箇所に続くパッセージにおいては、そうしたマイノリティに声を与えることを阻む要因が「言葉」にあることが指摘され、結論として「言葉に逆らって書くこと」を教えることが作家の責務であることが語られる。後に日常的事物に重ねられて語られることになる「マイナーなるもの」という主題系は、初期ポンジュにおいては、先の書簡において自己の内部に見出されていたような「意味の外にあるもの」と結びつけられていたこと、そしてそれが弱き者、言葉を持たぬ者の声なき声を代表、代弁して語るというロマン主義的な詩人像と組み合わさることでポンジュにおける「詩人」という理念が形成されていったことがここから読み取られる。

「文学」という理念もまた、いま見てきたような対立軸を元に形成されることになる。この点について「意味の外に Hors des significations」と題されたテクストを読む必要がある。この重要な批評テクストの中でポンジュは既存の文学を二つに分けている。一つは表象代理の文学[26]、つまり「何かを言う」ための文学である―「これまで、詩人、作家と呼ばれるものはほぼみな一様に「何かを言う」ことにこだわってきた。彼らの大半は自らの知識、研究、想像力に連れて来られた考えに誇らしげであり、思想家であることにうぬぼれてきた[27]。」

25）« Rhétorique »[1929-1930], *Proêmes*, *OC*I, p. 192-193.

26）「表象代理の文学」「表現の文学」という区分については以下の著作から着想を受けた：Jacques Rancière, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature* [1998], Paris, Fayard, « Pluriel », 2010 : voir en particulier p. 27-28 puis p. 46-50.
この書において著者は文学概念の変遷を記述している。曰く、近代以前の文学、「文芸」においては、美しい言葉を登場人物に語らせることでそれが為す行為を再現・模倣することが文学の賭金であった。しかし時が下りユゴーが文壇に登場した近代においては、そのような思想・行為を伝達する文学の理念は解体され、かわって言葉や表現そのもの―そこに見出される記号的意味とは異なる意味、「沈黙の言語」の表現が―文学や詩の名で呼ばれるものの本質となったと主張される。

27）« Hors des significations »[1922-1928], *PE*, *OC*II, p. 1003.

もう一つは表現の文学つまり「何ごとかを上手く言う」ことを目的とする文学である。しかしこの文学を真に実践できた者はきわめて僅かである。大部分の作家たちは何かを言おうとしても、私たちが後で見る「主題」と呼ばれるものによってア・プリオリにその表現が決定されているとポンジュは指摘する―「より愚かでない者たちはただ「何ごとかをうまく言う」ことのみを欲していた、しかし彼らは表現すべき、つまり上手く言うべきその「何ごとか」によって未だ決定されているのである。その何事かとは「主題」である[28]。」ただ「詩人」と呼ばれる存在だけが表現の文学を完遂する。彼らのつくる作品、すなわち「詩 poème」においてのみ「意味を度外視して」「表現を遊ばせようという気概[29]」が作動していることをポンジュは認める。そしてポンジュにとっては、前者、表象代理の文学は偽りの文学であり、後者、表現の文学だけが真の文学である。この点については別のテクストから引きたい―「詩や文学においては重要なるはただ立派な言語であり、ほかの一切は重要でない。考えはそこでは全く問題とならない。どうか人は詩人に思想家であることを求めないように[30]。」このように語られる文学観はポンジュにおいて根本的であったように私たちには思わる。しかしそれでも、1924 年父アルマンの物故直後に『悪の華』を読むことで、今見た認識に外部から確信が与えられたことは指摘しておかねばならないだろう[31]。

初期ポンジュの文学、つまり「私たちの温室の散歩」で宣言されると同時に着手された文学とは、いま見たような表現の文学を極限まで推し進めたものである。つまり、「詩」や「文学」の本質とは「意味の外」にあるものすなわち表現にあるのだから、その初期創作において彼は「意味」という不純物を作品から取り除いたより詩らしい詩を作ろうと試みたのである。「私たちの温室の散歩」において既にこの本質主義の萌芽が認められる―「どうか人は、音の通過するときできるいくらかの空気の振動と短剣〔stylet〕によって紙や大理石に刻まれた麗しき装飾以外の、一切の存在、一切の現実を信じないことを[32]。」しかしながらこのような若き詩人の構想に次のように問うことは許されるだろう―非―意味の表現と意味の排斥ははたして等価なのか？すなわち、意味を作品から取り除いたからといって、それだけで、当初の目的として置かれていた「意味の外」にある別の意味、すなわち言語の物質性の裡に宿る意味を表現したことにはならないのではないか？こうした問いがポンジュにおいて立てられていたかどうかは定かではないが、残されたテクストから判断する限り「思考の権

28）*Idem*.
29）*Ibid*., 1004.
30）« Examen des “Fables logiques” » [1925-1926], *PE*, *OC*II, p. 1030.
31）À ce propos voir « Baudelaire (leçon des variantes) », *PE*, p. 1042-1044.
32）« Promenade dans nos serres », *Proêmes*, *OC*I, p. 177.

威〔autorité des idées〕[33]」を作品から排斥することで、そうした意味の外にあるもの、「沈黙の言語」に言葉を与えることが可能になると若きポンジュは信じていたようだ。「私たちの温室の散歩」に宣言された文学とは、その意味で、「意味」への反抗によって牽引されたきわめてネガティヴな文学であると言わねばならない。

3. どのようにそしてなぜ人を喜ばせるべきか？

このように初期ポンジュにおいては「文学」とりわけ「詩」とは、言葉という素材を用いながらも「意味の外」にあるものに奉仕するものとして定義されている。これだけならば私たちは専門研究者にとって先刻承知のことを繰り返しただけにすぎないだろう。確認しなければならないこととは、初期ポンジュにおいて「文学」とは、この「意味の外」への奉仕という大原則だけでなく、他の条件によっても決定づけられているということである。沈黙の言語の表現という大原則の影に隠れ、これまであまり問題にされることが少なかったそれら他の条件の中で最も重要なるは以下のテーゼである。

> 詩とは人間の快楽のためにさしだされたオブジェである。人間によって作られ、ただ人間のために設営されたものである。この目的を詩人は決して手放してはならない[34]。

人を悦ばせることに「作品」や「詩」の本質があるとポンジュは説く。事実、ポンジュはこの原則を「基準 criterium」と呼んでおり、別の場所では「すべての芸術はそこにある[35]」とさえ嘯く。このようなテーゼそれ自体はありふれた主張にすぎない。古代から近代に至るまで、とくに古典主義と呼ばれる文学において、文学作品の理念は読者の悦び、興味の理念と不可分に結びついてきた[36]。重要なるは文学の本質が悦ばせることにあるという考えそれ

33）« Hors des significations », *PE*, *OC*II, p. 1003.

