慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	フランシス・ポンジュの「論理的または造形的な美しさ」：「1965年4月フェノザの栄光に、この未完成の小石膏像」をめぐって
Sub Title	«Beautés logiques ou plastiques» de Francis Ponge : autour de «Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965»
Author	綾部, 麻美(Ayabe, Mami)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.119, No.2 (2020. 12) ,p.38 (143)- 52 (129)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小倉孝誠教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01190002-0038

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フランシス・ポンジュの「論理的または造形的な美しさ」
―「1965年4月フェノザの栄光に、この未完成の小石膏像」をめぐって

綾部　麻美

事物を描写する詩で知られるフランシス・ポンジュ（Francis Ponge, 1899－1988）は、彫刻家アペル・レ・フェノザ（Apel.les Fenosa, 1899－1988）に関する文章を二度書いている。1961年に開かれたフェノザ展のカタログに寄せた序文「フェノザのために」と、1965年の、同じく展覧会カタログの序文「1965年4月フェノザの栄光に、この未完成の小石膏像」（以降「この未完成の小石膏像」）である[1]。後者は、カタログでは散文の形で発表されたが、のちの版では自由韻文詩に形を変え、さらにポンジュ自身による「註と異文（Notes et variantes）」が付された。おそらくこの特殊性のため、ポンジュにおける形式上の変更可能性の典型例としてときに参照されるほかは、これまでテクスト自体、とくにフェノザとの関係をふまえた内容の詳しい分析はなされてこなかった。本論の目的は、「この未完成の小石膏像」をポンジュの「美術批評的テクスト」のひとつとして分析し、ポンジュがフェノザとその作品をどのように理解しているか、それがいかにしてテクストに反映されているかを浮き彫りにすることである。まず、ポンジュとフェノザの美学上の親近性を検証し、そして詩人独自の物質性を通してテクストを読み解くことで、ポンジュがどのようにフェノザと彫刻を語るのか、そこで述べられる「論理的かつ造形的な美しさ」がなにを指すのかを考察する。

I.　ポンジュとフェノザの親近性：「たえまないメタモルフォーズ」

スペイン、バルセロナ出身の彫刻家アペル・レ・フェノザは、20世紀前半から後半にかけてフランスとスペインで活動した[2]。パリに到着したフェノザを迎

え、創作を後押しした同郷の画家パブロ・ピカソを恩人と仰ぎながらもキュビスムの影響は受けず、ポール・エリュアールと親しくありながらシュルレアリスムに参加することなく、フェノザはいかなる芸術運動にも属していない。フェノザによるマックス・ジャコブ、ジャン・コクトー、ジュール・シュペルヴィエルといった詩人たちの頭部像、およびこれらの詩人たちからフェノザに捧げられた詩は、彫刻家と詩の分野との深い関係を物語っており、そのなかのひとりにポンジュが含まれる。ともにピカソを敬愛することもポンジュとフェノザの縁となったようだ。

フェノザは1920年、ピレネー山脈を越えてフランスに入り、トゥールーズを経て、スペイン人の芸術家ペレ・プルーナを頼りパリへ赴く。プルーナを通してフェノザを紹介されたピカソは彫刻作品を購入し、ギャラリーへの仲立ち役も果たす。フェノザいわく、「すべてはかれ〔ピカソ〕のおかげ[3]」である。1930年代は故郷バルセロナで過ごし、1939年にフランスに戻ってからは両国を行き来する。

ポンジュは、詩集がピカソに気に入られ、エリュアールを介して1945年にこの巨匠との出会いを果たす。その際グラン・ゾギュスタン通りのアトリエでピカソを中心とする芸術家のグループと出会うが、そこにフェノザも参加していた[4]。ポンジュとフェノザはこれを機に交友関係を結び、フェノザ展が開かれた1961年以降、より頻繁に会うようになる[5]。

フェノザはしばしば詩人の頭部像を制作しているが、それは友情からであり、モデルの相手と互いに通ずるところあってのことだと言う。一方ポンジュは、一般的な美術批評というより独自の表現で美術を扱った文章である「美術批評的テクスト」を書くが、それは芸術家との相互理解に基づく場合のみ、また彼の書き方を認める芸術家に関してのみである、と明言する[6]。ではポンジュは、題材や作風の志向は一見相容れないように思われるフェノザのどのような点に親近感をいだいたのであろうか。

