

# グラックの作品における風景

平 林 裕

## 目 次

1. 記憶の中の光景
2. 『アルゴールの城にて』における風景
3. 風景とレトリック
4. 詩作品における風景
5. おわりに

## 1. 記憶の中の光景

ジュリアン・グラック、本名ルイ・ポワリエは1910年7月27日、メーヌ・エ・ロワール県、サン・フローラン・ル・ヴィエイユに生まれた。ロワール河畔の光景は、幼年期の彼に忘れ難い印象を残したらしい。

「サン・フローランにおける、ロワール川の岸辺の最も美しい木々のたたずまいを、私はバタイユーズ島のヴァレ橋の上流で発見した。灰色の背の高い柳の群れが、まるで苔のように続いており、それはすぐ後のポプラ

の壁で裏打ちされているのだった。」<sup>(1)</sup>

四歳の時、第一次世界大戦が勃発する。小説『森のバルコニー』の中で語られる、大戦前夜のつぎのような光景は、作者自身の思い出と看做すこともできるだろう。

「まだ子供だった頃、1914年8月2日、町の人々は夕暮れになって川岸に集まった。膝の上に皿をのせて、大掛かりな野宴を開こうというのだった。どの家の窓からも、彼等の椅子が吐き出されていた。——中略——それはあの神秘的な爆発物——チュルパン火薬の実験だった。彼はこれらを生涯にわたる、うっとりとするような思いでとして保ち続けていた。」<sup>(2)</sup>

1920年頃から、ナントで寄宿生活を送る。

「ナントの心臓部は、私にとってはいつでも、外出日の日曜の朝、コムルス広場の新聞売りの前で方向を変える、古びた黄色い市街電車の金属的なベルの音で鼓動していた。」<sup>(3)</sup>

「私は非常に若かったが、しかし今でも相変わらず私にはそう思われてならないのだが、軽い狂気の風が、この奇妙な市の上に、戦争の終りとともに、吹いていた。」<sup>(4)</sup>

十歳から十二歳にかけて、ロワール河口近くのポルニシェで休暇中の二週間を過ごすのが常だった。1924、5年頃、やはりロワール河口の港町サン・ナゼールで大西洋横断船イル・ド・フランス号の進水式を見る。J-P. ヴェーベルは十四、五歳頃に見たこの進水式の思い出に、グラックの全作品を解く一つの鍵をみている。<sup>(5)</sup>

「私は第二次大戦前に『イル・ド・フランス号』の進水式を目撃したことがある。最後のジャッキが取り外されると、船体は驚くべき緩慢さで滑り始める。それはほんとうに動いているのか、あるいは動いていないのか、随分長い間判らない程であった。するとそのことが判るよりも先に、私は大きな煙霧が立ちのぼるのを見る。滑り溝に注入された大量の油が霧化するのだ。これは極めて印象深い光景である。それは出発という感情におい

て、私を感動させるものが何であるかを雄弁に理解させたのだった。私は突如として感じ、そして見た。このミリメートル単位の震動の背後に法外な重圧が秘められているのを。」<sup>(6)</sup>

ジュリアン・グラックは、自らについて語ることの少ない作家であるが、幼少年期の思い出を、以上のように断片的に語ることは、時として行う。前後の脈絡を外されて、一場の光景として投げ出されたこれらの描写は、彼が優れて視覚型の作家であることを示していると思われる。本稿は、彼の作品を構成する重要な要素である、このような描写の意味を、作品の構造や、レトリックの面から明らかにしようとするものである。

## 2. 『アルゴールの城』における風景

エドガー・ポーの小説、『アッシャー家の崩壊』は、表面的には主人公ロ德里ック・アッシャーの死と、これに先立つ彼の妹の生きながらの埋葬についての物語である。しかし主人公の背後にあって彼をあやつり、真の意味で物語を支配し、破局へ導いて行くのは、「アッシャー家」を取り囲む土地なのであって、アッシャー家の二重の崩壊——アッシャー兄妹の死と、その館の崩壊——は、この特異な場所が意志をもって執行したように描かれている。この小説が我々に恐怖を与えるとするならば、実はそれは単なる物語の筋によるよりもむしろ、この単純な筋が、登場人物を取り囲む土地によって引き起こされているという感じの為なのだ。そこで作者ポーは物語の随所で、土地が生きた意志を持っていることを暗示している。