34）« Natare piscem doces »[1924], *Proêmes*, *OC*I, p. 178-179

35）« Baudelaire (leçon des variantes) », *PE*, p. 1043

36）例えば、アリストテレス『詩学』第4章；L'Abbé Batteux, *Principe de la littérature*, Lyon, Amable Leroy, éd. nouvelle, t. I, 1800, p. 135-140；J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 89 *sqq*. 上記の書とはやや毛色が異なるが、文学の理念が快楽と不可分に結びつくことについては、ルクレティウスの書においても語られている：« Les arts et les lettres ne se conçoivent, ne naissent et ne vivent que grâce à l'illusion de la communication et de la sympathie. Cela n'est (cette illusion (ce lys)) qu'une végétation et floraison, concevable seulement dans la *paix* (cf. Lucrèce, cinquième chant)) » (*Nioque de l'avant printemps*, fragment daté de 1950, *OC*II, p. 969. 引いた文章で参照されている『自然の本性について』の該当箇所についてはプレイヤード版の編者 J.-M.Gleize, B. Veck が同定している（voir *OC*II, p. 1637, n° 7）。

自体よりも、そこからポンジュが導いた種々の考察にある。つまり若きポンジュは、文学が他者を悦ばせるものであると言うだけでは満足せず、作品においてどのような悦びを与え、なぜ人を悦ばせるべきかといった本質的な問いについてユニークな思考を展開しているのである。そしてそれら快楽についての種々の省察が積み重なった結果として、ポンジュの「文学」の沿革は形成されることになる。もしそうならば文学の本質は悦ばせることにあるというテーゼは、意味の外への奉仕と並んで初期ポンジュの文学の要石ということになる。これから1924年のほぼ同時期に書かれ相互に補完する関係にある二つの理論的テクストを読むことでいま述べたことを確認したい。

ところであらゆる文学作品が当時のポンジュを喜ばせたわけではない。事実は正反対であり、多くの文学作品は彼を落胆させた。ポンジュが1965年に語ったところによると、10代の頃読んだ象徴主義の作家たちは「柔弱なリリスム[37]」としか思えなかったし、後に雑誌『新フランス評論』の編集に携わっていたとき嫌でも目に入ってきたジャン・コクトーのような作家に至っては「その顔に向かってインク壺を投げつけてやりたい衝動に常に駆られていた[38]」という。したがって、初期ポンジュにおける快楽という問題系を考究するためには、若き詩人がいかなる文学作品の中に快楽を認めていたのかについてまず確認しておくべきだろう。1924年に書かれたが、長らく未刊行であったテクストが私たちの導きの糸となる。「読者に」と題されたこのテクストは、「我らが温室の散歩」と同じく当時、詩人が夢想していた来るべき書物の序文に置かれるべく紡がれたテクストである。問題となっているテクストを読むためには、この序論的性質に加えて、それが書かれるに至った文脈を知っておく必要がある。端的に言ってしまえば、このテクストが草された当時、文学はある〈危機〉に直面していた。この時代においては象徴主義と呼ばれる文学運動はその価値を完全に失効していた。その後を襲うために作家たちは少部数発行の雑誌を中心に多くの文学流派を形成したが、それらの大部分は既存の主義をなぞりなおす折衷主義か、それへの反動にすぎず、彼らは決定的な新しい芸術的価値を創出するには至らなかった。それら生まれては消える多くの流派の中で唯一生き残ったのは、あらゆる主義― *isme* を否定することによってのみ自己を定義づける否定の文学であるダダ運動である。要するに、A・ボスシェティが語るように、「圧倒的な立場として認識されるものの不在[39]」が当時あらゆる作家たちによって意識され

37）Francis Ponge, Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 52.

38）*Ibid.*, p. 58-59.

39）Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 55. 当時の文学場については以下の二書が今日なお基本文献であるように思われる：Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, « Essais », 2013 ; Léon Somville, *Devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz, 1971. さらにポンジュ自身のコンテクストに限れば、J. M. Gleize の素描がすぐれている：voir J. M Gleize, *op. cit.*, 1988,

ていた。以下に私たちが訳出を試みた序文テクストはそのような権威的価値の消失とそれに由来するあらゆる新しきものへの懐疑を念頭に置いて読むべきだと思われる。

> 流行に沿うならば、私はまずピュロンについて語りたい。他方で、ベートーヴェン、パスカル、ミケランジェロ、ルソー、イエス・キリストは私には我慢ならない。
> ときたま、最低の懐疑主義[40]〔septiticisme〕の中にあっても稀なる芸術作品の悦び、人間の言語の研究〔l'étude de la langue humaine〕がいまなお可能であることに私は気づかされる。そのような作品の中においては、裸形の精神が自らの似姿を悦びとともに見出すのである〔l'esprit le plus dépouillé s'y pouvait encore mirer avec plaisir〕。私はそれら稀な芸術作品の例として、J = S・バッハ、ラモー、レンブラント、税官吏ルソー、セザンヌの名を引きたい。次に文学作品としてフェードルの寓話、『方法序説』の冒頭、ラッセルによる『ライプニッツの論理学』、スタンダール、ジャン・ポーランの名を挙げよう。彼らの作品は冷たい頂点〔froids cimes〕であり、その中ではひそやかに生来ののびやかな言葉でもって純粋精神が言葉を紡いでいる〔l'esprit pur y parle en secret sa douce langue natale〕。このことが私に書くことを許す。もしそれが疲弊した精神を喜ばせることがないのであれば、私は書く義務があるなどとは思わなかっただろうからだ。
> 私が為そうと試みたのはそのようなことである。あらゆる知的行進に倦みはてた者たちも含めて私は万人を喜ばせたい[41]。

決して意味を汲み取りやすいとは言い難い引いたパッセージを読むに当たっては、ポンジュがここで、作者と読者が一体化することで生じる一種の間主観的な主体ないし読書空間を問題としていることに気づく必要がある。鍵となるのは〈再認〉、〈投影〉という行為である。ポンジュによれば、ある種の文学作品は〈鏡〉となる、なぜならば読者はそこに語られる思想や文体といったものの裡に自己の似姿を見出すことが可能であるからだ。そして読者が文学作品の快楽を認めるのはそのような瞬間である。このような読者が文学作品の中に自己を

---

p. 27-30. 碩学はここで初期ポンジュを取り巻く多くの *-isme* の存在を指摘した上で、詩人の文学的立ち位置がそれらどの主義にも完全には還元されえないものであったことを説明している。

40)「懐疑主義〔scepticisme〕」とはダダ的な虚無主義のことをいう：cf. « […] un scepticisme, un nihilisme total concernant la Littérature, sa valeur morale, sa compatibilité avec la dignité individuelle, sa ***possibilité*** » (***Pour un Malherbe***, fragment daté de 1952, *OC*II, p. 65. この用語をポンジュは、ジッドの文芸批評テクストから拝借したものと思われる：« Le scepticisme est peut-être le commencement de la sagesse ; mais, où commence la sagesse, finit l'art » (Gide) ».(***Ibid***., fragment daté de 1955, p. 177).

