

## 説明するポンジュ

飯田, 伸二

<https://doi.org/10.15017/9965>

---

出版情報 : Stella. 15, pp.1-31, 1996-07-01. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# 説明するボンジュ

飯 田 伸 二

ある作家が一冊の本を上梓する。読者や批評家は自分の関心、好みに応じてそれを読み、語る。近代社会においては本さえも一商品にすぎぬ以上、本をどう読もうと、つまりどう消費しようとするかは読者＝消費者の自由に任されているはずだ。本の書き手にとっては自分の作品が話題にのぼること自体は、それがどういう形をとるにせよ、歓迎すべきことにちがいない。作品にむけられた批評は、作家の社会的認知という観点からすれば重大なインパクトがあるにちがいないのだから。いわんや、その本が作家として認められることを長年夢見てきた個人の手になるもので、さいわいにも批評がおおむね好意的であり、くわうるにそのいくつかが時代を代表する知性から発せられたばあいにはなおさらであろう。しかし、もしも批評が作者の狙いを把握していなかったり、さらには作品を置き去りにして独り歩きをはじめたりすれば、作者はどんな対応をせまられるのだろうか。〈読書〉をテキストに新しい意味を付与する生産行為と見なす傾向が強まり、また読書行為のプロセスを視野に入れずにテキストを論ずることへの疑問が高まる今日<sup>1)</sup>、こうした問いを発すること自体が反動的なのかもしれない。だが読者が作品から読みとる意味、作家にたいして抱くイメージが、作家の期待から大きく隔たってしまったばあい、当の作家がこうした事態を由々しいものと感じ、是正しようとするケースも意外と多いのではないだろうか。はたして作家は読者による作品の受容をどの程度までコントロールできるのだろうか。そのため作家にはどんな方法があるのだろうか。

このような広い問題系を考慮しつつ<sup>2)</sup>、本稿では『物の味方』の受容にたいする作者フランシス・ボンジュの反応を追跡し検討する。この作業をつうじ、批評家たちが詩人と彼の作品に押しつけたレッテルからいかに彼が自らの独立をたもとうとしたのか、その戦術をあきらかにしたい。そのために、まず『物の味方』が同時代の作家・批評家たちにどう読まれていたのかを概観し、彼ら

の読みがもつ問題点を浮きぼりにしよう。

## I 『物の味方』の受容

### 1. 時間のずれ

『物の味方』の受容、およびそれにたいするボンジュの応対を記述・考察するさいにまず注意すべき点は、1938年に詩集が実質的に完成したのち、1942年5月に出版されるまでに3年以上の歳月が経過したという事実である<sup>3)</sup>。この時間的なずれをとりわけ重要視するのは、『物の味方』を脱稿したのち詩人はこの詩集とは大きく趣の異なる作品に積極的にとりくむようになるからにはほかならない。1938年から1942年までにボンジュが手がけたこれらの諸作品はおおむね2つのグループに類別可能である。一方の作品群では、表現をかぎりなく厳密・正確にしようとする傾向が支配的となる。その結果テキストは、完成することのないまま途中で破棄された描写の断片群と、それらについての自己批評が織りなすモザイクに帰してしまう。当然こうしたテキストは伝統的な散文詩としての形をもはやほとんどとどめていない。『やむにやまれぬ表現への熱狂』(1952年)に収録されることになる「ムーニーヌ」「松林の手帳」といったテキストをこの作品群の代表例としてあげることができよう<sup>4)</sup>。もう一方の作品群では、個々のテキストは散文詩の形式をあい変わらず十全にたもっている。また内容の面では、ものと、それを利用し恩恵にあずかる人間との接触が以前の作品とくらべはるかに強調されている<sup>5)</sup>。この作品群の代表例としては「羽根ぶとん」「ストーヴ」「ジャガイモ」などのテキストをあげることができる。また散文詩ではないが日記風の作品「中断された回想録」も、人間にたいする温かい視線にあふれている点で2番目の作品群に分類することが可能である。1938年から1942年にかけてのボンジュ詩学が展開するこうした新しい動きを確認しておくことは、『物の味方』刊行後この詩集を中心にくり広げられるボンジュ論が当時の詩人の関心と大きく食いちがっていることを知るうえで重要なばかりでなく、戦後に彼が見せる批評家への反応を理解するのにも有効な準備作業となろう。

では、当時はまったくの無名といってよいボンジュの新詩集を批評家たちはどう受け入れたのかを以下に概観することにしよう。

## 2. 占領下の批評家

書籍の流通が困難な占領下で出版されたという事情も手つだって<sup>6)</sup>、『物の味方』にその出版直後から関心を示した批評家の数はけっして多くない。1942年にはモーリス・ブランショ、フィエスキ、ジョルジュ＝エマニュエル・クラシエといった詩人、批評家がクロニックで詩集を手短に紹介しているにすぎない<sup>7)</sup>。翌年には『コンフリユアンス』で、当時主幹を務めていたルネ・タヴェルニエが2号にわたって詩集をとりあげた<sup>8)</sup>。さらにその翌年の1944年にはボンジュの友人でもあるジャン・トルテルの論文が『カイエ・デュ・シュッド』に発表された<sup>9)</sup>。

これらの批評の内容だが、紙面に大きな制約のあるクロニックのなかで批評家たちが『物の味方』の斬新さを正確に理解したとはいいがたい。たとえばフィエスキにとりボンジュの魅力とは、せいぜいのところ『博物誌』の作者ジュール・ルナールにくらべて語り口がより変化にとみ、文体がよりイメージ豊かである程度のことにはすぎない――

われわれが思いうかべるのは簡潔な作風をしたジュール・ルナールである。ボンジュ氏はさらにいくつかのテーマと、より大胆な隠喩をつけくわえている。<sup>10)</sup>

いっぽうモーリス・ブランショは、ボンジュが「人間との漠然としたアナロジーからひき出される感情や意図をオブジェにあたえるのではなく、規範となる存在の様態を付与する」<sup>11)</sup>と評し、詩人のものへのアプローチの仕方の特色にいち早く注目した。同時に彼は「フランシス・ボンジュ氏がオブジェの真実を発見するのは文体をつうじてである」<sup>12)</sup>と、これもまた正鵠を射た発言をしている。しかしながら「彼 [=ボンジュ] はあるひとつの意味をイメージにあたえているにすぎない。それは描写を分かりやすくはしても、深めることはないのである」<sup>13)</sup>と発言するとき、当時のブランショによるボンジュ理解の限界が浮きぼりとなる。さらにクロニックの締めくくりでは、詩人をジュール・ルナールと比較し、フィエスキと同じ皮相なボンジュ理解に陥っている<sup>14)</sup>――

これは肩のこらない描写である。[...] 一種の博物誌であり、ジュール・ルナールの博物誌と同じく、巧みなスケッチがもつ絵画的な趣をそなえている。<sup>15)</sup>

さてタヴェルニエは『物の味方』がもつ「根本的に反＝神秘的な性格」に着目し、ボンジュの抱いている「あらゆる形而上学への嫌悪」をすばやく把握する炯眼ぶりをみせている。彼はさらに、詩人のエクリチュールはルナル以外にもマラルメ、ヴァレリー、ミショー、ラ・フォンテーヌなどの作家を思いうかべさせる、と刺激にみちた指摘をしている。こうした作家との比較研究は、『物の味方』の底辺にある文学的遺産の多様性をあきらかにするうえで、そしてまたボンジュのエクリチュールの特質をつかむためにも、今なおきわめて重要な研究テーマである。しかしタヴェルニエは例にあげた作家たちのどのような点がボンジュと関連するのか、具体的に言及するにはいたっていない<sup>16)</sup>。

最後に、『物の味方』の出版から2年以上たった1944年8月に発表されたジャン・トルテルの論文をとりあげよう。冒頭で、読書行為・批評行為をつうじて他者＝作者と出会うことの困難さを強調したのちに、この南仏詩人はボンジュの〈モラリスト〉としての側面を強調する――

ボンジュはオブジェの漠然とした力に訴えたりはしない。彼はオブジェをそれ自身の明確な意識へみちびくのである。いわば彼はオブジェのモラリストなのである。<sup>17)</sup>

『物の味方』を過去の文学的思潮と関連づけようとする点で、トルテルの態度も基本的には他の批評家と同じであったといえよう。

以上の紹介で、同時代の批評は簡略すぎたり『物の味方』の斬新さに十分な注意を払っていないくらいはあるにせよ、おおむね好意的に作品をむかえていたことがあきらかになったことと思う。パリの文壇関係者がボンジュに抱く関心がしだいに高まっていくのにも、これらの批評家の言説は少なからず貢献したにちがいない。ポーランはこうした模様を1943年5月25日付けの書簡で以下のように伝えている――

君の「状況」と呼ぶべきものがここ5か月でこんなにさま変わりして愉快至極だ。「ボンジュのなにをいただけるんですか」という質問なしには、詩の「アンソロジー」の計画なんてもちあがらない有り様だ。君のことをプリンス、流派の首領にかつぎあげさえている。[C-I 292]<sup>18)</sup>