フェノザが作りだす女性像や「曙」、「晴天」といった寓意的な像、神話をもとにした群像は、重力を感じさせないような軽やかな印象を与える。人物の姿勢は上昇する動きを示し、たなびく衣が風を思わせる。美術批評家アレクサンドル・シルシ＝ペリセによれば、フェノザは「形が内に閉じないようにした、かれは形を解放した」、それらは「決定されず、変化し続け、流動的な、〔...〕開かれた構造」である[7]。古典的、神話的主題を好むフェノザ作品のなかでも際立つ

のは、変身に想を得た人物、とくに女性が植物に変わる姿である。ポンジュが1965年のテクストで「メタ＝メタモルフォーズ（méta-métamorphose）[8]」の語によって言及する作品も、自身による註からわかるように、《メタモルフォーズ》と題されたフェノザの3つの像であった（1962年、1963年、1964年制作）。ひとつめは女性、2つめは頭部のない女性、3つめは棕櫚の葉をかたどっている。ひとつの像から別の像が生じ、その像からさらにもうひとつの像が生じたかのような連作は、変身のそれぞれの段階を目に見える形で提示する。

フェノザ研究の側からポンジュとの関係を論じたベルトラン・ティリエは、「この『メタ＝メタモルフォーズ』においてポンジュをもっとも惹きつけるのは、試行錯誤の継続、たび重なる修正、永続的な未完によるのと同じように、ひとつの作品がほかの作品を生み出すことができるという考えにちがいない[9]」と述べる。ここでティリエが用いた「永続的な未完（inachèvement perpétuel）」という表現は、ポンジュが生前最後に出版した1984年の作品『書くことの実践、すなわち永続的な未完[10]』（*Pratiques d'écriture ou L'Inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984）に由来する。この作品は1920年から1954年にかけて書かれた未発表の原稿を収める。それらは詩人が冒頭「編集者に寄せて」で述べるように、一貫して「ほとんど強迫観念的[11]」に取り組んできた問題をめぐる文章であり、この題名は、晩年のポンジュが振り返ってみた自身の創作姿勢を象徴するといえる。ポンジュは『やむにやまれぬ表現の欲求』（*La Rage de l'expression*, 1952）を皮切りに、決定稿に到るまでの、日付入りの草稿や覚え書きを発表する形式をとりいれる。この「詩的日記」と呼ばれる形式で読者は、詩人が文章を繰り返しながら練り、並べ替え、修正するテクストの変化をたどり、完成へ向けてひとつのテクストがもうひとつのテクストを生み出し、それが連続するありさまを体験する。日々の執筆作業において、書いているその日は前日までに積み重ねた「まさにこの反故の山からのみ[12]」対象（オブジェ）が現れる。読者に開示されているだけでなく、いつでも新たなテクストが生じる可能性をもつという意味でも、テクストは完成され、閉じられるのではなく、つねに開かれている。

フェノザとポンジュに共通する、絶えず試行錯誤を続け、作品の生成過程を重んじる創作姿勢の背景には、芸術においてのみならず全般に「失敗」を肯定する考えがある。フェノザは「訂正があるとき、まちがいなくそれが創作だ、訂正に訂正、さらに訂正」、「わたしの作品はまさに失敗だが、すべてがつくりあげら

れる」、「だからこそ人類はなにかすばらしいものなのだ」と語る[13]。ポンジュは「生き、存在し、創る、それは誤ることだ。/ 不動性、無（それをわたしたちは拒み、否定し、忌む）を除いては、誤りしかない。よって誤謬万歳！[14]」と喝破する。ポンジュは、この世界に存在するさまざまな事物は神の試作によるもの、神の誤りのおかげだとして「欠陥（だけ）ではない、いい誤り。すなわち多様性[15]」を肯定する。フェノザが「だれかが、わたしたちはみな試作品以上のなにものでもない、と言った[16]」と思い返すとき、この「だれか」はポンジュであったかもしれない。

詩人と彫刻家における変化と多様性への志向は、かれらが尊敬する画家、「瞬間ごとに世界の様相を変える」、「想像しうる最高の開発者[17]」ピカソを受け継ぐように思われる。ポンジュがピカソを言いあらわした別の言葉を借りれば、ふたりの信条は「たえまないメタモルフォーズ（métamorphoses incessantes）[18]」である。