41) « Au lecteur », ***Nouveau nouveau recueil***, t. I, *OC*II, p. 1062-1063.

再認するとき、活動している主体とは、作者と読者どちらにも還元されるものではなく、むしろ万人の裡に普遍的に存在する「純粋精神」、「精神の裸形」と呼ぶべきものではないだろうか。引いたパッセージそして初期ポンジュの作品全体において、「人間 homme」、「人間的 humain」といった語彙が用いられるとき、そのような人間の普遍性あるいは〈類としての人間〉が常に問題とされている[42]。ゆえに引用の中で詩人は、文学をこのような「純粋精神」が語る言葉の翻訳、すなわち「人間の言語についての研究」と定義しているのである。「読者に」と題された文章において目指されている文学とはゆえにポジティヴな文学である。なぜならば、そのような文学は、自らが何者であるのかについて知らない人間に[43]、彼が何者であるかを教え、悦ばせるからだ。そのことは若き詩人に上述の文学の「危機」の最中にあってなお作品を生み出すという行為の正当化を許す。

約めると、作者と読者の境界が溶解し、〈人間〉の最も普遍的な精神の諸機能があらわになるような文学空間こそが初期ポンジュが目指した文学の理想である。ならば作家や詩人と呼ばれる者はこの「冷たい頂点」にどのような方法をもってすれば到達できるのだろうか？いま私たちが読んだテクストにおいては必ずしも十分に説明されているとは言えないこの問いに答えるためには、ほぼ同時期に書かれた無題のテクストを読む必要がある。ここでポンジュはいま見たテクストとは異なる形で読者が作者と一体化するための条件を説明している。

> 私はそこで愛されるために、彼がポジティヴなかたちで書いたもの中に身を置く必要があると言うつもりはない。しかし作品内に人は言うなればネガティヴなかたちでそして自らの批評能力によってそこにいなくてはならない〔Mais je crois *qu'on doit s'y mettre si j'ose dire négativement et par toutes ses facultés critiques*〕。そうしたならば、人はその作者を愛するだろう。なぜならば作者は詩を作るときに、人が望むように書くと同時に読者が望むように書くことになるからだ〔*Enfin on y aime l'auteur parce qu'il agit ainsi de faire ce poème, le voulant, aussi bien comme il l'a voulu*〕[44]。

読者を悦ばせるためには、彼を「ネガティヴ」な形で作品内に身を置かせる必要がある。そ

42）あらゆる人間に宿る普遍的な一つの魂／精神があるという考えは、古典主義文学を支える屋台骨であるが、その一方で、当時「ユナニスム」と呼ばれる文学運動を主導し、そして初期ポンジュが一定の距離を置きつつも関わりを持っていたジュール・ロマンが作品を通して主張した考えでもある。

43）Cf. « L'*on* ne peut s'approcher de l'homme, l'esprit de l'homme ne peut s'approcher de l'idée de l'homme qu'avec respect et colère à la fois. L'homme est un dieu qui se méconnaît » (« Notes premières de "L'Homme" », fragment daté de 1943-44, *Proême*s, *OC*I, p. 224).

44）« Ils courent pour suivre l'idée » [1924], *PE*, *OC*II, p. 1039.

れを可能にするのは作者の批評能力である。なぜならば、批評能力を働かせることによって、作者は読者に「彼が立てるだろうあらゆる問いが既に立てられてしまっているかのような印象を与えること、つまりあらゆる批評的視線の下に彼が置かれているかのような印象を与えること[45]」ができるようになるからである。このように悦ばせることを主眼に置くポンジュにとって、文学とは読者がそこに見ることを望むものを事前に提出しておく作業として見做されることとなる。あるいは、悦ばせるという原則を以てポンジュは「期待の地平」という概念と似たものを考えていると言ってよい。おそらく初期ポンジュにみられる「ジャンル」への強い関心もまたこの点に由来するだろう[46]。

そして、じつは、後年ポンジュは『マレルブのために』の中で、パスカルの格言を引き合いに出しながら、人間の類似を提示することで読者に悦びを与えるような文学を激しく批判することになる。本論の問題系からはかなり逸脱するので、この点については指摘するに留めたい[47]。

重要なるは快楽をめぐって書かれた２つのテクストにおいて、類似の提示とそこから発生する同一化という現象が文学芸術の悦びの本質として設定されている点である―「そのような作品の中では精神の裸形が自らの似姿を喜びを以て見出す」。このことは、初期ポンジュにおいてもアリストテレスのような理論家と同じく模倣こそが文学の本質として捉えられていることを意味している。つまり、どのような題材、文体を選ぼうとも、文学作品はそこにおいて何がしかの人間の仕草、思考を模倣する必要がある。なぜならば、人間とは類似の中に快楽を認める生き物であるからである。この芸術における類似の提示、模倣の必要性もまた、初期ポンジュの文学論において恒常的に唱えられるテーゼである[48]。

このように読者を悦ばせることという命題が中核に置かれることで、ポンジュは「文学」と呼ばれる芸術の輪郭を決定していく。ところで、私たちが２番目に読んだテクストは実は文学における快楽の果たす役割についての一連の考察の結論部にすぎず、引用の直前にはこれまで見てきたものとはやや毛色の異なる思考が展開されている。その部分を読むと初期ポンジュにおいて、読者を悦ばせるべきという主張は、決して無反省に設定されたわけではなく、それどころか熟慮のうえで決断された作家の倫理的選択であることが判明する。

---

45) *Idem*.

