

## プルーストの内的世界と ジョットの寓意画

長谷川 富 子



ヴェネツィアから車で30分、パドヴァのマドンナ・デル・アレナ礼拝堂には、ジョットが滑らかな丸天井と側壁全体を利用して描きあげたキリスト教図像物語が、殆んど完全なままで残っている。入口を入ると正面には、天国の群衆が神と聖母を仰ぎ見ている姿が、後方正面には「最後の審判」が、広い壁をいっぱい覆っている。左右側壁には、キリスト伝と聖母伝が38場面の中で力強く繰り広げられる。これらの地色はすべて明るい青で塗られ、それらは無数の星のまたたく、丸天井の青空へとつながる。側壁の下段には、右側に七つの《美德》、左側に七つの《悪徳》の寓意画が、大理石の上に落着いた単色で描かれている。

『失われた時を求めて』第一巻『スワン家の方へ』の冒頭近くには、スワンが台所女中を「ジョットの《慈愛》」とからかう挿話と、「私」の寓意画についての考察が書かれている。また、『スワン家の方へ』は1913年に刊行されたが、この本の裏表紙に予告された第三巻『見出された時』の章題の一つに「パドヴァとコンブレの《悪徳と美德》」の文字が見られる。<sup>(1)</sup> この章は決定稿では完全に姿を消し、パドヴァに関するものは、第六巻『消えた女』でヴェネツィア旅行の一つの挿話として、アレナ礼拝堂を訪れる一節を見るのみである。「パドヴァとコンブレの《悪徳と美德》」という謎めいた章名が何を表そうとしていたかは、今日、研究者達の間で進められている草稿解説から、大体の輪郭をつかむことができる。本稿はそうした解説研究を参考にしながら、プルーストがジョットの寓意画に何を見出したか、寓意画の題名を使おうとした最初の構想は何であったか、寓意画とプルーストの芸術作品創造との間にはどのような関連性があるかを探ることによって、寓意画が『失われた

時を求めて』の生成過程で果たした役割を解明してみたい。

## I

ブルーストがジオットの寓意画に最初に接したのはラスキンの本を通してである。<sup>(2)</sup> ラスキンは超自然性と現実性の結合したゴシック芸術に強くひかれ、その純粋な表現である大聖堂の建築、彫刻や絵画の装飾にいたる迄、微に入り細にわたって彼の著書の中で解明した。彼はアレーナ礼拝堂のジオットの《慈愛》がすぐれた独創性を有していることを認め、ヴェネツィアのドージェ宮の柱に彫刻された《慈愛》と比較して、次のように説明する。

Une femme, des pains sur ses genoux en donne un à un enfant qui tend les bras vers elle à travers une ouverture du feuillage du chapiteau. Très inférieure au symbole giottesque de cette vertu. A la chapelle de l'Arena ..., elle est couronnée de fleurs, tend dans sa main droite un vase de blé et de fleurs, et dans la gauche recoit un trésor du Christ qui apparaît au-dessus d'elle pour lui donner le moyen de remplir son incessant office de bienfaisance, tandis qu'elle foule aux pieds les trésors de la terre.<sup>(3)</sup>

これに対し、アミアン大聖堂の西門にある《慈愛》について、彼は“elle se contente de vêtir un mandiant avec une pièce de drap de la manufacture de la ville<sup>(4)</sup>”と皮肉に片づけている。『アミアンの聖書』の訳注で、ブルーストは、三つの《慈悲》についてのラスキンの上記の説明をもれなく引用しており、ドージェ宮や大聖堂の実際的な《慈悲》にくらべ、ジオットの《慈愛》が彼独自の、現実と対決する慈愛の観念を表わしていることに気づいている。彼は1900年実際にヴェネツィアを旅行し、アレーナ礼拝堂を訪れているが、彼のジオット観はラスキンの影響が大きいといえよう。<sup>(5)</sup>

1908年終りから1909年初め迄、ブルーストはサント・ブーヴ批判を評論にするか、物語にするか決断のつかぬまま二種類の執筆に着手していたと推定されている。彼がジオットのプロスコ画について初めて言及したのは、カイエ5においてであり、それがモロー論に続けて書かれているのは注目すべきことである。神話を題材としたモローの絵——長い山歩きに疲れた詩人がケンタロスに背負われて帰る絵——において寓意の人物は見落すほど小さいが、太陽の傾斜度、陰影は正確に描かれていると説明したあと、ブルーストは次のように書く。

Par-là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité

historique vécue au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini<sup>(6)</sup>.