II. 「不動性」を称える声と文字

「この未完成の小石膏像」の分析に入る前に、フェノザがポンジュの頭部像（ブロンズ、14cm）を制作した年、1961年に書かれた「フェノザのために」に触れておきたい。ここにはメタモルフォーズへの言及はみられないものの、のちにほかの詩人によって参照されるような独特の表現が注意をひく[19]。「フェノザのために」では、光は盲目である、ゆえにフェノザの彫刻が光を一歩一歩導く、そして彫刻もまた盲目であると語り、さらにフェノザの彫刻を「一種の点字（une sorte d'écriture Braille）[20]」に喩える。この表現は、フェノザの彫刻が視覚よりも触覚によって感じられることを伝える以上の強烈な印象を与える。点字は意思疎通のひとつの手段であり、芸術作品の喩えとして意表を突く。フェノザ自身が言うように、文学を除く芸術作品はいわゆる「理解されるための記号[21]」になりうるが、それは言葉で表現できないことをあらわすほかの表現方法であり、本来的に造形芸術は「字（écriture）」ではありえないからだ。「一種の点字」はたんに彫像を内容の伝達媒体に喩えているのではない。点字は三次元の物質からなる「形」をそなえ、同時に文字として機能し意味をなす。ポンジュは4年後のテクストで、この触れて読む字のあり方をより具体的に展開する。

1965年の「この未完成の小石膏像」には当初から散文詩と自由韻文詩の2つの形が存在した[22]。散文詩が掲載された展覧会カタログにはフェノザの彫刻の写真がある[23]のに対し、「註と異文」付きの自由韻文詩はポンジュの詩集に収められ、彫刻の写真は添えられていない。よって、写真という視覚情報が不要な独立した文章とみなし、以下のテクストの分析は「註と異文」を含めることとする。

テクストのうち「詩」は11詩節からなり、区切り記号によって、詩節数が4 / 2 / 2 / 1 / 2の5つの部分に分けられている。各詩節の長さは5行から15行と不均衡である。各行の文頭は大文字だが、ほとんど脚韻は踏まれていない。内容はおおまかに次のようにたどられる。第1部では、彫刻が物質という制約をもち、空間芸術として不動性を本質とすることが、フェノザの古代文化志向を反映して、リディア式とイオニア式のあいだの旋法といった関連する語をまじえて語られる。第2部では、空間芸術に対して詩には時間芸術としての制約があるが、語ることで彫刻に近づくことができる、またフェノザが歩く女性の姿を作品に固定したことは正しかった、と述べられる。第3部では、彫刻の不動性が永遠化に結びつけられ、それを語るこの詩もまた読者の記憶に残るように捧げられる、とする。第4部は「論理的または造形的な美しさ（IX-60）」から始まり、修辞学や自然、女神、地中海といった語がふたたび古典文化を想起させる。第5部では、歩く女性の像が勝利の女神と棕櫚の葉（栄光の象徴）を模した像になり、フェノザの作品自体がその作者を称える。全体は、詩が不動性を獲得して彫刻に近づくかのように進行する。

ポンジュは、25行「わたしの声は、時間に流されるのだが」から33行までに付した註で次のように説明する。

> 言語芸術はここで造形芸術と対立する。時間に沿って展開することが言語芸術に課す制約はいわば意味によって「変質」を被る。詩人は韻律にのせた朗唱や読者と言葉自体を同時に問い詰めることなどによって時間の流れに抵抗しようとする[24]。

「言語芸術」には当然このテクスト全体が含まれ、註の存在が読解の速度を遅らせる。文学は時間芸術だが、自由韻文詩の形は散文に比べ、より記念碑的な性格を文章にもたらし、また「韻律にのせた朗唱」によって時間の流れを遅

らせる。「読者と言葉自体を同時に問い詰めること」は、語を吟味すること、およびテクストの動きに読者を招き入れるポンジュの詩法を指す[25]。ここでは、「意味」が時間の流れを変え、引きとめ、文章を永遠化し、記念碑として空間に位置づけようとする、と理解できる。ところで、ポンジュのテクストは語の物質性に基づいて構成される。文字の音声的、形態的特徴に加えて「語の意味の厚み（l'épaisseur sémantique des mots）[26]」を最大限に活かす独自の物質主義により、ポンジュはテクストを、それが語る対象（オブジェ）にかぎりなく近づけ、「適合（adéquation）[27]」させようとする。そこにはオブジェをめぐるあらゆる概念と連想が織り込まれる。この註にしたがい、時間に抵抗するような「意味の厚み」を生み出す語どうしの結びつきに注目して読んでいこう。