46) Cf. « [l]e genre est en somme l'« horizon » qui surplombe la lecture. » (Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Livre, « Contours littéraires »,1992, p. 13).

47) Voir *Pour un Malherbe*, fragment daté de 1951, *OC*II, p. 22-23.

48) Cf. « Je ne m'occupe plus que d'imiter les façons des hommes, les façons logiques des hommes. Quand cela m'amuse, par besoin de gesticulation, par hérédité simiesque (humaine). » (texte sans titre, daté de 1924, *PE*, *OC*II, p. 1028).

> たしかにヴァレリーが言うように作家が書くのは弱さからであり、そして他方でラ・ブリュイエールがいうようにあらゆることは既に言われ、表現され、押し進められきってしまっていたとしても、書かなくてはならないということに人は同意するだろう。なぜならば、書くこととは、人が死へと向かうことを喜ぶのと同じく、悪癖〔vice〕だからである。ただし今言ったことは、作家が作品内に少しばかりの技巧と困難をそこに置くという条件においてである〔mais encore à la condition d'y mettre un peu d'art et de difficulté〕。悪癖を満足させながら、同時に他者を喜ばせる必要がある[49)]。

この引用の背景にあるのは、やはり「現代性」の問い、すなわち作家たちが書く理由を喪失した時代として定義される〈近代〉という問題系である。ポンジュのような近代詩人にとって書くこと、つまり作品を生み出すことは無条件に肯定されることはない。別の場所で彼はこう自問する―「なぜあらゆることを考慮したならば、人は話す必要があるのだろうか？人がどのような言葉を発しようと、最良の存在とは黙ることを決意した者でない理由があるだろうか？[50)]」。この種の問いが文学を始めたばかりの見習い詩人にとっては、焦眉の問いであったことについては、1924 年に書かれた別のテクストにおいても同様の自問が反復されていることを見れば明らかである[51)]。さて引用内において、ポンジュは沈黙の誘惑を斥け、書くという行為を肯定している。では、いったい何が彼にここで書くことの正当化を許しているのだろうか？ところで、プレイヤード版の編者は指摘していないが、引用したパッセージにおいては1919年にアンドレ・ブルトンたちが雑誌『文学』上で行ったアンケート企画が参照されている[52)]。ブルトンらが誌上で諸作家にその回答を求めた問いとは「なぜあなたは書くのか〔Pourquoi Écrivez-vous?〕？」という問いである。このときその回答者の一人ポール・ヴァレリーは、ブルトンらの問いに対して簡潔にというか素っ気無く次のように答えている―「弱さから〔Par faiblesse〕」、と。ヴァレリーはこの 2 語を以て、彼は自らの満足のために作品を生み出すことを宣言している（と措こう）。1924 年、「なぜ書くのか」という問いに対して今度は彼が答える番となったとき、若きポンジュはこのヴァレリーの主張に賛同することから始める。彼にとっても、文学の第一の目的とは、作家の側の悦びを満たすこと、彼自身が使用している言葉を借りれば「悪癖 vice」を満足させることにあるからだ。しかし引用部の後半において若き詩人は言葉を若干濁す。文学作品とは自己の欲求を満たすために書かれるべきと述べるや否や、彼はその理由を一切語ることなく、それは他者を喜ばせるとい

49）« Ils courent pour suivre l'idée », *PE, OC*II, p. 1039.
50）« Des raisons d'écrire » [1929-1930], *OC*I, p. 196.
51）Voir « L'insignifiant », *Le Grand Recueil*, t. III, *Pièces*, *OC*I, p. 695.
52）*Littérature*, n° 10, Décembre 1919, p. 26.

う条件においてのみ妥当であるとする。最終的にポンジュは、作家の側の（倒錯した）喜びと、読者の喜び、二つの快楽を満たすことが文学作品にとって不可欠である、と結論する。

私たちが今行った24年に書かれたテクストについての基礎分析を通して、初期ポンジュの文学において快楽という問題系は美学的次元ではなく倫理的次元を含むものであることが判明した。つまり彼において快楽の原則は次のオルタナティブを前提としているのである―文学とは、作家の個人的な悦び、「悪徳」を満たすためにあるのか、それともそれは〈他者〉つまり作家が所属する共同体に奉仕するべきか。このオルタナティブが、若年期からポンジュの意識の中に深く根付いていたが十代の文学営為においては完全な解決を見ることはなかったことについては、本論冒頭で参照したB・オークレルの論考が示した通りである。そして初期ポンジュにおいては、このオルタナティブに既に一つの決断が下されている。なぜならば、確認したように、彼は文学作品が「悪徳と蜜月にあり、かつ社会的コミニュニオンを模索する形態〔forme amoureuse de vice, et de recherche de la communion sociale〕[53]」であるべきと考えているからだ。では、いったいなぜポンジュはヴァレリーとは異なり、作家は自らの悦びのためだけに詩を書いてはならないと決断できたのだろうか？ 換言すると、彼の文学においてはなぜ悦ばせることが作家の義務として設営されているのだろうか？

根本的と言うほかないこの問いを考えるに当たっては、若き詩人の愛読書が試金石となる。ところで私たちが本節冒頭で示唆したように、喜ばせることを詩作の原則に設定したのはポンジュが始めてではない。この公理はすでにラテン詩人ホラティウスがその『詩法』で宣言したものである―「詩人の望みは人の役に立つか、ひとを喜ばすか、あるいは、人生を楽しくすると同時に人生に益することを語ること[54]。」ポンジュは1925年頃このラテン詩人の作品を集中的に読み、感銘を受けたという伝記的事実をまず確認しておこう。ところで、ポンジュとジャン・ポーランの書簡集を校訂したC・ボアテッロの註よると、当時ポンジュがラテン古典を再読したとき強い関心を示した箇所は『詩法』の結末の下りであったという[55]。ホラティウスはそこで何を語っているのか？それを知るためには、その直前におかれる詩句を見ておきたい―「このつまらぬことは詩人を深刻な災いに導くことだろう、もし彼が嘲笑の的になって痛罵とともに迎えられたならば〔Hae nugae seria ducent in mala

53）« Ils courent pour suivre l'idée », *PE, OC*II, p. 1039.