「その証拠——無機物にも知覚が存するという証拠は、彼の言によれば、池の面や石壁のあたりに特有の雰囲気徐徐にだが確実に凝固しつつある点に見られる、というのだ。そしてその結果は、数世紀にわたって彼の一族の運命を形作り、アッシャーを今私の見るような人間に——現在のアッシャーに——作り上げたあの無言の恐ろしい影響の中に見い出される、と

彼は付け加えた。」<sup>(7)</sup>

「風向きは頻繁にまた猛烈に変わり、非常に濃くたちこめている雲も、遠くへ飛び去ることなく、四方八方から互いにぶつかりあって疾走しながら飛んで来る、その生命あるもののような速さを認める妨げとはならなかった。」<sup>(8)</sup>

「そして私の足許の深い黒々とよどんだ沼は『アッシャー家』の残骸の上に音もなくゆっくりと閉じてしまった。」<sup>(9)</sup>

小説『アッシャー家の崩壊』は、「荒涼たる」とか「陰鬱な」といった形容詞とその類義語を頻繁に用いて、長々と土地についての記述を行うことから始まるのであるが、一見冗漫に見えるこの導入は、実は物語にとって不可欠なものである。ここで行われているのは、これから物語の生起する舞台の単なる書き割りの提示ではない。土地の有り様については、「ただの家とその邸内の単純な景色」「壁」「窓」「菅草」「樹々の幹」そして「沼」という言葉を拾い集めることができるだけだ。この景色を構成している物体についての、これら数語は、しかし、それらの物の配置については何も語っていないのだ。つまり私達はこの景色がどのようなものであるのかを見ることができないのである。そのかわり、小説の導入部には、ほぼ一頁にわたって多量の形容詞や比喩が羅列されている。

形容詞や比喩は、名詞によって示されている物体の上に、他のイメージを重ね合わせるのであるから、結局もとの物体のイメージそのものを曖昧にするのであるが、しかし逆にそれだけますます私達はその物体の持つ感じを強く印象づてられることになる。したがって、ここで目的とされているのは、この土地をはっきり見せることではなく、土地の持っている雰囲気を感じさせることなのである。私達は土地の有り様をはっきり見るためには、多かれ少なかれその土地から身を離し、客観的、眺望的、俯瞰的に見なくてはならない。ところがこの『アッシャー家』における話者「私」はその「陰鬱で寂寞たる」土地（を眺めるのではなく）の中へ馬を歩ませ、入

って行くのだ。すると「憂愁の情」が心に感じられ、そして壁は「ものさび」で、窓は「目のように虚ろ」であるのを見る。もとより形容詞や比喻は、見ている人間の心情の、物に対する投影であって、客観的、本来的に「ものさびている」壁や、「目の様に虚ろ」な窓があるわけではない。したがってリアリストにおいては、情景描写における形容詞や比喻は、ただちにそれを見ている登場人物の心情表現になりかわるのだ。鷹にナポレオンの運命を見るのはジュリアン・ソレルの野心なのだ。そのように我々の合理主義は教える。だが怪奇小説においては、これが逆転しなければならない。我々の怯えの投影として風景が、陰鬱寂寞たるものに見えるのであっては怪奇小説としては失敗だ。登場人物の心情には関わりなく、それ自体が恐怖そのものならなくてはならない。『アッシャー家の崩壊』においては、徐々に、だが巧妙な説得性をもって、まわりの物の方から話者の中へと（逆ではない）憂愁の情が抗い難く流れ込み、ついにはその沈鬱がその土地の方に固有のものとして内在している性格であって、「私」が心的に抵抗しても、見方を変えようとしても無駄であることを悟る経過が冒頭に置かれ、ほぼ九分通りこの小説の成功を保証してしまう。真の主人公である土地が一つの生きた意志を持ったものとして、ゆっくりとその全貌を現わす。この冒頭部では、形容詞と喩は、多量であると同時に相互に類義的であるために、一見冗漫と見えるが、実はそれらは、単なる話者の心情の投影から、それ自体に内在する土地の霊のようなものへと徐々に役割をかえていくのだ。土地は一個の意志と感じられはじめ、やがて生命体のように変転し、口を開けてアッシャー家を呑み込む。