ポンジュが「詩」の始めで語るのは、物質性をできるかぎり感じさせないよう努めるフェノザが、同じ目的のため彫刻の抽象化を探求する同時代の「より器用な（I-1）」ほかの彫刻家とは異なり、空間芸術の「欠陥（II-10）」、すなわち不動性を受け入れながら、喜びと怖れをもって素材を扱うことである。

第3詩節、「素手と粘土のあいだの / ふるえる接点（III-14-15）」は、実際の制作作業の描写に重ねて、幼少期の病の後遺症により手にふるえが残ったフェノザの伝記的要素、および荒削りのまま、あえてならされていない彫刻の表面をほのめかす。1920年代にはなめらかだった彫刻の表面は、1940年代から削り跡や指跡が目立つようになる。

次の詩節では、第1詩節を受け、「より器用な者たち（IV-22 : plus ingénieux）」に対して、牧歌的な少女やセイレーンなどの古典的な題材と具象的な表現がフェノザの「天真爛漫（IV-24 : ingénuité）」とあらわされる。« ingénieux » と « ingénuité » は、音声的特徴の類似と、共通の語源（ラテン語 genere「生む」）をふまえると、意味の上で対立するというよりは共振する。

つづく第5詩節に、先に触れた、彫刻を語る声が現れる。

わたしの声は、時間に流されるのだが、
韻律にのせることに飽きたらず、
── きみにはこの声が聴こえる、それが見えている ──
一歩一歩声から遠ざかりつつあった
この不動の歩く女性に戻ることができる。（V-25-29）

この一節は自己言及的に、「詩」が時間に抵抗する様子を述べている。ダッシュ記号の使用は視線を停止させ、宙吊りにする。その挿入句によって聴覚（「聴こえる」）が視覚（「見える」）へと転じる。このようにして文章が声（時間）の流れに逆らって「戻る」のは「不動の歩く女性（V-28）」だが、ここでは「不動の」と「歩く」の形容矛盾が、意味の衝突によっていわば一時的な膠着状態を起こす。この部分が示す像は3つの《メタモルフォーズ》のひとつめに当たるが、片足を前に出したひとりの「歩く女性」（図1）が、最終詩節で勝利の女神になり、また不死鳥のように伸び上がった棕櫚の葉に変身するものとして描かれる。

神話的な主題のもと、運動と静止のせめぎ合いがさらに展開される。

〔...〕
これらすべての少女たちの作り手
彼女たちはきみの指から逃げだすであろう
重力の君主によって
滋養ある大地の上に
踝で留められている
植物に倣って
ただ拡がるだけ
以外のことができたのなら
〔...〕（VI-33-40）

ポンジュは「重力の君主（le prince de gravité）」に、「重力の原理（*principe* de gravité）」であると同時に「闇の君主、ハデス（*prince* des ténèbres, Hadès）[28]」であると註を付す。軽やかな少女像が「逃げ出す（s'évaderaient）」ように見える。しかし植物に変身しかかっている少女たちは重力とハデス〔ペルセフォネを地下世界に誘拐した〕によって捕らえられ、植物のように葉を伸ばして「広がる（s'évaser）」ことしかできない。この記述はとくに、《ファエトンの姉妹たちのメタモルフォーズ》（1946－47、1950）と題された、腕から先が枝葉に変わった少女たちの像に当てはまる。« s'évader » と、一字違うだけの « s'évaser » を並置するこの一節は、同じ彫像のなかに異なる2つのイメージを重ね合わせている。こ

れは「本質的に動くことができない要素（VI-43-44）」、すなわち物質（粘土）に閉じ込められた彫刻を、フェノザがいかに重力から免れさせるか、という相克を反映する。なお、「滋養ある大地の上に（VI-39 : Au-dessus du sol nourricier）」は、「フェノザのために」に書かれた一文、「フェノザは深い学識をもつ（Fenosa est nourri d'érudition）[29]」を介して、古典的教養に基づく主題を連想させる。