54）*Art poétique*, vv. 332-334, in *Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Universités de France », 1964, p. 219.『詩法』からの引用についてはこの版に依拠する。なおラテン詩の訳文を作成するにあたり、『書簡詩』高橋宏幸訳、東京、講談社、2017年の訳業の恩恵に大いに与った。

55）Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, éd. Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986, t. I, p. 47.

derisum semel exceptumque sinistre〕[56]。」この詩句をもってホラティウスはつまらぬ詩、言いかえると、完璧でない作品を書くことの危険性と、そして詩人がそのような過ちを犯すことを防ぐ批評（家）の重要性を説いている。そして『詩法』の最後で語られる主題とは、この貴重な教訓に背いた者の末路である。すなわち他者の喜びを顧みずただ自己の満足のためだけに詩をつくる詩人たちがどのような愚行を犯すが侮蔑と共に語られているのである。そうした他者の視線を一切顧みず、ただ「己のみを愛する[57]」詩人の典型とはエンペドクレスである。この詩人は、ホラティウスの筆においては、自らの冷えた体を温めようとしてエトナの火山に身投げしたと伝えられる。明らかに「彼は狂っている」と言わねばならない。このように若きポンジュが多大な共感を以て読んだラテン古典においては、他者を顧みない、つまり人（読者）を喜ばせない利己的な詩人像がきわめてネガティヴなイメージとともに提出されている。ならばポンジュが、喜ばせることを自らの金科玉条とした理由とは、詩という概念のもと種々の狼藉を行うことを正当化する他の詩人への反動、より平たく言えば「狂気の詩人」になることを惧れてのことではないだろうか？この点について徴憑的なるは、1925年にホラティウス再読の直後に詩人がポーランに送った手紙の次の一節である。

> ホラティウスの『詩法』は私を祝福しました、私の功績よりかは私の臆病さをです。何という傑作でしょうか！〔L'Art poétique d'Horace m'a beaucoup félicité, plus encore de ma lâcheté que de mes exploits. Quel chef d'œuvre!〕[58]

『詩法』は、詩人の「臆病さ」を咎めるどころかそれを祝福したという。この手紙が草されたおよそ50年後にこの « félicité » と言う語は、書簡編纂者の依頼を受けて作家自身によって釈義される。それによると、彼はこの表現を以て「そこに自らが為していたことへの是認を見出し」かつ「彼を満足させた」ことを言うつもりであったという。これを踏まえると、書簡で用いられている「臆病さ」という言葉は、芸術や詩の名においてあらゆる行為が許されると考えるような態度を取りはしなかった自らの慎重さ、芸術的後衛の韜晦と考えるべきではないだろうか。作家の周辺に目を向けると当時、前衛作家、とりわけシュルレアリストたちによって「作品」と呼ばれるものの限界が拡張されていたことが思い浮かぶ[59]。おそら

56）*Art poétique*, vv. 451-452, in *Épitres*, éd. citée, p. 225.

57）*Ibid.*, v. 443.

58）Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, éd. Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986, t. I, « lettre 43 », p. 46.

59）たとえば、通りすがりの人に発砲する「シュルレアリスト的行為」や、自らの自殺を〈作品〉として提示したジャック・ヴァシェの例を考えたい。明らかにそのようなシュルレアリストたちの姿―とりわけアルトーのそれは―ポンジュの認識においてエンペドクレスらに代表される狂気の詩人の

くポンジュはそのような前衛詩人たちが主張するような「作品」に疑念を感じており、悦ばせることという原則を設定することで、自己の「作品」理念に一つの限界を設けたのである。そして1925年のホラティウス再読はこの判断の正しさの確信を青年詩人に与えたのだろう。

ポンジュが悦ばせることに文学の本質を見た理由については私たちがいま示したものとは違った理路で―とりわけ「栄光」という問題系を考えることで―説明することが可能かもしれない。いずれにせよポンジュにおいて「文学作品」や「芸術」とはそれ自体で絶対的な価値を持つものでも、自己の欲求だけをみたすためのものでもなく、「人間」に悦びをあたえる一種の快楽装置として考えられていることを改めて確認しておきたい―「人は芸術が自らのために生きることを望む。この考えに私は全く同意しない。芸術作品の中には人間的なものしかないからだ。そしてそれを喜ばせなければならない。それが全てである[60]。」

3. 文学の「主題」とその消失：「口調」、「言葉遣い」

これまでの読解を通じて、初期ポンジュにとって、「文学」ないし「詩」とは次の条件を満たすものであることが判明した。1）文学作品（詩）は表現を問題とし、意味や思想の伝達を目的としてはならない2）文学とは人を喜ばせるものである3(2')) 他者を喜ばせるためには、なにがしかの人間の仕草を模倣しなくてはならない。これらの条件は若きポンジュにとって言語芸術が成立するための必要条件として設定されている。換言すると、これらの条件を反省することで、ポンジュにおける文学という理念は演繹されている。そのことを確認するために、文学の「主題」というものについて論じられた20年代に書かれたテクストを読みたい。

> 画家は風景がどのように見えるかを見せる。それは視覚のための芸術の主題ないし適切なモチーフである。同様に、文学者〔littérateur〕にとって、ある言語の語調〔*tel ton de langage*〕、たとえば怒りの口調こそが主題、モチーフとなる。臆病な口調は別の主題である。また同様に、特定の論述の型〔*tel type du discours*〕、ある推論の型もそうである（しかしそこには一つの罠があるのだが）。文学の主題というべきものは他に存在しない〔Il n'est pas d'autre *sujets littéraires*〕。そこにこそ、すなわち＜立派な＞言語に〔*au « beau » langage*〕こそ人は専心しなくてはならない。
>
> ある感情のなかで人間がどのように話すか〔La façon dont parle un homme dans tel

姿と重ねあわせられている。

60）« Fragments métatechniques » [1922] , *Nouveau Recueil*, *OC*II, p. 306

sentiment〕。これこそがまさに文学芸術の主題／主体〔*sujet*〕である。したがって文学作品の中では、常に1°（[この主体]と人間とを）語らせなければならない〔1° faire parler (et un mortel)〕2° そして口調の一貫性を保たなければならない[61]。