上にとりあげた批評家はボンジュの「状況」がこのように大きく変転するの

に貢献したとはいえ、彼らの分析・読解の不十分さに詩人が少なからぬ不満を感じていたことをここで強調しておきたい。この事実は「すずめ蜂」（1938年8月-1943年8月）の一節にはっきりと読みとれる。この作品のそれぞれのパートの執筆時期を正確に知る手がかりは残されていないものの、問題の一節は作品の結びを形成し、またそれは作品全体を総合的に見わたす視点から書かれていることから、執筆時期は制作の最終段階にあたる1943年8月頃とするのが妥当であろう。つまり上に紹介した書評がトルテルの記事を除きすべて出そろったあとに、問題の一節は書かれたと考えられるのである。この箇所はことばの多義性、ティポグラフィーの多様さが駆使されていることから、あえて原文で引用することにする——

Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités [de la guêpe] que j'aurais omis d'expliciter, eh bien cher lecteur, patience! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fougueuse, et musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée, en zigzags*, pour S'INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu, du piquant* sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la queue* qu'elles révèlent — enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite. [RE-TP 270]

ここでその登場が期待されている「批評家」は、作品の指示対象であり、かつ作品そのものである「すずめ蜂」がもつ「文学へのうるさく、いらだたく、激しく、そして同時になまけた乱入」、「ぎくしゃくした様子」、「混乱した、ジグザグの体裁」、「毒を含んだ〔…〕華々しい非連続」といった「特色」（強調は原文ではイタリック）を欠点と見なし、それらを「非難」、「告発」、「憂慮し」、「ありとあらゆる罵言を浴びせ」かける（強調は原文では大文字）。つまり、この「批評家」は「すずめ蜂」の「特色」を「欠点」と見なししているとはいえ、「すずめ蜂」のテキストの斬新さを指摘するだけの「鋭さ」はそなえているのである。また引用の最後の句にかんしては別の読みが可能であるのも見のがせない。慣用表現の「ありとあらゆる罵言を浴びせる」を比喩的に読まず、字義どおりに解釈すれば「それが値するすべての名で見事にわたしの作品

を呼ぶ」という意味にもとれ<sup>19)</sup>、作品の「特色」を正当に評価する「批評家」の鋭さがよりいっそう強調されることになる。いずれにせよこの引用からは、自分の作品を十分に読みこなせる批評家の到来を強く待ちのぞむボンジュの姿がはっきりと浮かびあがってくるのである。

### 3. カミュとサルトル：独創性と問題点

これまでとりあげてきた批評家とくらべると、カミュとサルトルの読解がボンジュにあたえたインパクトは格段に大きい。じじつ、戦後に入り詩人が自身の詩法を説明したり、『物の味方』の受容を総括するにあたり、先にとりあげた個々の批評家に言及することはなくとも、カミュとサルトルにたいしては暗示・揶揄を執拗にくり返すのである。

カミュが『物の味方』への感想を述べたのはボンジュに宛てた1943年1月27日付けの私信のなかである。後に「〈味方〉についての手紙」と題されるこの書簡で『シシュポスの神話』の作者は詩集を評して以下のように述べている――

『味方』はまったくの不条理の作品です――〔…〕世界の無意味さの哲学の究極に生まれた作品であり、この哲学の結論かつ例証なのです。<sup>20)</sup>

こうしてカミュは作者ボンジュの制作意図にはまったく注意を払わずに、自分の世界観を支える「不条理の哲学」の表象を詩集に見いだそうとする。このような牽強附会ともいえる読みを提出するいっぽうでカミュは、「あなたはノートの中でお話しになっている、相対的に人間的なるもの（人間主義的なるもの）へだんだんと向かってらっしゃる」<sup>21)</sup>と述べ、『物の味方』脱稿後にボンジュの人間への態度が大きく変化するのを的確にいいあてている。詩人を「不条理」の作家と無理に位置づけようとする反面、彼の文学的・思想的変遷にも目をくばったこの手紙が1940年代に発表されていたならば、ボンジュ作品の当時の受容に少なからぬ影響をあたえたにちがいないまい。しかし書簡は1956年にしか公にされず、1940年代における『物の味方』の受容には直接影響をあたえることはなかった<sup>22)</sup>。

ところでカミュはサルトルがボンジュ論「人間と物」を準備するのにも少な

からず関与していた。というのもサルトルがこの論文の想を練るにさいし、当時はまだ未発表であった「時代」「中断された回想録」といった『物の味方』とは性格を大きく異にする2つの作品を参照することができたのは、カミュの仲介をとおしてのことなのである。この経緯は1944年4月15日付けのボンジュからのポーラン宛書簡に読むことができる――

どうもサルトルが『カイエ・デュ・シュッド』向けにぼくについての論文を書くことを決めたらしい。<sup>23)</sup>

この計画を知らせがてら、カミュはぼくの未発表作品をサルトルに見せてやるよう頼んできた。(誰にだって)ぼく自身の情報をことわる筋合いはないと思うのだが。君はどう思う？

しかし、少しためらったのち、カミュにはサルトルを助けるのにも狼狽させる(?)のにも最適なある作品を送ることにした(「時代」第一部、1923-35と「中断された回想録」1938-40)。[C-I 314]

「時代」とは1923年から1935年までにボンジュが詩的発話行為について折々につづった考察をあつめた作品で、現在は『プロエーム』の第1部を形成している。この作品は、その執筆期間や性格からして、『物の味方』執筆中はもとより、それ以前の詩人の言語観・世界観を知るうえで貴重な手がかりとなっている。「中断された回想録」はフランスの対独戦争宣言を機にルーアン郊外に招集を受けたボンジュが1939年9月から1940年6月までの兵営生活を記した日記的作品で、彼の没後、1989年2月の『新フランス評論』にはじめて発表された。この回想録にたいする作者自身の評価はかなり低かったとはいえ、とくに「人間」に向けられた注意ぶかい視線と、民衆への強い共感により『物の味方』とは興味ぶかい対照をなしている。これら2つの作品をサルトルに提供した背景には、自分の文学の底辺の豊かさ、年を追うごとに変遷してゆくさまをありのままに示そうとするボンジュの意図が浮かびあがってくる。こうして詩人は『物の味方』をつうじてボンジュの名を知ったサルトルを「狼狽させ」と同時に、彼が自身の文学を包括的に論じてくれるのを「助け」ようとしたのである。この目論見にサルトルはどう応えているのだろうか。ここで「人間と物」の論点・問題点を整理することにしよう。

論文の前半でサルトルは『物の味方』はモーリス・ブランショが示唆したよ



うな「肩のこらない描写」の寄せ集めではけっしてなく、日常的な使用により汚され墮落してしまった「言語との激しい闘い」<sup>24)</sup>の成果であることを力説する——「彼〔=ポンジュ〕が攻撃するのは、本当のところ言語そのものではなく、話されているがままの言語なのである」<sup>25)</sup>。こうしてサルトルはポンジュの企ての社会言語学的側面にはじめて光をあてた——

詩人である彼は詩を言語の一般的な垢落とし作業ととらえている、ちょうどある意味で革命家が社会の垢落としを考えるように。<sup>26)</sup>

じじつ、墮落した日常言語から詩的発話行為を守ることこそは、「時代」をつらぬく主要テーマのひとつであり、ここにこの作品をサルトルに提供した成果の一端を見ることができる<sup>27)</sup>。

つづいてサルトルは言語を刷新しようとするポンジュの意図と、彼があつかうテーマのあいだには必然的な関連があることを強調する——

〔…〕言語革命は、それが完全であるために、〔人々の〕注意のあり方が変わることを要求する。ディスクールを言語の一般的使用から救い出し、われわれの視線を新しきオブジェ=対象へ向けなければならない。<sup>28)</sup>

こうしてサルトルは詩人がとりあげる題材もその扱い方も従来の文学的伝統とは本質的に異なる点に注目する。発話主体の心情を表現するための小道具としてもものを利用するのではなく、ことばによりものの本質を浮かびあがらせること。そしてこの企てをとおして、日常的な使用が隠す言語の豊かさを再発見すること。これこそがポンジュの目指すところである。また、この目的を達成するため、ポンジュ詩学では“名づけ行為”が重要な役割をになう——

今までは違ったものを名づけることによってしか、彼〔=ポンジュ〕はことばの意味を刷新し、その深い可能性を十分に自分のものとすることができない。<sup>29)</sup> [強調サルトル]

「人間と物」ではこうした言語的側面にだけではなく、ポンジュ作品の文体的特徴・主題論的特質にも十分な目配りがなされている。とくに主題論上の特質として、サルトルは詩人における「固体」の偏在に着目する。「固体。彼の

なかでは、ひとつひとつの文から世界のもっとも根底にある土台まですべてが「固体なのだ」<sup>30)</sup>。この指摘の影響力はきわめて大きく、戦後から今日までポンジュを論ずる批評家たちによって広く踏襲されることになる。また詩人自身も1940年代後半には『セーヌ河』(1947)、『石鱗』(1942-1946)、「一杯のコップの水」(1948)といった作品でくり返し水をテーマにとりあげ、この指摘の呪縛から逃れようとするのである<sup>31)</sup>。