第7詩節では、彫刻であるかぎり避けがたい制約として「詩」の始めから言及されてきた不動性が、永遠の美しさに結びつく。

これらの不朽の美しさをもつ彫像が
忘れがたくなるのは
不動性を強いられた
このようなしぐさによってこそである
〔...〕（VII-45-48）

「不動性（immobilité）」は「不朽の美しさ（immortelles beautés）」と共通の音によって響き合う。「このようなしぐさ」は、前詩節で描かれた木の枝や葉を広げた姿を引き受けるとともに、次の詩節の「あなたに向けて差し出された（VIII-58）」に呼応して、両手を上げた、捧げものをするような女性のポーズを思わせる。実際フェノザの作品にしばしばみられるこの姿勢（《手を上げる女性》1961）にテクストは「適合」し、しぐさによって自らを似せる。

このように、このページ上では
あなたが疑ったとしても
上空から読むゆえに
押しつぶされて見える
これらの語が、飛ぶことはできないものの、
あなたに向けて強く差し出され
あなたの記憶に入り込むようになっているのだ。（VIII-53-59）

第6詩節の木に変身しつつある少女たちを、地面の立体感がなくなるほどの上空から眺めたとすると、葉になった手は見る者に差し出されているように見え

る。同じように、フェノザを称える言葉は、わたしたちの眼下の紙に置かれている。あたかも、ポンジュの並べる文字は本来三次元的物体であるのが、上から眺められているために「押しつぶされて」平面的な文字に「見える」かのように。[1]

「このように」、すなわちフェノザの彫像のあり方に倣って、ポンジュの言葉がページに配されている。ポンジュがしばしばオブジェを語りながら言語表現について語ることをふまえれば、「フェノザのために」でポンジュが言う「一種の点字」は、ここでフェノザを語るポンジュの文章自体をも指すと考えられる。この記号と物質のあいだの文字、平面と立体の「あいだの方式（IV-19 : mode intermédiaire）」は、「詩」に加えられた「註と異文」によって読者を重層的な読解へと導き、「触覚」をページ上の「語の意味の厚み」によってあらわす。それは点の配置が意味を決定する点字のように、空間において感じられ、理解される、石碑に刻まれたような文章である[31]。

III. 「論理的または造形的な美しさ」

第8詩節においてテクストによって演じられた、意味の厚さを手触りとして味わうフェノザ作品のあり方は、第9詩節に凝縮した形で現れる。出だしの「論理的または造形的な美しさ（IX-60）」は、論理的つまり言葉の美しさ[32]と、彫刻の美しさをあらわす。「論理的または造形的な美しさ」は同格として「どのような修辞学（IX-61）」にかかるが、このフェノザの修辞学は、「論理的」かつ「造形的」に、二重の意味で理解される。まず後者の、彫刻における「造形」の文脈では、次のように読むことができる。

論理的または造形的な美しさ	Beautés logiques ou plastiques,
私はどのような修辞学かわかっている	Je sais bien quelle rhétorique
それは構成的な方法で	De voiles plus ou moins développés,
自然全体を、	Agités, ou transparents,
光と風の	Associe de façon économique
主な種類の形で、	La nature tout entière,
おそらくやや決まりすぎた	Sous les principales espèces
独特の女神たちに結びつける、	De la lumière et du vent,

はためく、透きとおった、	À ces déités singulières
いくらか広がったヴェールの修辞学	Un peu trop définies peut-être,
〔…〕（IX-60-69）	[...]

「構成的な」と訳した« économique »（IX-64）は、造形芸術の文脈において、また« rhétorique »（IX-61）との脚韻の都合から、「構成の（d'économie）」の形容詞による置換と考えられる。ヴェールは、それに接する物質によってのみ知覚される、無色透明な、光や風のようなものを目に見えるようにする。この部分は、空気を含んだような、広がった衣をかたどった作品を思わせる（《キャベツの小さな葉》1960、《ダリア》1960）。この文は同時に、「論理」つまり言葉の範疇において、「効率的な方法で、知性と空虚のもと、自然全体をおそらくやや定型にすぎる独特な女神に結びつける」、「討議された、明瞭な、詳しく説かれた覆い隠し」の修辞学と読むことができる。フェノザが寓意像を得意としていることから、「女神」を「寓意」と訳しても無理はないだろう。寓意は抽象的な概念を可視化する、いわば効率的な修辞学的手法である。ヴェールと寓意はともに、目に見えないものを含みながら明確な形で提示する。