「同様に Ainsi」という接続詞が示唆するように、ここにおいてはホラティウスのテーゼ、すなわち一つの詩と絵画のアナロジーが考えられている。しかしそれが述べられる最初の二文の解釈はきわめて難しい。というのも、いかなる「詩は絵画のごとく」が問題になっているのかが詳しく語られていないためである。ところで、引用においてはイタリックで強調されている ton とは「色合い」、「色調」を意味する絵画用語であると同時に、「口調」、「語調」といった意味を担う多義的な語である。ならばこの ton という語の外延こそが、引用における「詩は絵のごとく」を成立させているのだろうか。おそらくそうではない。私たちの考えでは、引用部において問題となっているのは単に、絵画と文学それぞれが人間から生じた〈表現〉を問題とするということである。そう主張するために、絵画芸術において提示されるのものは風景それ自体ではなく、画家と風景が切り結ぶ関係、つまり画家という人間が風景をどう見るのか、ということにあることが述べられている。風景そのものが絵画の本質でないことと同様に、言語芸術の本質も言葉やその意味にあるのではない。このような視点においては、言葉と人間が切り結ぶ関係、より具体的には、ある場面においてある感情に襲われた人間がどう言葉を発し用いるかが表現すべき主題となる。そしてポンジュはそのような特定の場面における人間の話し方を指すためのいうなれば〈術語〉として ton という語をここで用いているのだ。

このように引用部においては、「口調」が文学の主題であるという思想が絵画芸術とのアナロジーを以て説明されている。しかしこの文学の「主題」とは、初期ポンジュによって理論的に導かれたものとするより、経験的に、つまり実際の文学作品との対話から見出されたものと考えるべきだろう。さて、私たちは初期ポンジュの文学観においては2種の文学が存在することを先に確認した。意味や思想の伝達、つまり「何かを言うこと」を目的とする表象代理の文学と、主題や内容そのものは重要でなく、「何かを上手く言うこと」だけを問題とする表現の文学の二つである。ポンジュによると、後者の文学、つまり「より愚かでない」作家たちの実践する文学において、思想や意味に取って替わり作品を支配しているものとは、彼が「口調」と呼ぶものであるという。そのことを知るためには次の引用を読めばよい―「ラ・フォンテーヌは道徳的な規則を決して与えなかった。[…]このような作家にとって本質的なるはある感情に突き動かされた人物がどのように言葉を発し、どのように行動する

61）« Les sujets d'art littéraire » [1925-1926], *PE*, *OC*II, p. 1023.

かを提示することにある（[…]）。本質的なるは何がしかの口調ないし感情を捉えることである。ラ・フォンテーヌはもちろん彼が述べていることについてただの一語も考えてはいない。彼は単になにがしかの人間の道徳の振る舞いや考えを確認し、それを模倣しているにすぎない[62]」。ラ・フォンテーヌのような作家の作品においてはただ口調のみが問題となっているという主張は一見するときわめて奇異に思われるかもしれない。しかしこの主張は、古典主義文学において重んじられた適切さ convenance/bienséance の原則と照らし合わせるとそれほど奇妙なものではなくなる。この規則がどのようなものであったかについては、『文学の原則』を著したバトゥ神父の言葉を引きたい。

> 詩とは拍子をつけられた言語による模倣である。この模倣は神、王、ただの街中の市民たち、彼らの間や人間を交えて話をしている動物たちにまで及ぶ。したがって詩は第一に神、王、市民、羊飼いたちを実際にそうしているように話をさせなければならない。それこそが模倣の対象である。このとき模倣されるのは、本性そのものではなく、限界まで選び抜かれ、美化され、洗練された本性である。したがって、詩は人間や神を彼らが話すようにばかりでなく、そうあるべき最高度の完璧さと共に想定された彼らにふさわしいかたちで語らせなければならない〔la poésie doit faire parler les hommes et les Dieux, non-seulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les suppose dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient〕。よって散文的な口調は現実の本性の口調であり、詩的な口調とはそうあるべき本性、美しい本性の口調なのである[63]。

引用にあるように、近代以前の文学、つまり古典文学においては、王は王らしく、平民は平民らしい言葉で話すこと、より一般的に書くと、作中に登場する人物はその本性に即した言葉で話すことがきわめて重要視されていた。そして引いた 18 世紀アカデミー・フランセーズ会員の著作においてもポンジュと同じく、この適切な「口調」とは、話す主体が置かれた状況によって規定されるものであると説かれる[64]。J・ランシエールによればアリストテレスの『詩学』において既にその萌芽が見られるというこの「適切さ」の遵守がラシーヌやラ・フォンテーヌといった 17 世紀の（劇）詩人たちにとっては絶対の規則であったことについては贅言を尽くす必要はあるまい[65]。この規則を無視し王に野卑な言葉を話させたユゴーの

62）« Examen des “Fables logiques” », *Pratiques d’écriture ou inachèvement perpétuel, OC*II, p. 1029.
63）L’Abbé Batteux, *Principe de la littérature*, *op. cit.*, p. 198-199.
64）Cf. « C’est l’état et la situation de celui qui parle, qui marquent le ton du discours. » (*Ibid.*, p. 151).
65）Voir Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 22-23.

『エルナニ』が巻き起こしたスキャンダルを想起するだけでよい。これらを踏まえると、ある感情ないしある場面において特有の人間の「口調」ないし「言葉遣い」を模倣することにこそ文学の本質があるとする初期ポンジュの思想は、古典期の文学つまり「文芸 belles-lettres」の名で呼ばれた芸術営為において常に作動していた「適切さ」の規則をやや誇張して展開してみせたものと見做すべきではないだろうか？

いずれにせよ、先の引用で用いられていた「型 type」という言葉が示唆するように、若きポンジュの認識においては、彼以前の「文学」、つまり「文学者 littérateur」が実践していた文学とはあらゆる感情や思想に対応する口調を見つける行為であったと考えられている。つまり、かつての文学においては「ふさわしい言葉を見つけることが重要だった〔Il s'agissait de trouver les mots propres〕。それぞれの思想には、明晰なものもそうでないものも、それに対応する〔*pour*〕語や語の集まりそして構文の用い方が存在していた、それぞれの感情の変化において同様である[66]。」そしてこう語られる一つの思想には常にそれに対応する「適切 propre」な言表が存在するという考えもまた、人間精神の普遍性、あるいは〈類としての人間〉の存在を前提している。よってここにおいても問題になっているのは、「人間の言語の研究」、すなわち〈人間〉についての模倣芸術としての文学である。その場面において全ての人が同じように話すような「口調」を美的に模倣すること、より正確に書くと、人間の「心理の類似[67]」ではなく「言葉の類似[68]」を提示し、以て公衆を喜ばせること、それこそが当時のポンジュの目には唯一可能な文学の姿ないし文学の限界として認識されていたのである。

このように「文学」や「詩」と呼ばれるものについて反省した結果、ポンジュは彼が「口調」や「言葉遣い」と呼ぶものを文学の主題と見なすに至る。決して読み落としてはならないこととは、ポンジュ自身が文学を始めようとしたとき、もはや彼以前の作家たちが行っていたように「口調」を文学作品で模倣することはできなかったということである。なぜならば、現代において「適切な言葉」は決定的に消滅してしまったからだ。そのことを知るためには次の引用を読めばよい。

> よく考えられたものは云々、などと言うことができたボワローは何と幸運であったことか。否。現在は不吉な思想こそが[詩人の]恋人であり、明晰に着想されたものは不適切に表現される。[…] ボワローは何と幸運であったことか。「曖昧さ」といった類の語を

66）« Hors des signification », *PE*, *OC*II, p. 1003.
67）*Ibid*., p. 1004.
68）*Idem*.