このようにサルトルの論文は多くの点でそれまでのポンジュ観を一新する。だが、この論文にもいくつかの問題点がないわけではない。まず第一の問題は、ポンジュの文学的手法とフッサールの現象学をやや性急に同一視しようとする点である。この傾向は「小石への序論」の解釈にとくに顕著にあらわれる。このテキストでポンジュは、「もの」の今までに指摘されていない性質を表現する「最良の方法は」、それにかんする知識を捨象すること、つまり「すべての事物を未知の事物と見なす」[PRO-TP 201] ことであると提言する。ところがサルトルはこの一節を論拠に「ポンジュはすべての現象学の源である〈もの自体へ向かって〉という基本原理を知らないうちに適用している」<sup>32)</sup>と結論する。たしかにポンジュ詩学は「もの」をつうじて主体と客体の分離を乗り越えようとする点で現象学と共通の問題をはらんでおり、両者の比較は今後のきわめて興味ぶかい研究課題といえよう。しかし『物の味方』執筆当時のポンジュが現象学にかんしてもっていた限られた知識からして、フッサールが生みだした現象学と自分の詩学との関連を詩人が意識していたとは考えがたい<sup>33)</sup>。こうしたことから、サルトルの指摘は詩人の目に現象学研究者による自分の作品の抱き込みと映った可能性が高い。

サルトルの論文中フッサールとの比較以上に問題な点は、父アルマン・ポンジュが1923年に没したのちに詩人を襲った「言語の危機」に十分な言及がされていないこと<sup>34)</sup>、そしてとりわけ『物の味方』脱稿後にポンジュ詩学がみせる興味ぶかい変遷にまったくといってよいほど注意が払われていないことであろう。ポンジュがわざわざサルトルに提供した「時代」そして「中断された回想録」は、この2点ととくに関係が深いだけに、こうした見落としは大いに彼を苛立たせたにちがいない。詩人の文学活動を、その多様性に目を配るのではなく、『物の味方』に還元してしまう傾向はサルトルが彼の作品における〈人間の不在〉をとりあげるときにとくにはっきりとあらわれる。これに関連するサ

ルトルの論述を追ってみよう。

『嘔吐』の作者は、ポンジュ最大の攻撃目標は言語やものにその影を落としている「憎むべき社会組織」<sup>35)</sup>であると指摘する。有用性・便利さの視点からものに接するかぎり、人は社会的慣用のとりこのままである。そこで「非人間的な孤独のなかに〔…〕存在している」<sup>36)</sup>「ものの存在の理解を」<sup>37)</sup>より推しすすめるため、詩人は「ものからその実用的意味をはがさ」<sup>38)</sup>ねばならない。この作業は必然的に「あまりに人間的な言説」<sup>39)</sup>の放棄、そして社会的・実用的意味をとおしてもものを見つづける人間の視点の除去へと詩人をみちびく<sup>40)</sup>。こうして、ものにはりついた人間的な意味を捨てるため、テキスト空間から人間は排除されてしまう。その結果「オブジェ = 対象が主体に先行し、それを押しつぶす」<sup>41)</sup>という事態が形成されるのである。

サルトルはこの見方をさらにすすめ、ポンジュの世界を以下のように評する。固体に支配され、人間の声が削ぎ落とされた詩人の世界とは「すべての人間を鉱物に変え」、「生きているものすべてを〔…〕物質の屍衣に包みこむ」ことを欲する「死者偏愛の夢想」<sup>42)</sup>によって作りだされた空間である、と。結論としてサルトルは卑近な日常的事物の描写の裏で、死の誘惑が詩人のエクリチュールを支配していると主張する――

〔…〕彼の究極の夢、それはこの文明全体がある日、彼の手になる書物とともに、巨大な墓となることなのだ〔…〕。<sup>43)</sup>

ポンジュ文学のこうした捉え方は『物の味方』だけに話を限定すれば、たいへん大きな説得力をもっている。しかし、この詩集以後に試みられた文学的冒険の成果である「じゃがいも」「洗濯器」「ミモザ」（これらの作品は「人間と物」執筆以前にレジスタン系雑誌に発表されている）、そして「中断された回想記」の内容が考慮されているとはいいがたい。たとえば、「じゃがいも」「洗濯器」「中断された回想記」では、困難な時代に生きる同時代の人間にたいする共感が作品の基底にあり、とくに前者の2作品ではものとそれを使う人間との関係にとりわけ照明が当てられている。また「洗濯器」と「ミモザ」は、発話主体の欲望が徐々に、しかし確実に作品の構造化に関与していることを示唆している。さらに『物の味方』刊行後は死にたいする詩人の態度が微妙に変化

しは始めるのも見のがせない。ボンジュの関心が「死」から、テキスト生産行為のアナロジーとしての「誕生」へと移行しているのは、カミュを対話相手にした「パージュ・ビス」に明確に読みとれる。そして戦後に入ると、作家の「死」とテキストの「誕生」の弁証法が諸作品の主題論的体系のなかでますます重要なウエイトを占めるようになるのである<sup>44)</sup>。たとえサルトルが参照しえた作品からはこうした傾向がつかみにくいとはいえ、この点にかんしても「人間と物」はあまりにも無関心である。このように、いくつかの重要なポイントでサルトルの視点は論文が執筆された時期のボンジュの関心と大きな隔たりを見せているのだ。

第2次世界大戦終戦以前に時代を限定し、『物の味方』にかんする批評言説のポイントと問題点の整理を試みた。次節ではこれらの言説がボンジュをとりまく状況にどういう影響をおよぼしたのか、またそれに詩人がどう対応したのかを検討することにしよう。

## II 状況の変化と詩人の対応

### 1. 状況の変化とエピテキスト・ピュブリック

サルトルの「人間と物」が文壇にあたえたインパクトについて、後年ボンジュは1944年冬から1946年夏の状況をふり振り返りながら「サルトルのエッセーにひきつづき、わたしの作品について多くのエッセーが発表された」[S 57]と語っている。すでに見たとおり、サルトルの論文が発表される以前には、ボンジュがとりあげられるのは文芸雑誌のクロニクのなかで手短にというのが常であった。だがこの論文を契機に、「多くのエッセー」というにはやや誇張があるものの、ボンジュを単独にとりあげたり、あるいは彼を議論の中心とするエッセー・論文が書かれるようになった<sup>45)</sup>。これらのうち、1945年に発表された「言語と物」(アレクサンドル・アスリュック)、「実存主義とはなにか」(ドミニック・オーリー)は、タイトル自体がサルトルからの決定的な影響を雄弁に物語っている。さらに1946年に入ると、クロード＝エドモンド・マニーがサルトル風の用語を随所にちりばめた論考「F. P. あるいは幸福な人間」を発表する。これに触発されてモーリアックは「休暇中の読書」において、ボンジュを高く評価する傾向に疑義を唱えると同時に、文学作品を流行の

哲学体系をとおして読む風潮を手きびしく批判する。こうした事実は、戦後くり広げられた詩人をめぐる議論にあたえたサルトル論文のインパクトがいかに強かったかを物語るものである。

ポンジュへの関心がよりいっそう高まるなかで批評家が詩人に抱くイメージも変わってゆく。そのよい例が、占領中すでにポンジュを論じてきたルネ・タヴェルニエとモーリス・ブランショである。タヴェルニエは1943年の『コンフリュアンス』の月評でポンジュを古典主義作家や象徴主義詩人と比較していたが、1945年4月24日の『レットル・フランセーズ』ではむしろ詩人を戦後フランス文学を代表するアヴァン・ギャルド作家のひとりに数えている<sup>46)</sup>。また1946年以降のことになるが、ブランショは『クリティック』1948年1月号に発表した長編評論「文学と死への権利」で、ポンジュをことばともの・世界が会うあやうい瞬間をとらえる希有な作家と評し、『物の味方』出版直後に彼自身が示した、文体を巧みにあやつるが深みに欠ける詩人というポンジュ観とは根本的に異なる見解を提出している<sup>47)</sup>。批評家のあいだで評価・関心がいっそう高まるのとはほぼ機を同じくして、詩集はより広汎な読者層を獲得していく。1942年に1350部刷られた詩集は1945年にはすでに再版され、さらに1525部が増刷されることになるのである<sup>48)</sup>。詩の分野でのこの部数は注目すべきものといえよう。

こうした動きのなかでポンジュも自分自身の作品、パーソナリティーにたいする見方・考え方を大きく変えていく――

変わったこと、それは他者にたいするわたしの存在である。ひとつの作品が存在し、それについて人々が語った。作品が提出され、確固とした存在として根をおろしたのだ、そしてある程度はわたしの「人柄」も。そこで、わたしもこれらのもの、つまり自分の作品、人柄を今ではちがったものとして眺めることができる〔…〕。[M 15]

そのいっほうで自己の作品にかんする議論が非常にしばしば哲学的なレベルで展開され、文体やレトリックといった文学的問題にはあまり関心が及ばないことに詩人が苛立ちを覚え、批評家たちの「誤った解釈（あるいは定義）を訂正する必要」[同上]を感じていたのも事実である。こうした不満は、ときに激しい表現となって爆発する。たとえば1946年8月に取られたノート（『石鹼』

収録)で、ポンジュは哲学者や哲学者気取りの批評家につきのような挑発のこたばを浴びせかける――

哲学者連中よ。わたしの言い分はわかったろう。眠りに行け。犬小屋へ。あばら屋へもどれ。おまえたちの汚い寝床にひきかえせ。[S 70]<sup>49)</sup>

こうした激しい反応を理解するには、サルトルの分析を踏襲して事足りりとする批評家たちにたいするポンジュのいらだちにくわえ、詩人をとりまく急激な状況の変化に彼自身が不安を抱いていた事実を考慮する必要がある。さまざまな雑誌に発表され広く流布される「ポンジュ論」は、詩人のイメージを決定するうえで作品の内容以上に重要なファクターとなりかねないのである。こうして、他者の作ったイメージが一人歩きをはじめ、「作者」としてのポンジュの権威ばかりか、彼のアイデンティティーをも脅かす。こうした状況への不安は、1947年1月にブリュッセルで詩人がおこなった最初の講演「タンタティヴ・オラル」で以下のように説明されている――

際限なくさまざまな形で理解されるように作られたものをすぐに理解することはできません。その後、少しずつ返事がやってきます。[...] 読まれたことの証拠が出てきます、記事が新聞・雑誌に掲載されます、そして突然自分が変わってしまったのに気づきます。ちょうどはじめて鏡の前に立ったときのように、自分が変わったのに気づくわけです。[...]