以上のように、この話者「私」とともに読者は現実の世界から、いかなる異常な物語も可能であるような非現実の場へ引き込まれいく。それは本来的にはアニミズムによって捉えられた世界像なのだろう。

J. グラックの処女作『アルゴールの城にて』は『アッシャー家の崩壊』と幾つかの明白な類似点を持ち、これを下敷きとしている事は作者自身に

よっても明らかにされている。今まで述べてきた、主人公達と彼等を取り囲む土地との関係についても、同一の構造が踏襲されている。

「偶然が、奇妙にも彼を数カ月定住させることになった、この地方の未開の荒涼たる性格は、道中の単調さで鎮まっていた彼の精神を叩き付けるのに手間取りはしなかった。」<sup>(10)</sup>

「この空気の深い水族館の中で、すべてはついに協力しあってアルベールの魂の中に侵入してくるのだった。」<sup>(11)</sup>

また、「森」は物語を破局に導くもう一人の主人公として、生きた意志として擬人化される。

「木の葉のきらめきがアルベールにはその象徴的な証人と思われた、ある軽やかな生命の様なもの、一つの切迫した現存が森全体に浸透していた。」<sup>(12)</sup>

「奇妙なことに、アルベールには、この森は生命を与えられており、お伽話や夢の中の森のように、最初の言葉は言わなかったのだと思われた。」<sup>(13)</sup>

さりげなく挿入されたこれらの文章は、『アルゴールの城にて』の非常に多くの部分をしめている土地の描写の意味を解き明かしている。ここで繰り広げられている物語は、実はこのような土地に閉じ込められて始めて起こり得、さらにこの様な土地の意志が主人公に働きかけて起こしてしまったのだ。『アルゴールの城にて』だけでなく、『半島』にいたるまでのグラックの小説は、その総べてが、風景によって一面に塗りつぶされている。それらはいずれもこの様な意味をになっていると言えるだろう。

グラックの小説におけるある基本的パターンを抽出することができる。先ず偶然の到着がある。主人公がやって来る土地は、確たる意志によって選定されたものではないのだ。しかし主人公は到着と同時にこの土地に呪縛されてしまう。そして、そこに踏み止まること、これが第二のパターンだ。グラックの主人公は決してそこから外へ出ない。やがて事件が起こる。だが事件は主人公の意志と行動によって起こるのではなく、常に向こう側

から、彼を取り囲むものの側からやってくる。時に彼がその発端に手を貸すとしても、それは促されてそうするのであって、ほとんど彼の意志ではない。グラックの主人公はいつでも社会生活から手を切っている。『陰鬱な美青年』は夏の休暇中、避暑地に閉じ込められた人々の物語であるし、『森のバルコニー』は、やはり「牢獄に似た戦争」の最中、人里離れた森の中に閉じ籠もっている男の話だ。『シルトの岸边』において主人公アルドは都の生活に倦怠し、人里離れた国境へ赴任している。つまり彼等は主体的に行動を起こす必要をもたない。こうして彼等は思うがままにその土地の影響に身をさらすのだ。

### 3. 風景とレトリック

では、この様な土地の提出、ないしは醸成を、ジュリアン・グラックはどの様に行うであろうか？

詩を書く様に小説を書くといわれるグラックは、また詩の様なエッセーを書く。エッセー『レットリンヌ』の中には、いくつかの現実の都市に関する記述がふくまれているが、その一つを引用すると、

「セレ市はその街路をプラタナスの栄光のために捧げている。それらは巨大であり、荒れ模様の穹窿となり、屋根の上で炸裂し、茶色の木の葉の雪で路や瓦を覆い、それらの膨張して行く圧力でファッサードを両側に遠ざけ、樹のパルテノンの列柱の様にここに在る。」<sup>(14)</sup>