このモロー考察のあとに、物語形式の次の文章が続いている。

Bien des étés après celui-là j'ai été voir à Padoue les fresques de Giotto ... et bien je retrouvai dans les mouvements des anges, la même impression que j'avais eue devant le geste de la Charité...<sup>(7)</sup>

四度も繰返し書き直されているこの断片から、祖母とスワンがジオットのフレスコ画の写真をくれたこと、「私」がパドヴァに旅行し、フレスコ画像の自然な動きに感歎したことを読み取ることができる。もしプルーストが、モロー論から発展して形式の異なるこの断章を意図的に書いたとするならば、<sup>(8)</sup> これら二つの断章の共通性は何か。それはモローが伝説の世界を歴史的現実として寓意的人物や場面を置き、観念に現実性を与えたのと同様、ジオットも時代こそ違え、日常的な現実の世界に寓意を置く方法を取ったことではないだろうか。

さて、モロー論と総合のような形で始まったかにみえるジオットのフレスコ画の考察は、『コンブレ』の最初の草稿といわれるカイエ8、カイエ12で臨月の台所女中の肉体的特徴と結びつき、小説の主要人物であるレオニ伯母、女中フランソワーズと関連することで、小説の中に組入れられる体裁をととのえた。そしてモロー論は切離され、台所女中とジオットの《慈愛》との類似、象徴についての考察、その発見をすることになったパドヴァ旅行の三つの要素から構成されることになる。だが最終的には、旅行の記述は削除され、のちに『消えた女』のヴェネツィアの章に移される。<sup>(9)</sup>

スワンは台所女中をからかって、「ジオットの《慈愛》」と呼ぶ。臨月に近いため、この娘は la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie を前方に突き出し、そのだぶだぶの上っ張りにはジオットの寓意画の女性が着ている外套を思い出させる。また肉体的にも彼女はよく似ている。

D'ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisée par sa grossesse jusqu'à la figure, jusqu'aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges fortes et hommases, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l'Arena.<sup>(10)</sup>

ジオットの絵の真の意味を「私」が理解したのは、ずっとあとになってパドヴァを訪れた時である。旅行の記述が削除されたため、ここでは je me rends compte maintenant ...

の書き出しで始まり、「私」はジョットの寓意画から二つの考察を引き出す。

第一に、ジョットは中世において最も貴重とされた聖性を、人間感情で貫ぬき、人間的なものにし、生きた当世の世界に移したことである。《慈愛》の思想が台所女中のような精力にあふれた卑俗な顔や動作で表現されたことはかつてない。《慈愛》にはまるで慈愛がない。

Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ... et elle tend à Dieu son cœur enflammé ... comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sou-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. <sup>(11)</sup>

しかしながら感覚的経験を素材にして創り出された彼の画は、感覚的経験の根底にひそみ、感覚を拒否する、予想さえしない真実を啓示する。ある存在の魂とその存在が行う徳とは、少なくとも外見上は無関係であることを「私」は教えられるのである。

Quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine, aucune crainte de la heurter, et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté. <sup>(12)</sup>

第二に、ジョットの画には強い精神性がある。彼の画は単なるリアリズムではない。聖性の体験により、精神が感覚的なリアリズムを、純粹な表現に変えて理想性の世界に迄高めている。《慈愛》は日常体験の卑俗な世界に描かれているにも拘わらず、ジョットの超経験的な内的世界が現われている。