ちょうど写真を見せられたときのようなものです。[...] 自分はこれ以外になら何にでも似ている、そんな気がします。これは重大です。自分が変わってしまったのに気づく、そして実際にかわってしまっているのです。[M 240]

批評家による作品・作者のイメージの歪曲は、「まったく反響のない砂漠」[M 238]で20年間にわたって続けられた文学活動のあとに唐突に訪れた事態だけに、よりいっそう深刻だったにちがいない。そしてさらに由々しいことに、こうして批評家に作りあげられ一般に広まったイメージは作者を縛り、創作の自由さえをも制限してしまう危険をはらんでいる――

こうした印象をもったとき、鏡の虜、一般読者からの反応の虜になってしまったときには [...] 皆さんがお書きになるテキスト、著作も同じ性格をもってしまうので

す。それらは皆さんにはガラスや鏡のように見え、皆さんはそのなかに閉じ込められてしまうのです。[M 241]

このような状態から脱するために、「他人が、そして自分自身で取った自分の写真、鏡、考えを少し壊す」[M 252] ことが緊急の課題となる。そしてこれこそが、口頭によるコミュニケーションにたいする強い嫌悪感<sup>50)</sup>にもかかわらず、ボンジュがブリュッセルでの講演をひき受けた「唯一の理由」[同上]であったのだ。

批評家が作りだした作品・作者のイメージが一人歩きするのに対抗して、1946年から1948年にかけてのボンジュは『物の味方』および詩集を生み出した詩学を、自分自身のことばで一般読者に説明することに心を砕いた<sup>51)</sup>。じじつ、上に引用した講演は「調停者ブラック」(1946年)とともに始まる一連の説明的テキストのひとつと見なすことができる。この2年間に執筆された説明的テキストのリストには、さらに画家論の「ブラックあるいは事件そして快楽としての現代美術」(1947年)、長編散文詩『セーヌ河』(1947年)、詩法にかんする覚書である「マイ・クリエイティヴ・メソッド」(1947-1948年)を加えることができる。これら論説文的傾向の強い作品群は、『物の味方』とその作者を説明・紹介しようとする欲求に貫かれているがゆえに、詩集への「遅ればせながらの序文」、あるいはジェラルド・ジュネットの用語にしたがえば、「情報をあたえ、読書に方向性を付与する機能」<sup>52)</sup>をもった「エピテキスト・ピュブリック」<sup>53)</sup>と見なすことができよう。こうした一連の作品をつうじて、ボンジュは『物の味方』にかんする作者としての「意図を宣言」<sup>54)</sup>し、自身の文学観、作品の起源にまつわる情報を読者にはば広く供給することをねらったのである。また本稿で詳しく論ずる余裕はないものの、上にあげた論説的な作品と同時期に執筆された「蜘蛛」(1942-1948年)、「トカゲ」(1945-1947年)、「注釈付きの鎧戸」(1946-1947年)、「アトリエ」(1948年)などの散文詩にも、作者の詩法をアレゴリックに表現・説明しようとする傾向が顕著であることを指摘しておきたい。この事実はジャンルを問わず〈説明すること〉がこの時期の詩人の大きな関心事であったことを裏づけるものである。

さて1945年後半から1948年までの期間は、説明に主眼をおいた一連の作品の執筆と並行し、ボンジュがその多くは未刊であった作品を雑誌に発表したり

本にまとめて刊行した時期でもある。まず1945年10月の『レ・タン・モデルヌ』創刊号に「人間にかんする最初のノート」(1943-1944年)が発表される。ポンジュの作品世界は人間文明を巨大な墓地に変えようとする夢に支配されている、と指摘したサルトルの主張を思いおこせば、そのサルトルが主宰する雑誌創刊号に人間を唯一の中心テーマとする作品をあえて提供した背景には、雑誌への共感と同時に「人間と物」のテーゼへの疑義を表明しようとする意図があったのは明白であろう。さらに1945年から1947年には将来『やむにやまれぬ表現への熱狂』(1952年)に収められることになる「すずめ蜂」「ミモザ」「カーネーション」「松林の手帳」があいついで単行本として出版された<sup>55)</sup>。すでに述べたように、これらは『物の味方』とは趣を大きく異にする作品である。さらにこの時期には詩法にかんする覚書を集めた本が刊行されている点にも注目したい。1946年には『方法についての10の短い話』が上梓され、1948年に入ると『物の味方』執筆時期以前と以後の作品を多く集め、巻末にはさらに詩人のビブリオグラフィーを付した『束』、1920年代から40年代前半に書かれた文学的考察を集めた『プロエーム』(この第1部はサルトルに渡された「時代」に相当する)、そして美術批評を集めた『パントゥル・ア・レチュード』がたてつづけに発表された<sup>56)</sup>。この美術評論集には戦後のポンジュ詩学の新しい展開を予感させるいくつかの問題(とくに創作行為における主観性の位置、言語/マチエールのダイナミックな自立性)がとりあげられている。こうしたたてつづけの出版には、『物の味方』で獲得した知名度の具体的反映、あるいは戦後に詩人を見つけた経済的困難を打開するための手だてを見ることができよう。だがこの出版活動の根底には、自身が今までおこなってきた文学的活動の全体をはば広く世に知らせるという、エピテクスト・ピュブリック執筆と同じ動機をなによりもまず見てとるべきであろう。こうして詩人は自分の文学活動が〈ポンジュ＝『物の味方』〉という図式にはおさまりきらないほど豊かで多様であることを示し、サルトルおよびそれ以降のポンジュ論の相対化をはかったのである。

1946年から1948年にかけてのポンジュの批評家にたいする姿勢の大まかな見取り図ができあがったところで、実際に『物の味方』に関連するエピテクスト・ピュブリックで展開されている議論を検討することにしよう。



## 2. 方法としての〈物の味方〉——「調停者ブラック」を中心に

『物の味方』にまつわるエピテクスト・ピュブリックでは、どんな経緯をへてボンジュがものの描写をおこなうようになったのかというトピックがくり返しとりあげられている。この選択は詩人の戦略から見ても理にかなっているといえよう。なぜなら1942年の詩集の成功は、凝ったレトリックと題材となる日常的な事物との出会いが生み出す新鮮な驚きに多くを負っている以上、詩人がものを描写するにいたった経緯・理由こそは、この詩集をつうじて彼の名を知った一般読者がいなく第一の問いにちがいはない。またボンジュにとっても、この問いに答えることが、カミュとサルトルに代表される「哲学者」の議論に反駁するもっとも有効かつ正当な方法である。ところで興味ぶかいことに、ものの描写の起源を説明するにあたって作者が引きあいにだす理由は作品ごとに微妙に食いちがっているのである。この点を考慮に入れ、ものを主な題材とするにいたった道程をもっとも丁寧に語っている「調停者ブラック」をまず最初にとりあげ、その後他のエピテクスト・ピュブリックの言説とのズレを考察するという形で以下の論をすすめることにしよう。

「調停者ブラック」で自身の文学・芸術的立場を説明・弁明するにあたり、ボンジュはブラックが芸術の分野でふるっていた威光を大いに利用しようとする。じじつ、文学的方法としての〈物の味方〉の発生、そのメリットを語ろうとするボンジュにとり、歴史的・政治的なテーマをさけて室内空間や静物を執拗にとりあげてきたブラックの作風がきわめて有効な例証として機能しうるとは想像にかたくない。つまりボンジュとブラックとの関係は、序文の執筆者と序文を書いてもらう者の組みあわせとしては、比較的まれなケースであるといえる。作品を制作した当の作家、芸術家以外の第3者が序文を書けばいい、序文の担当者は件の作品がもつ内容の高さ・豊かさ・新しさの保証人として、それを紹介し共感にみちたことばを贈るとというのが一般的なパターンである。ところが1940年代後半におけるボンジュとブラックの関係はこれとは大きく異なる。たしかにこの時期には、パリ開放を機にフランス共産党へ華々しく入党したピカソやレジェ、あるいは党のお抱え画家としての道を歩みつつあったフージュロンらが共産党系の新聞・雑誌から文化的英雄として称賛されていたのにくらべれば、ブラックがメディアにあてるインパクトは慎ましいものだった。だがブラックの名声は、文学にくわしい読者層にようやくその名を知

られはじめたばかりのポンジュの知名度とは歴然とした違いがあったのも事実である。つまり「調停者ブラック」では、序文を書く者が書いてもらう者に父性的な保護をおよぼすという基本的パターンが踏襲されず、絵画の分野でブラックがふるっていた権威を、逆にポンジュが自分の主張に説得力をあたえるために利用したといえよう<sup>57)</sup>。当時メディアから無視されたり、その作風を「ブルジョワ的」[AC 68]だと不当に非難されることのあったブラックを詩人は弁護するが、その真の目的は自分自身の歩み、文学的立場を紹介することなのである。