なお「修辞学」は、オブジェそれぞれに即した表現の追求を示すポンジュの詩論的標語、「オブジェごとの修辞学（une rhétorique par objet）[33]」を思わせる。ただしここで、言語表現の側に引きつけた言い方ではあるが、テクストはあくまでフェノザの創作をオブジェとして尊重している。「修辞学」の語は古典文化を連想させ、フェノザの作風を根拠としているからだ。自身と縁深い語の使用はまさにポンジュが、「やや定型にすぎる」としても「独特な」表現に至るフェノザの方法を理解し、巧みに覆いかくす間接的な方法とみなして、紋切り型を否定的に用い固定観念を揺るがそうとする自らの手法と近しく感じていることを明らかにする。

最後の二詩節はフェノザの修辞学を「メタ＝メタモルフォーズのモデル（X-77-78 : modèle de méta-métamorphose）」という表現で引きつぐ。ポンジュの註によれば、「メタ＝メタモルフォーズ」は二度のメタモルフォーズを意味する。歩く女性がサモトラケのニケのような「勝利（XI-79）」になり、「棕櫚の葉の不死鳥（XI-84）」に変わり、その棕櫚の葉の「暗い空洞に（XI-85 : au creux opaque）」「白い奇跡（XI-86）」が輝く、と「詩」は結ぶ。テクストの題名にあるフェノザ

の「栄光」は、寓意によって「勝利の女神」に、さらにその寓意である「棕櫚の葉」に具現したことになる。「フェノザの栄光に」は、実際の作品に向けられた「フェノザの《栄光》像に」の謂いでもある。

ところで、ポンジュは« creux »を、文字通りの意味と比喩的な意味で用いる。« creux »を「空洞の」と「空疎な」の意味で用いたよく知られた一節を思い出そう。

> 当然だ。空疎なものにましてよく響くものがあるだろうか。オルガンのパイプも空洞だ。それらが響くためには空疎でなくてはならない。
>
> 礼賛の（あるいは味方する）「言葉」についても同様である。それは言葉自体の栄光のためにも響く、これは必然だ[2]。

よって、結びの「暗い空洞」は棕櫚の葉の陰を指すが、肯定的な意味において「不明瞭で空疎なもの」と読むこともできる。暗い部分があってこそ白い光が見えるように、また空の水差しがいい音を奏でるように[35]、書き手自身が「雑然と（X-74）」書かれたと断わる、「不明瞭で空疎」なこの詩によってこそ栄光が称えられる。2つの寓意は定型にすぎる表現であり、冗漫で空疎に思われるかもしれないが、ヴェールのように内側に空洞をつくり、覆いによって陰をつくる形は優れた「モデル / 型（modèle）」である。中身がない、この「抜き型のようなもの（quelque chose du moule en *creux*）[36]」こそが、ポンジュが理解するフェノザ作品の特徴なのだ[37]。引用の後半でポンジュはすかさず礼賛の言葉を擁護しているが、この主張はとくに、抜き型のようなオブジェに「適合」し、これを称賛するテクストに当てはまる。

ポンジュは「メタ＝メタモルフォーズ」を、抽象的な上位概念としてではなく、過剰な接頭辞「メタ＝（あとの）」を加えた具体的な事物と印象づけることによって、またテクストの「変化」によって、フェノザとその作品に忠実である。詩人自身による行番号と註の追記が学術的な文学批評に対する皮肉と受けとめられるだけでなく[38]、変更可能性を示す異文は、記念碑的な、完成された文章には似つかわしくない。さらに、註や解釈は以降の更新を前提とするため、それらがテクストの一部をなすことで、「たえまないメタモルフォーズ」の信念を喚起する。「開かれた」像の姿にテクストを「適合」させるならば「詩的日記」の

形にする選択もあるが、ポンジュはあえて古典的な閉じた形の「詩」を据え、あとから「註と異文」を添えることで、「詩」を未完成の状態に開く。こうして題名にある、通常は褒め言葉ではない形容詞「未完成の」は作者の「生きいきした痕跡[39]」を、そして鑑賞者との「ふるえる接点（III-14）」へと開かれた作品を修飾する語として礼賛の根拠を得る。「論理的または造形的な美しさ」は、変化の美学に基づいたフェノザとポンジュ双方の作品のあり方を示している。

図1《メタモルフォーズ》
1963年、ブロンズ、165cm。

註

1 Francis Ponge, « Pour Fenosa » ; « Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965 », *L'Atelier contemporain*, in Bernard Beugnot (s.l.d.), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002（以降*OCII*）, pp. 642-643 ; pp. 687-691. 後者の自由韻文詩部分を補遺に掲載し、引用箇所は括弧内に「詩節数 - 行数」と略記する。訳出はすべて拙訳による。

2 つづくフェノザの伝記的記述は、以下の文献に拠る。Raymond Cogniat, *Apel.les Fenosa*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1969 ; Jean Leymarie, *Fenosa*, Genève, Skira, 1993.