人が知らないことに憤慨し、そこに怪物性〔monstruosité〕を見出した彼は[69]。

「言葉の適切さ」と題されたテクストにおいて、ポンジュは太陽王の時代と近代の間に横たわる一つの断絶を指摘する。それは言葉の変質である。ボワローが言ったように、17 世紀においてはよく考えられた思想はそのまま表現することが可能であった。なぜならば各々の語は単一の意味しか担わなかったからである。しかし近代においてそのような言葉と思考の一対一の照応関係は消滅する。数世代にわたって使用された結果、語は一意的なものから多義的、曖昧なものへと変質したためである。それはちょうど画家が単色の絵の具の壺を何年も使用しているうちに絵筆を通して各色の絵の具が混ざりあってしまい、そこからくすんだ混色しか取り出せなくなってしまった状態に似ている。したがって、語とは、異なる意味を寄せ集めてできたキマイラ的存在、すなわち怪物として近代詩人の前には立ち現れる。そして―実は私たちが先に読んだテクストで示唆されているのだが[70] ―言語がこのように怪物性を有するものであるかぎり、近代作家が古典作家のように「口調」の模倣をしたとしても現実のそれとはかけ離れたキマイラ的な怪物しか拵えられないだろう。

このようにポンジュは言葉が多義的、曖昧となった結果、作家がかつてのように作中内で人間にふさわしい口調で語らしめることが不可能になったことを確認する。他方で、先に見

---

69) « La propriété des termes : Du point de vue de l'éternité du goût » [années 1920], *PE*, *OC*II, p. 1035.

70) Cf. « Mais plus loin on peut créer des *tons* monstrueux c'est-à-dire divins, comme le peintre crée des ensembles mythologiques imaginaires. Certes il ne crée pas de nouvelles formes, mais il peut faire des monstres. De même le littérateur peut dans certains cas créer des ensembles monstrueux pourvu qu'il soient dans des rapports intelligible et aimables aux mortels. […] Et après tout s'ils ne le sont pas, ils le deviennent [しかしいつか人は怪物的な、神聖な口調を造るかもしれない、ちょうど画家が神話的な想像的集合を造るように。たしかに画家は新しい形式を造ることは許されていない。しかし彼は怪物を作ることはできる。それと同様にある場合において、それが理解可能で好ましいものであるという条件においてならば、文学者たちは怪物的集合を造ることが許されるだろう。[…]そして結局、たとえそうでなかったとしても、口調はそう [怪物的に] なるのだ]. »(« Les sujets d'art littéraire », *PE*, *OC*II, p. 1023-1024).
Bénédicte Gorrillot が指摘するように[« Le discours rhétorique de Francis Ponge », thèse de doctorat de l'Université Paris 3, 2003]、ここではホラティウス『詩法』の下りをポンジュは参照しているものと目される―「画家が人間の頭を馬の首に載せて多彩な羽をつけたり、いろいろな動物の身体を寄せ集めて、醜悪にも尻尾は黒い魚、上半身は女の姿をというようにしたら、それを見せられて諸君は笑いをこらえられるだろうか。いいかねピーソー家の諸氏よ、本だってまったくそんな絵のようになってしまうよ、病人の絵のようにつかみどころのないものに情景が描かれて、足も頭も同じ身体の一つを為していないならね。「画家と詩人には等しく、いつでもどんなことへの挑戦も許されていた」。そう理解して、私たちはこの特権を要求し、相互に享受しあっている。でも、だからといって、穏健な動物と獰猛な動物との意気投合やら、蛇と鳥、子山羊と虎のつがいやらを認めるわけではない。」(*Art poétique*, vv. 1 − 16, in *Épitres*, éd. citée, p. 203).

た「文学の主題」において強調されていたように、「口調」とは文学の「唯一の主題」であり、作家は他の主題を持ちえない。したがってポンジュの認識において現代とは、かつて文学の主題であった「口調」がもはや主題とはなりえないにも関わらず、それ以外の主題が未だ提出されていない時代として捉えられている。明らかに初期ポンジュの「現代性」とは、文学が到達したこの隘路を誰よりも深く認識した上で、「口調」という「主題」の模倣の不可能性そのものを以て詩を成立させた点にある。そのことをこれから確認してみよう。

＊＊＊

1926年ポンジュはガリマール社から『十二の小品』と題された詩集を刊行する。1965年に作家自身が語ったところによれば、この処女詩集に収められた詩篇の多くは諷刺の理念の下書かれており、そしてそこにおいて彼は様々な人間存在を登場させたという[71]。しかしポンジュは一般的な小説や劇のように登場人物 personnage という形で、人間を登場させているわけではない。そこにおいて提示されるのはあくまでも特定の状況下に置かれたとき、万人が必ずやそう話すだろう会話の断片、科白である。一例を挙げれば、「実業家へのお世辞」と題された作品においては―痛烈な揶揄の意志を以て―目下の者が目上の存在に語りかけるときに用いることを強要される恭しい口調が再現されている。

> 社長様〔Sire〕、あなた様の脳味噌は実に貧相であられる、平たい机、垂直の紐を引っ張る円錐型の照明、商業精神を篩にかける音楽がそこには設えられていますな、しかしながら、あなたの車、世界をめぐるそれは、いまやこれみよがしに、エッフェル塔や他の小さな飾り／睾丸〔breloques〕がぶら下がっているパリをうろついていますね、そして臭い糞とおなじ数だけ田舎に置いてある工場にあなたがお戻りになり、壁掛けを持ち上げあなたのお部屋に入られると、絹の衣服をきた女性たちがあなたの側へやってきますね、まるで銀蠅のようです[72]。

この引用が模範的に示すように、『十二の小品』おいてはこれまで見てきた「文学の主題」としての「口調」という詩想が作動している。つまりある特定の状況に置かれた人間にその本性にふさわしい言葉を以て話させることが引用部そして詩集全体の賭金となっているので

71）Cf. « Ces textes ([…]) faisaient une espèce de galerie de figures, comme des têtes de massacre. Il y a l'industriel, il y a l'employé, il y a aussi l'ouvrier, il y a aussi l'artiste. Il aurait pu y avoir encore l'évêque ou le général. Enfin, c'était donc des textes très axés vers l'action, une action satirique, la littérature étant par moi considérée comme une arme, à ce moment-là. » (Francis Ponge, Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 56).