こうしたことばの流用に当初から敏感であったベティー・ミラーは、すでに1947年の時点で「われわれにとって、ブラックへの序論はポンジュ自身への序論としても同じく有益である」<sup>58)</sup>と指摘している。それゆえセルジュ・ガヴロンスキーやイアン・ヒギンズらのアングロ・サクソン系の批評家の見解をまつまでもなく、「調停者ブラック」は本来の美術批評というよりはむしろ一種の「自画像」<sup>59)</sup>と見なすべきなのである。

方法としての〈物の味方〉がいかに生まれたかを語るにあたり、ポンジュは自らの個人的体験を紹介したり、あるいはブラックの細かい伝記的事実をもちだすことはしない。その代わり多くの若き芸術家の修行時代にあてはまるように寓話のスタイルが採用されている。その寓話のなかでは、将来表現行為に心をひかれるようになる人々の特徴として、他者との「違和感」[AC 61]に苛まれることがとくに強調される。この「違和感」は、すでに評価が定まった美術作品にたいする態度にあらわれるのと同じく、世界との関係のなかにも表出する。つまり「すべてのものを問い直す」ことなしにはすませられないこうした人々は、「過去の作品」に「大して満足」できないでいると同時に外界にたいしては、「世界の混沌と危険な動揺を、個人の軽さを、すぐに眩暈に襲われる弱さを、そして自分自身の破滅指向をはげしく感じている」[同上]のである。

ここで語られている伝統的美学規範、そして世界のあり方にたいして若き芸術家が表明する「違和感」を1920年代から30年代前半にかけてポンジュ自身が共有していたことは、当時のテキストから十分にうかがえる。たとえば「鬼ごっこをしながら」(1929-1930)で、詩人は「ぼくには理解できず、また何ひとつ許すことのできない」「この世界で自分のことを説明できる唯一の方法は

〔…〕絶望によってである」〔PRO-TP 179〕と述べ、世界にたいする無理解、疎外感をストレートに表明している。また 1920-1930 年代に彼がとっていた読書ノート（今日、『エクリチュールの実践あるいは際限のない未完成』に収録）は、ボワロー、ラ・ブリュイエル、スタンダール、ボードレールといった過去の大作家、またファルグ、アラゴン、サン＝ジョン・ペルスなどの同時代の詩人を批判的に読むことにより、自己の個性をとらえようと模索するポンジュの姿を浮きぼりにしている<sup>60)</sup>。

「調停者ブラック」では、世界・社会・伝統への不適応・違和感に苛まれる者は、それを癒し正常な状態をとりもどすために、何とか自己を表現しようという抜きさしならぬ欲求を感じる事が力説される。表現行為こそは個人が世界のなかで生きていくうえで必須の条件なのである――

この点を納得してもらいたい。鶯が歌うのは平衡を保つのに是非とも必要だからであり、歌わなければすぐにも枝から落ちてしまうだろう。〔同上〕

こうしてアウトサイダーが若き芸術家への道を歩みはじめる。つづけてポンジュは、この表現行為で何よりも肝要なのは自分自身の個性へ忠実であることだと強く訴える――

わたしは〔以下のように〕断言したいと思うし、その点にかんしてはブラックと意見が一致しているように思われる。個人が普通さをとりもどすもっとも有効な方法は自分の特異さにのめり込んでゆくことだと。〔…〕つまり自分の特異さを不幸と思わないことだ。そしてそれを表現する手段を見つけること。けっきょく覚悟して自分の方針を定めることだ。〔AC 61-62〕

この引用中、ブラックの名が直接引かれている点にとくに注意しよう。「調停者ブラック」というタイトルとは裏腹に、エッセーでのブラックへの言及は比較的まれなのだが、作者の立場を説明するうえで重要なポイントを強調・弁護するさいに、画家の名はこのように効果的に引きあいに出されるのである。先に述べた、ブラックの威光が利用される場合の典型といえよう。

さて、ここまでの論旨展開は以下のように図式化することができる。

- 1) 世界にたいする違和感、疎外感
- 2) 表現の欲求
- 3) 個人の特異性の表現、およびその特異性が一般的価値をもつ可能性への期待

ここまでの論理展開は、率直なところ、かなり月並みな印象を免れない。ポンジュ自身もこの点を十分に意識しており、「多分ここまでは、すでに開けられたドアでしかなく、あらためて皆さんにそこを通ってもらっただけかもしれない」[AC 62] と、つけくわえている。じじつ、こうした図式はポンジュ、ブラックを問わず多くの芸術家・作家の誕生を語るさいに反復・変奏される物語といえよう。

ここまでの論述はものの描写のメリットを紹介・説明するための準備作業でしかないのである。こうした準備をへたのちにようやくポンジュは、個人の特異性を表現するには自分自身や、自分にとってかけがえのないものを語るよりは、それとはまったく関係のないことをとり上げるほうがときとしてはるかに有効であることを明確に打ちだす――

[...] これから先はいく人かの現代芸術家たちが、そしてわれわれのなかで第一の位にいるブラックが発見（あるいは再発見）したことである。――そしてそれはわれわれにとって、これまで述べてきたいくつかの命題より重要にさえ思える。

ときとしてわれわれは以下の事実に気づいた。われわれが満足するには、われわれ自身や、人間にたいしてわれわれが抱いている考えを表現すべきなのではなく、むしろ外界へ、物の味方へとたどり着かなければならないことに。そして結局のところ人間が――そのもっとも独特の歌を生みだすチャンスがずっと高いのは、自分自身よりも他のものを相手にしているとき、自分自身よりも世界を相手にしているときであることに<sup>61)</sup>。[同上]

引用では、自分自身を表現するにはものを媒介とするのがもっとも有効なことがきわめて簡潔に述べられている。ここでも〈物の味方〉が生みだされた背景にあったポンジュ個人の伝記的事実（父の死、言語危機、はじめて自然を描写したときの喜び、など）は伏せられたままである。そしてエッセーの論述はこれとはまったく逆の方法で展開されている。つまり、ふたたびブラックの名が引きあいにだされる。さらに、より一般的な価値を論述にあたえようとする意図のもと、ポンジュと画家が同じ道をたどったことを示唆する「われわれ」が

頻繁に使用されるのである。

ものの描写にいたる歩みを図式的・寓話的に語りながら、ポンジュは〈物の味方〉とはあくまで自分の個性・特異性を発揮するための文学的方法＝レトリックである点を強調している。こうして詩人は『物の味方』を不条理の文学と見なすカミュの解釈、そしてポンジュすなわちアンチ・ユマニズムの詩人あるいは死者偏愛の詩人と説くサルトルの分析を暗黙のうちに否定するのである。このパターンが他の同時代の作品ではいかに変奏されてゆくのか、次節ではこの問題に光をあてることにしよう。

### 3. 他のエピテクト・ピュブリックの論述

〈物の味方〉の起こりは「タンタティヴ・オラル」や『セーヌ河』でもふたたびとり上げられる。ただ「調停者ブラック」では文学的方法＝レトリックとしてのものの描写という側面に光があてられていたのにたいし、これら2つのテキストでは個人を襲う存在の不安がより強調され、〈物の味方〉はその不安から逃れるための窮余の策として紹介される傾向がずっと強まっている。

まず「タンタティヴ・オラル」の検討からはじめよう。この作品では先ほどの美術エッセーとちがって、詩人の個人的な体験が頻繁に引きあいになされている。これにはおそらく、講演とは聴衆が話者に感じる共感・一体感をとくに必要とするジャンルであることも少なからず影響しているにちがいない。こうして〈物の味方〉の起こりを説明するさいにとりわけ強調されるのは、自分と深くかかわりがある人・ものを語れないという、ポンジュ＝〈わたし〉の経験にもとづく否定的なファクターなのである――

自分の妻や、恋愛や、祖国を語る詩人（わたしの好きな大詩人たちです）がいるのは知っています<sup>62)</sup>。しかし自分にとってこのように大事なものについて、わたしはまったくといっていいほど話すことができません。[M 245-246]

詩人はさらにつづけて、この不可能性を足元に「刻一刻と掘り下げられる一種の深淵」[M 246] にたとえる。そして身近な事物の描写とは、まさにこの深淵が引きおこすめまい、失語状態から逃れるための窮余の策なのである――

深淵の縁までどりついて、めまいに襲われた人間はどうするでしょうか。本能的に彼はすぐそばを見つめます——皆さんご自身もこうした経験がおりか、あるいはだれかがそうするのをご覧になったことがあるでしょう。簡単です。それはもっとも簡単なことなのです。視線をすぐそばの階段のステップ、柱、てすりや固定してある何かに向けるのです。それはもっともなことです。[...] こうした瞬間を生きる人間は、転落の哲学や絶望の哲学を唱えたりはしません。もし動揺が正真正銘なら、人はカフカやニーチェのように穴に転落してしまうか [...], それともそれについては語らないかのどちらかです。何をしゃべっても、それだけはしゃべらない。すぐそばを見つめる。物の味方はそういうことでもあるのです。[M 246-247]

この〈物の味方〉にも確かに危険はつきまとう。いくら修辞の粋を凝らしても、ことばでもそのものをつかむことはできない以上、〈物の味方〉が新たな深淵を作りだしてしまう可能性がつねに主体を脅かす。それでも、少なくともものの描写によって存在の不安がうがが深淵から逃れることは可能なのである——