3 Apel.les Fenosa, *Propos d'atelier*, édition annotée et présentée par Bertrand Tillier, Creil, Bernard Dumerchez, p. 51.

4 Francis Ponge, « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain,* in *OCII*, p. 734.

5 Nicole Fenosa, « Avec et sans pose, Ponge et Fenosa », in *Europe*, n° 755, mars 1992, pp. 128-129.

6 Francis Ponge, « Au lecteur », *L'Atelier contemporain*, in *OCII*, pp. 565-566.

7 Alexandre Circi-Pellicer, « Fenosa, comme une flamme d'eau », *Fenosa*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée Rodin, 1980, p. 10.

8 Francis Ponge, « Ce petit plâtre inachevé... », *op. cit.*, *OCII*, p. 689.

9 Bertrand Tillier, « Des sculptures et des choses : Ponge et Fenosa », in *Cahiers Fenosa*, n° 1 (1994-1995), Association des Amis d'Apel.les Fenosa, p. 10.

10 全集版では再編集された（*OCII*, pp. 997-1052）。

11 *Ibid.*, *OCII*, p. 999.

12 Francis Ponge, *La Table*, in *OCII*, p. 926.

13 Fenosa, *op. cit.*, p. 73.

14 Francis Ponge, « Texte sur Picasso », *op. cit.*, *OCII*, p. 737.

15 *Ibid.*, p. 738.

16 Fenosa, *op. cit.*, p. 72.

17 Ponge, « Texte sur Picasso », *op. cit.*, *OCII*, p. 732. 創作過程をできるかぎり「記録資料（documentation）」として残す考えもピカソに由来する。« Préface », *Nouveau nouveau recueil, III*, in *OCII*, p. 1318.

18 Francis Ponge, « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, in *OCII*, p. 705.

19 フェノザをめぐる詩人の文章については以下を参照。Adélaïde Russo, Ch. IX : « De l'amour Fenosa quatre fois », *Le peintre comme modèle. Du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 179-196.

20 Ponge, « Pour Fenosa », *op. cit.*, *OCII*, p. 642.

21 Fenosa, *op., cit.*, p. 72.

22 Robert Melançon, Notice de « Ce petit plâtre inachevé... », in *OCII*, p. 1318.

23 以下の作品を写した白黒写真三葉：« Madrépore », « Femme de Valls », « Vilella ». *Fenosa. Sculpture*, catalogue de l'exposition à la galerie Jacques Dubourg du 12 au 29 mai 1965, sans pagination.

24 Ponge, « Ce petit plâtre inachevé... », *op. cit.*, *OCII*, p. 690. 時間芸術と空間芸術の関係をめぐって、ポンジュは別の美術批評的テクストでも論じている。とくに « Quelques notes sur Eugène de Kermadec », *L'Atelier contemporain*, in *OCII*, p. 651-653.

25 読者を「問い詰める（la prise à partie）」手法はこの表現が用いられる『ボブール文書』（*L'Écrit Beaubourg*, 1977）にも顕著である。Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, in *OCII*, p. 897.

26 Francis Ponge, « Introduction au « Galet » », *Proêmes*, in Bernard Beugnot (s.l.d.), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999（以降*OCI*）, p. 203.

27 Francis Ponge, *La Seine*, in *OCI*, p. 248.

28 Ponge, « Ce petit plâtre inachevé... », *op., cit.*, *OCII*, p. 690.

29 Ponge, « Pour Fenosa », *op. cit.*, *OCII*, p. 643.

30 ポンジュは自身の「語の具象的かつ三次元的な性質（le côté concret et à trois dimensions des mots）」に関して、語を小さな彫像に喩えるピカソの言葉を援用する：« Vous, vos mots, c'est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot, et il s'éclairent les uns les autres. » Francis Ponge, « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, in *OCI*, p. 684.