... j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait... <sup>(13)</sup>

こうして、始めは反サント＝ブーヴ論の一例であったジョットの寓意画は、小説に移されて「私」に感覚的体験の下にひそむ観念の重要性を教え、「私」の芸術作品創造への目覚めへつながることになった。だが『コンブレ』の幼ない「私」はまだそのことに気づい

ていない。そのためには、パドヴァ旅行迄の長い期間、さまざまな経験を積み重ねて行かねばならない。

## II

ところで、このパドヴァの寓意画《悪徳と美德》は、コンブレの台所女中の挿話や美学的考察の題材だけに終らなかった。プーレストは更に、小説の最終章を準備する大切な章に「パドヴァとコンブレの《悪徳と美德》」の題名をつけ、アリーナ礼拝堂の場を使って、コンブレからパドヴァにいたる主人公の長い道のりの到達を示すことを一時構想した。残された草稿からそれを見てみよう。

1909～10年頃の執筆と推定されるカイエ36<sup>(14)</sup>には、ピクピュス(ピュトピュス)男爵夫人の小間使の挿話がある。モンタルジ(サン＝ルー)の話によれば、金髪で背が高く美しいその娘は、連れこみホテルに女友達と出入りする。彼女は子供時代、田舎で農家の男の子達と共に育てられ、身持ちの悪い田舎娘のようなものをまだ残している。「きっと彼女はそのことを話してくれたり面白い経験をさせてくれるよ」と彼はいう。「私」はその話を聞いて昂奮する。新聞で「ピクピュス夫人が供の者とヴェネツィアに近く旅立ち、そのあと航路でインドに赴く」という記事を読み、「私」は最早彼女に会えなくなる思いに駆られ、何とか会おうと画策するが失敗する。翌年、モンタルジの取持ちで、彼女と待望のランデヴーをすることができたが、彼女は船火事で火傷を負い、顔の相が変り見るも無残であった。彼女との会話から、彼女がコンブレの近くのブルー(タンソンヴィル)で生れ、コンブレやゲルマンの城を知っていること、「私」の家に聖体パンを持ってきてくれた薬局の小僧で聖歌隊員だったテオデュール(テオドル)と遊び友達だったことを知る。「私」がコンブレの小部屋で一人欲望をみたしていた間、ブルーの百姓の納屋で、欲望に酔ったこの素晴らしい娘が、テオデュールやその仲間と淫らな行為をしていたという考えが「私」を狂おしくさせ、「私」は彼女を愛撫する。

更に、1910～11年と推定されるカイエ50<sup>(15)</sup>では、小間使とのランデヴー、彼女とコンブレのつながりを明らかにする会話が、加筆と訂正によって物語として十分な展開を見せる。ここでプーレストは、ランデヴーの場所をアリーナ広場に設定した。これ迄の話と新しく導入した場面を同化させるための彼の常套手段は、比喩の多用である。悪徳の小間使は早速「私」によって *l'Impureté de Giotto* と名づけられる。暑かったが、彼等は日影を探す必要はない。「私」は礼拝堂の中に彼女と入る。時代を径て亀裂の入った聖母マリアの画像は、火事で火傷を負った小間使の顔と似て居り、それが彼の官能を呼びさまし、彼は彼女をホテルへ連れ出す。彼女の打明話と「私」の感情的な独白をとおして、コンブレにおける「私」の悪徳行為——自慰行為の甘美な楽しみ、欲望から噂の農家の娘を求めてさまよう孤独な森の散歩——が、カイエ36にくらべ一層明確にされている。

これらの草稿と『コンブレ』の決定稿から、「コンブレの《悪徳と美德》」が何をさし

ているのか推量することができる。コンブレーのレオニ伯母の家、そこにあるものすべては、「私」にとって侵すことのできぬ神聖なもの、《美德》であった。<sup>(16)</sup> 彼は押えられた欲望のはけ口を外に求めようとする。テオドールや農家の男女が集まって淫らな行為にふけるルッサンヴィルの小塔。「私」はジオットの《悪徳と美德》の写真のかけられた勉強部屋を出て、便所からその塔を見ながら *le fruit défendu sur l'arbre du mal*<sup>(17)</sup> のように甘美な自慰行為に耽る。だが彼の中には強い罪の感情がある。... *je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle...*<sup>(18)</sup>