どんな物=対象でもよいから、それを描写しようとすれば十分なのです。すると、また穴が開くでしょう。そしてそれが深淵になります。しかしそれは、より小さく、ふたたび閉じることがあるのです。芸術によって小石〔が開けた深淵〕をふたたびふさがることができても、形而上学的な大きな穴をふさがことはできません。しかし、小石〔が開けた深淵〕のふさぎ方は、ほかのことにも治療の効果をあげるのです。[M 247]

以上2つの引用で注意すべきは、「調停者ブラック」ではごく手短にしか言及されていなかった落下・深淵・眩暈といったテーマが、「タンタティヴ・オラル」ではまさに論述の中心を形成している点である。また深淵をまえに眩暈を覚える人間は「転落の哲学や絶望の哲学を唱えなたりしない」と強く断言することにより、『物の味方』を「不条理の作品」あるいは「世界の無意味さの哲学」から生まれた作品と位置づけたカミュへの皮肉な当てこすりがなされているのにも注意したい。すでに述べたように、カミュの「〈味方〉」についての手紙は1940年代の時点では一般読者にはその存在がまったく知られていなかった。それゆえカミュとの立場の違いを公にする差しせまった必要はポンジュにはなかったはずである。そうした状況にもかかわらず、あえて詩人が「不条理の哲学」をはっきりと揶揄しているところに、カミュの解釈にたいす

る詩人の反発がいかに強かったかが推察できよう。

長編散文詩『セーヌ河』では、語りの調子は「タンタティヴ・オラル」よりもやや穏やかになるが、ものの描写の起こりを説明するにあたっては基本的に同じ理由を提出している。ただこの作品の特色は、これまで詩人の関心がどんな性質をもつものに向けられたかがはっきり示され、その選択についての説明がなされている点にある――

わたしの精神がまず固体へ向ったのは、おそらく偶然ではないだろう。わたしは支えになるもの、ブイ、手すりを探していたのだ。液体や気体よりも小石、岩、木の幹、さらには芽生えた草、つまり結局のところ決まった輪郭をした形により視線をしっかりと受けとめ、同じく比較的しっかりと密度、緻密さ、安定感で他の感覚をも受けとめてくれる物体ならなんでも〔描写に〕ふさわしく思えたのである。[S-TP 530]

ものを「支えになるもの、ブイ、手すり」にたとえるのは「タンタティヴ・オラル」から一貫した比喩だが、『セーヌ河』ではこの比喩からさらに一步すすんで、固体のテーマが『物の味方』で優位をしめた理由が説明されている。詩人の想像世界のなかでとりわけ固体は、すでに他のテキストでとりあげられてきたあの眩暈・深淵への転落から主体を守るのにもっとも適した物理的性質をそなえているのである。こうしてポンジュは、固体・鉱物のテーマが詩集に頻出する事実を「生きているものすべてを〔鉱物〕物質の屍衣に包みこむ」「死者偏愛の夢」によって説明しようとするサルトルの分析とは根本的に異なった視点を打ち出すのである。

エピテキスト・ピューブリックの最後の例として「マイ・クリエイティヴ・メソッド」にふれることにしよう。ものの描写・定義がポンジュ詩学のなかではたす役割を論じたこの覚え書きの一節は、『物の味方』を執筆するさいの詩人の心境を伝えている。そして、ここに見られる記述は今までとりあげてきた作品の論述とは大きく異なっている。ここでは、ものを眺め・描写するときポンジュ自身が感じた快樂が前面に押しだされているのだ――

おそらく、わたしに起こったこと〔『物の味方』の出版上の成功〕ほどありがたいことはないだろう。とはいえ、よく考えてみると、すこし笑ってしまう。わたしのよ

うな文学に少しなりとも関心をよせずにはいられないほど、貧困な時代なのだろうか。どうしてここまで買いかぶることができるのか。

そのいくつかは『物の味方』を形成することになる作品を書いたとき、わたしはひたすら楽しんだだけだ。書きたいときに、まったく偶然に選ばれたもっとも平凡なものについて、頭を痛めず書けることだけを書いて楽しんだのだ。

それはまったく軽い思いつきの企てで、深遠な意図もなければ、本当のことをいうと、ほんのちょっとした真面目ささえないのだ。[M 38]

ものを描写すること自体があたえる喜びにポンジュ自身が言及することはまれである。1943年に執筆された「第一そして第二の夜想」では、詩人がはじめて「もの」を凝視し描写したときの喜びがすでにとりあげられはしているもの、このテキストは1985年まで未刊のままであった――

わたしはもっとも法外なくつもの問題を同時に抱えていた（当時シュルレアリストが定式化していた、なぜ書くのかといった問題）。[…]

人間の条件にたいする反抗は頂点にたっていた。表現方法にたいする反抗、社会秩序の拘束にたいする反抗ではなく、人間が社会的動物であるという事実にたいする反抗。

もっとも複雑な問題のすべてがわたしに同時に課せられた。

突然、[…] バレロワだっかジャンボンであったか、定かではないが、わたしはものを凝視した。

自然の奇妙さをまえにした都市生活者特有の喜びから、わたしはいくつかの描写を試みた […]

そこに何らかの満足を見いだしたろうか。おそらく――そして報いも。自分自身の才能を喜ぶという。[NNR-II 31]

「第一そして第二の夜想」と比較したばあいの、「マイ・クリエイティヴ・メソッド」の特色はあきらかであろう。後者では描写が詩人にあたえる喜び、〈物の味方〉の企てがもつ軽さ・恣意性を強調することにだけ主眼がおかれ、前者でとりあげられている形而上学的な不安（今までの作品では深淵・眩暈・落下などの比喩をつうじて表現されてきた）と〈物の味方〉とのつながりにはまったくふれていない。こうしたポンジュの態度には、『物の味方』を過大評価したり<sup>63)</sup>、当時流行の思潮の表象を見ようとする態度への今までになく決然とした反駁・挑発が見てとれるのである<sup>64)</sup>。



## 結 語

われわれは1942年から1948年までのボンジュをとりまく状況を、『物の味方』に触発された批評とそれにたいする詩人の反応を中心に追跡してきた。批評についてはサルトルの評論が及ぼした決定的な影響力にとくに注目した。またボンジュの反応にかんしては、批評家のおかげである程度の名声を得たことを認めながらも、彼らの「間違った解釈（定義）を訂正する必要」を詩人が強く感じた点に着目し、そうした「解釈（定義）」を相対化あるいは否定するために詩人がもちいた戦術・論拠について検討してきた。

本稿を終えるにあたり、「解釈を訂正」しようとするこの欲求がボンジュの詩的エクリチュールを変革する動きにさらに拍車をかけた点に注意したい。「人間と物」の最大の問題は『物の味方』以後にボンジュ詩法が見せる変遷にあまりに関心だったことである。そしてサルトル流の無関心を受けついだ戦後の批評は、ボンジュが散文詩の内容・形式を大きく変容させていくうえでの重要な刺激のひとつとなるのである。こうした事情は「タンタティヴ・オラル」のなかで以下のように説明されている――

鏡に、〔つまり〕一般読者からの反応にとらえられたとき〔…〕、そのとき皆さんはその鏡を少し壊そうと思うでしょう〔…〕。皆さんの書いたテキスト、著作も同じです。それらはガラスや鏡のように見え、皆さんはそこに閉じこめられたように感じます。〔そこで〕人は他のテキストで訂正しようとします。もちろんこんなふうに作品は、考察、弁明、説明、理論によってつづいてゆくのです。ときに変更、変化、反動が生じます。それは（たとえ説明をしたり、理論を作らなくとも）〔…〕皆さんの作品、皆さんの正真正銘の創作のなかに生まれるのです〔…〕。[M 241-242]

「批評家からの誤った解釈」に閉じ込められてしまったとき、その状況を打破して創作の自由をとりもどすには、自作についての説明をおこなうと同時に、自ら詩的エクリチュールを変革していく必要がある。引用はボンジュがこの点にきわめて意識的だったことを示している。批評言説との対話こそは作品が生成していくうえでの大きな要因となるのである<sup>65)</sup>。以上のようにボンジュ的エクリチュールにとって批評との対話が重要であることをあきらかにした今や、われわれの課題は1942年から1948年にかけての詩的エクリチュールの変容を