72）« Le compliment à l'industriel » [1923?], *Douze petits écrits*, *OC*I, p. 7.

ある。このような『十二の小品』の構造は私たちにホラティウスの『諷刺詩』を想起させる。その幻のタイトルが『会話詩』であるとされるラテン詩人の諷刺詩においても、「あつかましい男」や「浪費家」といった人間存在の典型が描写されるのだが、その際、それらの人物が語るにふさわしい会話や科白がそこかしこに挿入されているからだ。この類似はおそらく偶然ではない。というのも、20年代に書かれた未刊行の草稿においては「諷刺詩：モデルとすべきホラティウス」と銘打たれたものがあり、この草稿の余白には次のような走り書きがあるからだ―「幾世代のさらには数世紀の言語、会話のモデルを短い作品内で与えなければならない、そうした作品は、ある数年間のなかのごく限られた人々の間で生じる数多の会話の一つを取り出したものと同じほどの自由さ、綺想、自然さを伴っていなくてはならない[73]。」

しかしながら『十二の小品』においてポンジュはホラティウス『諷刺詩』と同じように、人間の「口調」の美的模倣をしたわけではない。上述したように、「言語が磨滅した〔La langue s'abîme〕[74]」近代においてそれはもはや不可能である。そのことに誰よりも敏感であったポンジュは事態を逆手にとる。「意味」と「口調（表現）」の間に、つまり語られる内容とその器の間に齟齬が生じることが不可避であることを意識した結果、若き詩人はその歪みを隠蔽するのではなく誇張して展開してみせたのである。そのことは先に引いた詩篇の中に既に明白に読み取られる。M・コローが指摘するように、ここにおいては語られている叱責の激しさと口調の恭しさ，慇懃さとがコントラストを為している[75]。あるいはポンジュ自身の表現を借りれば、ここにおいては人に「[意味から]切り離して話をさせる〔parler d'une façon détachée〕[76]」ことこそが詩の賭金となっているのである。

以上が処女詩集『十二の小品』の概要である。この詩集の真の射程を読み取るためには、ポンジュが晩年になって発表した批評テクストをやや注意深く読みこみ、当時の彼が抱いていた文学観をおさえることが不可欠であることを以上から示せたのではないかと思う。ゆえに以下に引く文章を読むことで、これまでの論述で明らかになった若き詩人の文学観を再度、確認しておきたい。

> たとえ彼が悲劇的、喜劇的、諷刺的、叙事的、などといった仮面を被ろうとも、詩人とは道化にすぎない、彼は一つの役柄を演じる。

73）Texte inédit des Archive de la famille Ponge ; cité in *OC*II, p. 1666 par Bernard Beugnot.

74）« La propriété des termes : du point de vue de l'éternité du goût », *PE, OC*II, p. 1035.

75）Cf. « L'efficacité de cette satire repose sur le contraste entre la virulence de l'attaque et l'obséquiosité du ton, entre le raffinement voire la préciosité de l'expression et la grossièreté de l'image finale. » (Notice du « compliment à l'industriel », *OC*I, p. 885).

76）« Hors des significations », *PE, OC*II, p. 1005.

詩人とは言葉遣いの模倣者の謂いである〔Le poète est un imitateur des façons logiques〕[77]。

1926年に書かれたこの文章は初期ポンジュの〈文学〉についての思索の到達点であるように思われる。ポンジュはここで何ら新しいことを述べているわけではない。文学の主題とは「口調」、「言葉遣い」であり、あらゆる文学作品はその模倣によって成立している、というこれまで私たちが見てきた命題を彼は言い直しているにすぎない。では、かく素描される文学の在り方とは異なる文学の在り方を考えることは可能だろうか？きわめて難しいように思われる。ここで語られているのは公分母的な文学、言うなれば文学の零度であるからだ。周知のように、ポンジュがこのような〈文学〉の外に抜け出ることができたのは、1926年の事物との出会いを通してである。その時、詩人は事物が「口調」の模倣とは別のかたちで人間を悦ばせることを完全に確信するだろう[78]。しかし事物とその観想がもたらす快楽を読者と共有する文学つまり事物に彼にふさわしい口調で語らせる文学を考案する前に、ポンジュは「私たちの温室の散歩」で語られたような語そのものがもたらす悦びを本質とする文学の可能性について検討する。それら「言語の寓話 fable logique」と呼ばれる作品の中で、ポンジュがどのように〈文学〉という規範からの逸脱を図り、そしてなぜこの試みが棄却されねばならなかったのかについては稿を改めて論じたい。

77）« Un concept du poète » [1926], *PE*, *OC*II, p. 1012.

78）Cf. « Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture. Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations, voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre. » (« Raisons de vivre heureux » [1928-1929], *Proêmes*, *OC*I, p. 198).

Norme et transgression : quelques aperçus sur la littérature du « premier » Ponge

Shinsuke OTA

L'objectif du présent article est d'étudier l'œuvre du « premier » Ponge, que nous identifions à un *corpus* dont les bornes sont fixées par le texte-programme de 1919, « La promenade dans nos serres », et par la cristallisation, en 1926, de la notion de « parti pris des choses ». Nous pensons que son activité littéraire de cette époque se caractérise par une réflexion profonde sur la littérature en son essence. Cette pensée de la « littérature » s'énonce dans des notes ou fragments théoriques dont la publication a été longtemps différée par Ponge. À lire de près ces écrits théoriques des années 1920, on remarque que Ponge cherche à réduire la littérature à son état le plus pur et le plus neutre, pour ainsi dire à son degré zéro. Cette littérature idéale repose sur quelques principes fondamentaux, dont l'examen ouvre à une compréhension nouvelle, plus profonde, de l'œuvre du « premier » Ponge. Une telle étude est également susceptible de livrer les clés de l'échec rencontré par ce « premier » Ponge, imputable à notre avis aux disparités que présentent ses diverses propositions théoriques.