ルッサンヴィルの村を彼方に望むメゼグリーズの散歩道は、悪徳を彼に予感させ、また教えた道でもある。

Roussinville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu.<sup>(19)</sup>

ルッサンヴィルの村は天罰を受けるに値する聖書の中のソドムとゴモラの町さながらに描かれている。罪の町に降った火と硫黄は、むち打つ槍のイマージュに転化されて居り、この不安なイマージュは、快晴に戻ることで神のゆるしに置きかえられはするが、いつ悪が不意に襲うか、不安定なままで残されている。

噂の農家の娘が現われるのを見たいと、彼は一人森をさまよう。だが娘は一向に現われない。欲望のみたされぬ激しい怒から、彼はルッサンヴィルの森の木々をびしびしと鞭打つ。サン＝タンドレ＝デ＝シャンの教会の彫刻に、小ざかしいテオドールの欲望にみちた顔を見つけたのも、ヴァントィユ嬢が女友達と狂態を演じ父親の写真につばを吐きかけるのを、悪の好奇心からのぞき見したのもこの散歩道である。

コンブレで目覚めた「私」の暗い欲望は、悪徳によって官能を覚える傾向に発展し、悪徳の小間使へと導かれて行く。官能の欲望の到達点は《美德と悪徳》のフレスコ画で飾られたパドヴァのアレーナ礼拝堂である。カイエ50には、その到達の結末が書かれている。

「私」はコンブレーであれ程夢想し求めた娘を手に入れた。しかしながら、彼女は当時の彼女ではなく、「私」もまた昔の「私」ではなかった。

... ce n'étaient pas celles que j'avais désirées, appelées, ce n'était pas les filles de mon rêve, ce n'eût pas été réaliser le rêve de mon enfance que de les posséder.<sup>(20)</sup>

かつて彼女を求めた古い自我は死に、新しい自我にとって代った。プルーストのいう「自我の継起的な死」である。こうして「私」はコンブレの欲望をみだが、そこに長い時の流れと、時が破壊する愛のむなしさを見出したわけである。

### III

「パドヴァとコンブレの《悪徳と美德》」の章は、「私」の欲望の発生と終末の道と共に芸術作品創造への「私」の目覚めの過程をも含んでいた。すでにIでのべたように、コンブレで、彼はスワンからジオットの《美德》と《悪徳》の複製写真を貰い、それが台所女中と似ていることに気づくが、のちのアレーナ礼拝堂訪問でジオットの画のリアリズムの下にひそむ観念の重要性を改めて教えられる。「パドヴァとコンブレ」の章は、小間使とのランデヴーの挿話を除けば、決定稿『逃げた女』のヴェネツィア滞在の章と内容的に殆んど同じであったと見なされている。従って決定稿から、「私」が芸術の本質に目覚める過程を更にくわしく考察してみよう。

ヴェネツィアの章は次の一節から始まる。

Ma mère m'y avait emmené passer quelques semaines et — comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses — j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche.<sup>(21)</sup>

「私」は聖マルコ大聖堂の鐘塔からコンブレの鐘塔を、大聖堂の広場からコンブレの教会広場を、影を落している水路からロワゾー通を、水上からくる冷たい感覚からコンブレの部屋で感じた同じ感覚を、次々と回想する。素朴な田舎のコンブレも、町全体が芸術作品ともいえるヴェネツィアと同じ豊かな美をひきだすことができる。何故なら美は外的現実にあるのではなく、存在の本質を含む作者の内なる世界に存するからである。「私」はこれ迄のさまざまな経験と啓示によって、精神の二つの創造活動が、この本質をひき出しうることを知る。一つは想像の行為である。感覚の対象である現実の印象を彼の奥深くきざみつけ、想像によってビジョンを作りあげる。他の一つは回想の行為である。回想によって、彼自身の中に現実と同じ *équivalent spirituel*<sup>(22)</sup> を見出しそれを認める。こうして得られるものは、彼の本質を含んだ内的現実である。ここで「私」はヴェネツィアからコンブレを回想し、執拗な迄に二つを結びつけている。ここからもわかるように、プルーストの本質は、彼の内に奥深く埋もれたコンブレの時代の聖なる体験であり、それが“le sol invisible et profond<sup>(23)</sup>”として彼のビジョンを独自のものにしていくのである。