まさに記述・分析することへと移るが、この問題についてはまた稿を改めて論ずることとしたい。

## 註

- \*) 本稿で引用するボンジュの著作は以下の略号を用い、略号とそのページ数を示す。  
 なお、引用中の強調はボンジュによるものである。  
 M : *Le Grand recueil II. Méthodes*, Paris : Gallimard, 1961.  
 P : *Le Grand recueil III. Pièces*, Paris : Gallimard, 1961.  
 RE-TP : *La Rage de l'expression in Tome premier*, Paris : Gallimard, 1965.  
 PRO-TP : *Proèmes in Tome premier*, Paris : Gallimard, 1965.  
 S-TP : *La Seine in Tome premier*, Paris : Gallimard, 1965.  
 S : *Le Savon*, Paris : Gallimard, 1967.  
 AC : *L'Atelier contemporain*, Paris : Gallimard, 1977.  
 C-I, II : *Correspondance 1923-1968* [avec Jean PAULHAN], 2 vol., Paris : Gallimard, 1986.  
 NNR-II : *Nouveau nouveau recueil II*, Paris : Gallimard, 1992.
- 1) Voir Wolfgang ISEK, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles et Liège : Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985, 405 pp.; Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, coll. «Tel», 1990, 307 pp.; Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Librairie générale française, coll. «Livre de poche/biblio essais», 1993, 315 pp.
  - 2) こうした問題系を網羅的に扱った記念碑的研究に、Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris : Éd. du Seuil, 1986 がある。
  - 3) 『物の味方』にかんする研究にかぎらず、今日のボンジュ研究ではテキスト分析が圧倒的主流を占めている。そのため、いつ、どんな状況のもとで『物の味方』が完成したのかという問題に関心を示す研究者は少なく、このきわめて重要な問題はいまだに未解決のままである。ただ、『ボンジュ = ポーラン書簡集』の1937年から1939年にかけてのやりとりからして、1937年夏の時点でボンジュは一冊の詩集を編むのに十分な作品を書きためていたこと(1937年7月30日付けボンジュ書簡[C-I 212] 参照)、そして1938年の夏にはそれらの詩の書かれたノートが一度はポーランの手に渡っていたことがわかる(1938年7月付け、同年11月6日付けポーラン書簡[C-I 223, 226] 参照)。さらに1939年の6月22日と23日の手紙から、ボンジュは1938年までに一応の完成を見た詩だけで詩集を編むことを希望しており[C-I 232]、この希望にたいしポーランはボンジュが合意するなら詩集

の編纂作業を詩人に代わりおこなってもよいと答えている。これらの点から『物の味方』の實質的完成を1938年と推察するのがもっとも妥当と思われる。Voir Jean-Marie GLEIZE, *Francis Ponge*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Les Contemporains», pp. 97-101.

- 4) 表現の厳密さを期すあまり散文詩としての伝統的スタイルが崩れていく傾向の萌芽は、『やむにやまれぬ表現への熱狂』ほどラディカルな形ではないにせよ、『物の味方』の後期に属する作品（「水について」や「動物相と植物相」）にすでに散見する。ポンジュにおける詩法の変遷は、詩人個人の内的欲求・社会・政治・歴史がからみあいながら、穏やかに、しかし多様にかつ意義ぶかく進行するのが常であり、ポンジュ詩法の展開を年代別に区切るさいにはこの点に注意する必要がある。Voir *Ponge inventeur et classique*. Actes du colloque de Cerisy, Paris: UGE, 1977, coll. «10/18», p. 178; Michel COLLOT, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1991, p. 66.
- 5) こうした作品群が形成される理由として、歴史的・政治的状况のほか、ポンジュが労働運動やジャーナリズム活動をつうじ言語のプラグマチックな側面に徐々に敏感になっていく事実を見おとせない。この点にかんしては、拙論 *Francis Ponge au tournant de son itinéraire poétique. Étude de ses écrits de 1938 à 1948*. Thèse pour le nouveau doctorat, Univ. de Paris III, 1995, ff. 57-101を参照されたい。
- 6) 1942年7月18日付けポーラン宛書簡からは、ポンジュが詩集が滞りなく販売されているかどうか心配していたようすがうかがえる——「『味方』は相変わらず非〔占領地域〕では販売されていない」[C-I 275]。
- 7) Voir Maurice BLANCHOT, «Au pays de la magie (Michaux et Ponge)», *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 juillet 1942, p. 3; FIESCHI, «Le Parti pris des choses», *Comœdia*, 29 août 1942, p. 2; Georges-Emmanuel CLANCIER, «Chroniques: la poésie», *Fontaine*, n° 25, fin 1942, pp. 588-589.
- 8) Voir René TAVERNIER, «Les livres», *Confluences*, 3<sup>e</sup> année, n° 16, janvier 1943, p. 112; id., «Les livres: Le Parti pris des choses», *Confluences*, 3<sup>e</sup> année, n° 18, mars 1943, pp. 342-343.
- 9) Voir Jean TORTEL, «Le Parti pris des choses», *Cahiers du Sud*, août 1944. ただし、この論文の引用はトルテルのポンジュ論を集めた *Francis Ponge cinq fois*, Montpellier: Fata Morgana, 1984からおこなう。
- 10) FIESCHI, *art. cité*.
- 11) BLANCHOT, *art. cité*.
- 12) *Idem*.
- 13) *Idem*.
- 14) ポーランもこうした傾向を嘆いている——「君〔=ポンジュ〕について、ルナールのことを話題にしすぎる」[C-I 280] (1942年9月7日)。

- 15) BLANCHOT, *art. cité*.
- 16) Voir TAVERNIER, *art. cité*, pp.342-343.
- 17) TORTEL, *op. cit.*, p.12.
- 18) こうした「状況」の変化を象徴する出来事として、散文詩「じゃがいも」の『コンフリュアンス』誌への掲載をあげることができよう。タヴェルニエの共感にみちたクロニックが載った同誌1943年3月号は、先に『カイエ・デュ・シュッド』誌から掲載を拒否された「じゃがいも」をアラゴンの詩をさしおいて巻頭に載せ、新進詩人に思いがけぬ敬意を払ったのである。しかし同じ時期ボンジュは『物の味方』がフランス南部で反響を呼ばないのを嘆いていたのも事実である——「こっち側じゃ、プレスは最悪だ。「味方」については話すのも無駄だ。だれも一言もしゃべっちゃあいない」(1943年7月28日 [C-I 299])。
- 19) 慣用句の意味をこのように骨抜きにするのは、言語にまわりつく日常的慣習を洗い落とすためにボンジュがしばしば使用する手法である。
- 20) Albert CAMUS, «La lettre au sujet du *Parti pris*», *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 4<sup>e</sup> année, n° 45, septembre 1956, p.386.
- 21) CAMUS, *art. cité*, p.388.『シシュポスの神話』が刊行される以前、1941年の夏にボンジュはパスカル・ピアの紹介をつうじこの哲学的エッセーを読む機会をえた。そのさいボンジュはエッセーへの共感と批判を込めた「〈不条理についてのエッセー〉を読みながらの考察」を執筆する [PRO-TP 205-210]。カミュの言う「ノート」とはこれを指すと考えられる。
- 22) カミュの『物の味方』読解にたいし、ボンジュは1943年から1944年にかけて、後に「パージュ・ビス」と名づけられるいくつかの覚書を記している。しかしここでは『物の味方』と同じ程度に、カミュの不条理の哲学が問題となっている。また「パージュ・ビス」を論ずるには1930年代から『物の味方』出版直前までのボンジュの文学観をも視野に入れる必要がある。以上2つの理由から、本稿では「パージュ・ビス」を詳しく論ずることをさしひかえる。
- 23) サルトルの「人間と物」は最終的に『カイエ・デュ・シュッド』ではなく、『ポエジー'44』に発表される。
- 24) Jean-Paul SARTRE, «L'homme et les choses», *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris: Gallimard, coll. «Idées», 1975, p.300.
- 25) *Ibid.*, p.304.
- 26) *Idem.*
- 27) 「詩人」と「革命家」を同一視する視点は、たとえば『プロエーム』の「鬼ごっこをしながら」に見うけられる——「革命家か詩人のポーズを取りながらでしか、わたしは新しい境地を見いだせないだろう」[PRO-TP 180]。
- 28) SARTRE, *op. cit.*, p.308.
- 29) *Idem.*
- 30) *Ibid.*, p.350.

- 31) とはいえ、ボンジュの「主題論的転向 la conversion thématique」をサルトルの分析にたいする応答だけで説明するには無理があろう。「液体」が戦後の作品の重要テーマとなる背景には、フォートリエ、デュビュフェらとの出会いをつうじボンジュの「マチエール」観、「言語」観が決定的に変化したことがあるのを見がしてはならない。この問題にかんしては、稿を改めて論ずることにしたい。
- 32) SARTRE, *op. cit.*, pp. 319-320.
- 33) ボンジュはポーランやベルナール・グロトゥイゼンとの交流をとおり、1920-30年代すでに現象学にある程度の関心は抱いていたようだが、これは詩人が当時実際に現象学の書物に精通していたことを意味するものではない。1941年8月27日付けバスカル・ピア宛書簡で、ボンジュはそれまでフッサールの著作にまったくふれたことがないことを明言している——「グロート [=グロトゥイゼン] からの勧めにもかかわらず、僕は今までずっとキルケゴールやフッサールに鼻をつっこむのを拒否してきた」(Francis PONGE, «Lettres», *La Nouvelle Revue Française*, n° 33, février 1989, p. 51)。
- 34) 1923年に父アルマン・ボンジュが亡くなって以来、ボンジュを襲った言語危機については拙論「フランシス・ボンジュ試論——オブジェとの出会い——」, 『ステラ』第8号, 1990年9月, 60-76頁を参照されたい。
- 35) SARTRE, *op. cit.*, p. 303.
- 36) *Ibid.*, p. 313.
- 37) *Ibid.*, p. 318.
- 38) *Ibid.*, p. 311.
- 39) *Ibid.*, p. 309.
- 40) Voir *ibid.*, p. 313.
- 41) *Ibid.*, p. 343.
- 42) *Ibid.*, p. 350.
- 43) *Idem.*
- 44) こうした傾向は1943年から1944年に執筆された「パージュ・ビス」のいくつかの断片にすでにはっきりと見てとれる。
- 45) 1945年から1946年の間、全面的にあるいは主にボンジュをとりあげた論考、インタビューには以下のものがある—— Alexandre ASTRUC, «Le langage et les choses», *Confluences*, nouvelle série, n° 1, janvier-février 1945, pp. 100-102; Georges MOUNIN, «Trois poètes et la dialectique», *Les Lettres françaises*, n° 83, 24 novembre 1945, p. 1; Dominique AURY, «Qu'est-ce que l'existentialisme? : escarmouches et patrouilles», *Les Lettres françaises*, n° 84, 1<sup>er</sup> décembre 1945, p. 4; Philippe JACCOTTET, «L'Œillet», *La Guêpe, Le Mimosa*, *Formes et couleurs*, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1946, pp. 107-108; Claude-Edmonde MAGNY, «F.P. ou l'homme heureux», *Poésie '46*, n° 33, juin-juillet 1946, pp. 107-113; François MAURIAC, «Lectures de vacances», *Le Figaro*, 28-29

juillet 1946, p. 1.