31 Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, in *OCII*, p. 160 : « [...] j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre. »

32 ポンジュにとって « logique » は « verbal » に置き換えられる：« [Me voici] Avec mon galet que je veux remplacer par une formule logique (verbale) adéquate. » *My creative method*, in *OCII*, p. 526.

33 Francis Ponge, *My creative method*, in *Méthodes*, in *OCI*, p. 534.

34 Ponge, *Pour un Malherbe*, *OCII*, p. 189.

35 Francis Ponge, « La Cruche », *Pièces*, in *OCI*, p. 751.

36 Ponge, « Pour Fenosa », *op. cit.*, *OCII*, p. 643. 強調筆者。

37 この点で、草野心平がフェノザ展へ寄せた文章でなにげなく「八分通り出来上った7階建の新病棟」と書いていることは、未完成の中身のない箱型を思わせ興味深い。FENOSA展カタログ、吉井画廊、1981年5月11日－6月10日、頁付なし。

38 Robert Melançon, Notice de « Ce petit plâtre inachevé... », *OCII*, p. 1318.

39 Bernard Noël, « Une main qui pense », in *Fenosa ou limon ailé*, Cognac, Amis d'Apel.les Fenosa & Le Temps qu'il fait, 1997, p. 75.

〔補遺〕

Ce petit plâtre inachvé à la gloire de Fenosa en avril 1965

Francis Ponge

À de plus ingénieux que toi
Laisse l'admirable recherche
Et ces tentatives, non sans intérêt,
Destinées à faire voler en éclats
Votre immémoriale plastique.

Qu'ils ne puissent jamais, certes,
Tant à nos yeux qu'aux leurs même,
S'y montrer assez hardis,
Voilà bien leur damnation.
Et, d'un tel défaut, que dire ?

Peut-être n'ont-ils pas connu
Ce qui te détermina :
Le plaisir, l'effroi partagés
À leur point tremblant de contact
Entre une main nue et la glaise

Que depuis lors tu modèles,
Toi, l'unique sans conteste
Coroplaste d'aujourd'hui,
Sur un mode intermédiaire
Entre le lydien et l'ionien.
Laisse donc à leurs recherches
Ces plus ingénieux que toi.
Suffis-toi du poste hors-limites
Où ton ingénuité te retient.

*

Ma voix, que le temps entraîne,
Non contente de le scander,
Peut donc — tu l'entends, tu la vois —
Revenir à cette marcheuse immobile
Dont chacun de ses pas l'éloignait.

Il suffit que je l'y ramène
En lui faisant — je le fais —
Te dire que tu eus raison,
Modeleur de toutes ces filles
Qui s'évaderaient de tes doigts
Si elles pouvaient autre chose
Que seulement s'évaser
À l'instar de ces jeunes plantes
Retenues de par leurs chevilles
Au-dessus du sol nourricier
Par le prince de gravité
Qui siège au séjour des morts,
Oui, raison d'arrêter ta marcheuse
Dans un élément par nature
Incapable de bouger.

*

C'est à la faveur de tels gestes,
Commandés par l'immobilité,
Que se rendent inoubliables
Ces immortelles beautés
Qui nous appellent sans cesse
Depuis Rome et la Grande-Grèce
Où nous les laissâmes, ce février,
Orphelines de nos regards.

Ainsi font, sur cette page,
Même si vous deviez en douter,
Écrasés comme ils vous paraissent
Par votre lecture aérienne,
Ces mots, sans pouvoir s'envoler,
Pourtant si tendus vers vous
Qu'ils nicheront dans votre mémoire.

*

Beautés logiques ou plastiques,
Je sais bien quelle rhétorique
De voiles plus ou moins développés,
Agités, ou transparents,
Associe de façon économique
La nature tout entière,
Sous les principales espèces
De la lumière et du vent,
À ces déités singulières
Un peu trop définies peut-être,
Ils en étaient donc conscients,
Par le génie séparateur
De nos ancêtres méditerranéens.

*

Cela dit — beaucoup trop vite,
Longuement, confusément —
Notre bouche le conclura
D'un seul baiser sur la tête
Qui a conçu ce modèle
De méta-métamorphose :

Une belle grande Victoire
Mais déjà décapitée
Comme celle qui frissonne
Sur le palier de Daru
S'y montre transfigurée
En un seul phénix de palmes
Au creux opaque desquelles
Rayonne le blanc miracle
De ses mains multipliées.