想像の行為にせよ、回想の行為にせよ、この内的世界を得るためには、自身の奥深くに降りて行かねばならない。

J'avais l'impression, qu'augmentait encore mon désir, de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret, car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou de l'autre côté de moi...<sup>(24)</sup>

「ジョットの《慈愛》」と台所女中の挿話や寓意画の考察から切離されて、ヴェネツィアの章に移されたアリーナ礼拝堂訪問は、小間使とのランデブーの挿話も完全に削除されてしまい、僅かに半頁を残すにすぎない。青い堂内と、聖者の上を飛び廻る天使の印象が記されているだけである。真昼の陽光の下にアリーナの広場を横切って「私」は礼拝堂に入る。輝かしい光は訪れる者と共に堂内に入り込み、外部と内部は同化する。空の青は壁画の青の上に広がり、壁画は金色のない空となる。その空の中を、天使達が聖者達の頭上を子供のような真剣さで飛んでいる。

...comme des volatiles d'une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l'histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques.<sup>(25)</sup>

《慈愛》が卑俗な顔で現実的に表現されていたように、聖者を祝福する天使は、単なる象徴としてではなく、聖書の時代に存在した鳥のように、空を飛ぶために翼を実際に動かしている。それはジョット個有のビジョンによって構成された世界である。「私」が気づいたように、ジョットの美学は象徴を日常的現実にも埋め、感覚による表面上の美から自分の内部にいったん降りて行き、美を内面化する。それはブルーストの内的世界の構造と同じである。ただ、ブルーストの本質がコンプレの原体験であるとすれば、ジョットの本質をなすものは、信仰による聖性の体験である。彼は聖書をひもとき感動する自分の心の中に神のことばを肉体化し、劇的な内的世界を作りあげる。

「聖書時代の鳥」は次に「私」の中で宙返りや急降下をする現代の飛行家に変貌する。

... on les voit s'élevant, décrivant des courbes, mettant la plus grande aisance à exécuter des "loopings", fondant vers le sol la tête en bas à grand renfort d'ailes qui leur permettent de se maintenir dans des positions contraires aux lois de la pesanteur, et ils font beaucoup plutôt penser ... à de jeunes élèves de Garros s'exerçant au vol plané...<sup>(26)</sup>



最早、ラスキンのような美についての知的解明は全くない。ここに描かれるのは、ジオットの壁画から受けるプルースト独自のビジョンによる真の現実の印象であり、これこそが彼の内的世界の現われである。

社交界や愛のむなしさを知った「私」は『見出された時』における最終啓示で、自己の本質を含む内的世界が、日常の現実の下に隠された真の現実であることを確認する。この内的世界こそが芸術の表現すべきものである。そしてそれはあく迄も彼の内にある故に、  
ce livre essentiel, le seul livre vrai<sup>(27)</sup> を書くためには、内なるものを引き出しさえすればよいことを彼は理解するのである。

ゴシック芸術からルネッサンス芸術のかけ橋として、ジオットは独自の世界を築いた。彼は古代の自然模倣を取入れ、感覚的現実を基盤としたが、古代芸術と根本的に異なるのは、中世芸術から受けついだ観念の重要視であった。こうして彼は感覚による表面の美を、観念のリアリスムの具現化を通して純粋な表現に変え、経験の日常性と感覚を理想性の世界に迄高めたのである。

プルーストは当時の自然主義の、外観を第一とするリアリズムに反対し、その裏に隠された主観的ビジョンの現実——内的世界——こそが唯一のリアリテであることを唱えた。そして文学を日常的現実と同次元に置いたサント＝ブーヴを批判することによって、彼は自己の芸術理念を展開した。ジオットだけでなく、モロー、レンブラント、シヤルダンあるいはネルヴァル考察を通して、プルーストは外観の下にひそむ観念の重要性を、即ち物質的な意味の中には具体化された観念的本質が存在しなければならぬことを、繰返し確認して行くのである。