- 46) タヴェルニエはフランス文学の刷新者としてボンジュ以外に、サルトル、デ・フォレ、カミュ、ジュネ、ミショー、サンドラールらの名をあげている。
- 47) 「世界がまさに完成し、歴史が完遂し、自然がほとんど人間化したそのあとで、ことばが〈もの〉を迎えにゆき、〈もの〉がしゃべりはじめる瞬間にボンジュの描写ははじまる。ボンジュは、世界の端で、いまだにもの言わぬ存在と、周知のようにこの存在を殺戮してしまうことばとが会う悲壮な瞬間を不意打ちする。彼は太古以前から伝わる言語の努力を、沈黙状態の奥底から聞きとり、そしてことばの明快なコンセプトのなかに自然の力の深い働きを察知する。こうして生まれる前の存在ではなく、死後の存在を表現することにより、ボンジュはことばのほうへゆっくり昇ってくるものと、大地のほうへとゆっくり降下することばの仲裁者となるのである」(Maurice BLANCHOT, «La littérature et le droit à la mort», *Critique*, janvier 1948, repris dans *La Part du feu*, Paris: Gallimard, 1949, p. 323)。
- 48) Voir Claire BOARETTO, «Bibliographie des textes de Francis Ponge parus en volumes jusqu'à ce jour», *Bulletin du bibliophile*, n° 3, 1976, pp. 266-292; Danièle LECLAIR, *Lire «Le Parti pris des choses»*, Paris: Dunod, coll. «Lire», 1995, p. 11.
- 49) ここで使われている「犬小屋」(niche)や「汚い寝床」(couches sordides)ということばが示唆するように、えせ哲学者、批評家連中にたいする攻撃には動物(犬)のメタファー、性的コノテーションをおびた表現が多用される。たとえば1946年8月6日付けポーラン宛の書簡で、ボンジュはクロード＝エドモンド・マニーの論文を、性的コノテーションがきわめて強いことばで酷評している [C-II 17]。また同じく1946年に執筆されたと推定される「犬の婚礼風俗」[P 88-90]中での、雌犬にまわりつく発情期の雄犬の描写は、流行になりそうな作家や思想をつねに探しもとめる批評家の態度を思いおこさせずにはいない。この「犬の婚礼風俗」にかんしては次の論文を参照——Yves STALLONI, «Peu sage dépeçage: lecture de *Pièces*», *École des lettres II*, 80<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> février 1989, pp. 47-61.
- 50) ボンジュが口頭での意思伝達を苦手としていた例として、高等師範学校の入学試験、ソルボンヌの学部試験とともに筆記試験には合格しながら、口頭試験で一言も発することができずに不合格になったというエピソードが有名。Voir Philippe SOLLERS, *Francis Ponge*, Paris: Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1963, p. 68.
- 51) すでに、『物の味方』出版から1年もたたぬ1943年2月、ボンジュは自分の作品について自ら説明する労をとるべきかどうか、カミュにたずねていた——「ひとつ質問があります。もしあなたが『味方』を、わたしのことをまったく知らないままでありのままに読んでいたら、それを重要視していたでしょうか、あるいは本当に読みさえしたでしょうか。それはあなたの注意をひいたでしょうか。(P [=ポーラン]は最近、一回目〔に読んだとき〕と同じくらい夢中になったと書いてよこしま

した。)これはわたしにとってきわめて重要な問題です。というのも、もしあなたのお返事が肯定的なら、そのばあい、自分について別の仕方<sup>1</sup>で説明する義務はまったくありません……。 (ところで、ある種の義務感だけが、わたしにこの慈善事業の退屈さと、困難さを我慢させるのです) [PRO-TP 226]。親密な友人のあいだけで作品が読まれるなら、カミュにむけられた質問が示唆するように、わざわざ作者の歩み、文学観、世界観などを一般読者にむけて説明する必要もなかったであろう。しかし『物の味方』出版後、ことにサルトルの論文発表後、詩人が親密な友人の輪の内にとどまることは不可能となる。〈説明キャンペーン〉とも呼べる一連の説明的作品の執筆動機を説明するには、「苛立ち」と「不安」以外にもこうした潜在的な「義務感」をも考慮に入れる必要がある。

- 52) Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 194.
- 53) *Ibid.*, p. 316.
- 54) *Ibid.*, p. 205.
- 55) Francis PONGE, *La Guêpe. Irruptions et divagations*, Paris : Seghers, 1945, 24 pp. ; *L'Éillet. La Guêpe. Le Mimosa*, Lausanne : Mermod, 1946, 73 pp. ; *Le Carnet du bois de pins*, Lausanne : Mermod, 1947, 64+XXI pp.
- 56) Francis PONGE, *Dix cours sur la méthode*, Paris : Seghers, 1946, 30 pp. ; *Liasse*, Lyon : Les Écrivains réunis, 1948, 60+VII pp. ; *Proèmes*, Paris : Gallimard, 1948, 223 pp. ; *Le Peintre à l'étude*, Paris : Gallimard, 1948, 167 pp.
- 57) Voir Geneviève IRT, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"», *Littérature*, n° 27, octobre 1977, pp. 20-21.
- 58) Betty MILLER, «Francis Ponge and *The Creative Method*», *Horizon*, vol. XVII, n° 92, p. 214. ちなみに「マイ・クリエイティブ・メソッド」のなかでポンジュはこのベティ・ミラーの論文にふれ、自分について書かれた「もっとも好意的な論文のひとつ」であると述べている (voir M 27-28)。
- 59) Voir Ian HIGGINS, *Francis Ponge*, London : The Athlone Press, coll. «Athlone French Poets», 1979, p. 95 ; Serge GAVRONSKY, «Art Criticism as Autoportraiture», *L'Esprit créateur*, vol. XXII, n° 4, Winter 1982, p. 67. なお、われわれがここで呼ぶ「自画像」とは、エクリチュールをとおして記憶を探り、〈自己〉を再構築したり、あるいはそのシミュラークルをおこなうという要素を欠く点で、ボージュールの定義する「自画像」とは性格を大きく異にする。Cf. Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1980, pp. 7-26 et 105.
- 60) Voir Francis PONGE, *Pratiques d'écritures, ou inachèvement perpétuel*, Paris : Hermann, 1984, pp. 99-125.
- 61) ここで、ものの描写が主体の表現にとり有効な方法であることが明確に述べられている点に注目したい。両者のつながりがかくもはっきりとポンジュの作品中で示されるのは、これが初めてであろう。深き自我の表現は1945年以降のポンジュ詩学

のひとつの大きな問題系であり、これにたいする関心の萌芽は「調停者ブラック」でも見うけられるが、『物の味方』の受容とそれへの反応」という本稿のテーマからは逸脱するので、この場ではあえてとりあげないことにする。Cf. 前掲拙論 *Francis Ponge au tournant de son itinéraire poétique. Étude de ses écrits de 1938 à 1948*, ff. 286-296.

- 62) これはレジスタンス詩人、とくにアラゴンを念頭においた発言と思われる。
- 63) 「皆さま、わたしは大作家ではございません。ラ・フォンテーヌとくらべれば（たとえばの話ですが）、わたしなどは小僧にすぎません。わたしは苦勞のはてに作品の構想を立て、不器用な手口で作りあげるのがせいぜいです」（M 39）。
- 64) 「マイ・クリエイティヴ・メソッド」で描写の喜び・軽さ・恣意性が誇張されることに関連して付言すれば、1945年から1948年にかけて着手・完成された作品ではボンジュの関心は描写をとおして物の存在感を喚起することから、言語操作・ことば遊びへと移行している。こうした大胆なことば遊びが顕著な作品として「蜘蛛」（1942, 1948）、「とかけ」（1945-1947）、「注釈付きの鎧戸」（1946-1947）、「水差し」（1947）、「オリーブ」（1947）、「手提げ鞆」（1947）、「コップ一杯の水」（1948）などがあげられる。
- 65) 批評との対話をボンジュが重視していたことは、後年1952年に出版されることになる『注解の中に発表された蜘蛛』に端的にあらわれている。この書物は散文詩「蜘蛛」、*「蜘蛛」* 関連の手稿およびタイプ稿のファクシミリ、さらにジョルジュ・ガランボンの論文「F.P.あるいは人間としての決意」を一冊にまとめたものである。「蜘蛛」では批評家にたいする手厳しくかつアイロニーに満ちたほめかしがなされている反面、散文詩およびファクシミリはガランボンの論文の合間に挿入されている。つまり批評言語と詩人の共犯性が書物のマテリアルな構造をとおし暗示されているのである。

〔付記〕 本稿は日本学術振興会からの研究奨励金を受けて執筆したものである。