『反サント＝ブーヴ論』の一断章のモチーフであったジオットの寓意画を、プルーストは巧みに小説空間に移し、更に、コンブレとヴェネツィアを結び、『見出された時』を準備する大切な章の寓意にしようと構想さえした。だがその後、アルベルチヌの章の大きな発展によって、プルーストはピュトピュス夫人の小間使に与えていた恋の苦悩や忘却のテーマをアルベルチヌに、ルッサンヴィルの悪徳を明らかにする役割をジルベルトにそれぞれゆずり、小間使のランデヴーの挿話を完全に削除してしまった。そして作品の出発点でもあったジオットの芸術理念に関するものだけを残したわけである。ジオットの寓意画は、教多く引用されている芸術作品の一つとして、決定稿の中では簡単に見すごしてしまいがちであるが、『失われた時を求めて』の生成過程の根底に位置していたことを、私達は知るのである。

## 注

- (1) M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les Sept Couleurs, 1971.

- tome II, p.10. 当時プルーストは全三巻を予定していた。
- (2) G. ペインター 『マルセル・プルースト』岩崎力訳 築摩書房, 第一巻271頁。
- (3) J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par M. Proust, *Mercure de France*, p.303.
- (4) Ibid.
- (5) 1900年2月のフィガロ紙に、プルーストは1月に死んだラスキン追悼文をのせた。彼はそこでラスキンがジオットの《慈悲》について書いた文を引用し、《慈悲》はラスキンの敬虔な生涯を思い起させると迄のべている。 *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, texte établi et présenté par P. Clarac, Gallimard, 1971, pp.443-4.
- (6) *A la recherche du temps perdu*, Pléiade II, *Le côté de Guermantes*, p. 42. (以下書名を略し巻名だけ記す。) Cf. *Contre Sainte-Beuve* par P. Clarac, op. cit., pp.969-70.
- (7) Cahier 7 présenté par B. Brun in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°9, p. 28. (以下 *B.I.P.* と略記)
- (8) 1908年の創作メモ帳にも Moreau の語の下に Giotto, charité, justice の語が見られる。 *Le Carnet de 1908* établi et présenté par P. Kolb in *Cahiers Marcel Proust*, n°8, Gallimard, 1976, p. 98.
- (9) 「パドヴァとコンブレの《悪徳》と《美德》」発生研究に関しては B. Brun, *Le temps retrouvé dans les avant-textes de 《Combray》* in *B.I.P.* n°12, pp. 18-20 参照。尚、カイエ番号はパリ国立図書館によってつけられた整理番号であり年代順を表わしていない。
- (10) *Du côté de chez Swann*, I, p. 81.
- (11) Ibid.
- (12) Ibid., p. 82.
- (13) Ibid.
- (14) *Textes retrouvés* recueillis et présentés par P. Kolb in *Cahiers Marcel Proust*, n°3, Gallimard, 1971, pp.263-8.
- (15) M. Bardèche, op. cit., p.393-5. K. Yoshikawa, *Remarques sur les transformations subies par la Recherche autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits* in *B.I.P.* n°7, pp 8-12.
- (16) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p.579.
- (17) *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, préface de B. de Fallois, Gallimard, 1954, p.65.
- (18) *Du côté de chez Swann*, I, p.158.

- (19) *Ibid.*, p. 152.
- (20) M. Bardèche, *op. cit.*, p. 395.
- (21) *La fugitive*, III, p. 623.
- (22) *Le Temps retrouvé*, III, p. 879.
- (23) *Le côté de Guermantes*, II, p. 91.
- (24) *La fugitive*, III, pp. 627-8.
- (25) *Ibid.*, p. 648.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Le Temps retrouvé*, III, p. 890.

(旧姓三宅 D. 49 神戸海星女子学院大学助教授)