この小文に対してなされたR. R. ユベールの注釈<sup>(15)</sup>を援用すると、このテキストにおいては総べての物が動いており、「現在分詞型の三つの動詞、炸裂し、覆い、遠ざけ、がそのことを示している、」なのであって、刻一刻と伸び、膨れ上がって行くプラタナスが、このセレという町をすっかり変化させてしまう。プラタナスは街を覆う蒼穹となり、そこに雪を降らせ、樹という性格を失うことなく、古い建造物に成り代わり、家々を、ついに

は林に変質させてしまう。「グラックはあらゆる物に生命を与え、要素を変質させ、直喩の助けを借りて場と時の現実的枠組みから逃れ出るのだ。」<sup>(16)</sup>

我々はこちらでも比喩の、それもメタフォールの全面的使用に出会う。ここで、プラタナスの並木に対して用いられている、雪が落ちて来る空のドームという隠喩は、最早プラタナス自体の説明であることをやめて、比喩するものと比喩されるものとが激しく対立し、打つかり合う二つのイメージとなっている。ここではメタフォールは古典的修辞としてではなく、それ自体を目的として、デペイズマンの美学を目指していると言えるだろう。

この点については、グラックの文体は、小説においても、エッセーにおいても、そして詩においても、本質的には同一のものであり、ただ詩において全面的にこの文体的特色が強度を増し加えている。したがって、散文詩集『大いなる自由』の中の幾つかの詩編は、あたかも小説の中の風景描写を切り取ってきたのみという様相を呈する。自己完結性の強い詩編においても、多かれ少なかれ、場所の記述は行われている。

以上に述べてきた文体的特質から言って、グラックの詩作品において、我々は風景を明確に見ることができず、そのかわり、より濃厚にその雰囲気を感じさせられるのであるが、さらにそれを助長させる小道具として、彼はしばしば風景を、霧や、風や、陽光、暈などで覆う。たとえば、

「五時の太陽の光線のもと、雪が泡沫の軽い若葉と一緒に混じって舞い散るこの海岸で、私はマルチネンゴ邸の鉄柵の門で呼鈴をならす。」<sup>(17)</sup>

「世界は今、雨や、湿った暑さ、雫や枝をのせた屋根、跳ねで千もの孔をつけられた大気の柔らかな覆いの下にいだかれている。」<sup>(18)</sup>

「暑い稲妻の雨のなか、雪の母性的落下に歓迎されて日が昇る。」<sup>(19)</sup>

この様に霧や、雨や、雪で場所を覆うことは、比喩や形容語の多用と同様、風景の輪郭を失わせ、それをぼんやりした雰囲気的なものにする効果がある。同時にそれは、詩編における語り手（私）が、閉ざされた空間に留まって動かない感じをつくり出す。グラックの小説における主人公が、

一つの中からは動こうとしない様に、この語り手は、閉所となった風景の中に閉じこもり、移動しない。彼が一点に静止することで、彼の周囲の方が変質を遂げ、外部世界から切り離された空間、ユベールの言う「現実的枠組から逃れ出た」空間が形成されるのである。

#### 4. 詩作品における風景

批評集『偏愛』に収められたエッセー『見開いた眼』<sup>(20)</sup>の中で、グラックは彼の作品につきまとう三つの固着観念を告白している。即ち「旅」「高い場所」「だれもいない部屋」である。J-P. ヴェベール<sup>(21)</sup>はこの部分を引用し、さらにこれらは三つながら、グラックが少年時代に見た、イル・ド・フランス号進水式の光景のレミニッサンスに帰せらるべきものとしている。即ち彼によれば、船台の上に聳える船は高い場所を、船台から海に滑り落ちて行く船は旅立ちを、そして船のなくなった後の船台の中は人のいない部屋を、各々意味しているというのだ。勿論旅のテーマと、この進水式の思いでが深いかわりを持っていることは首肯でき、前出引用のようにグラック自身もそう語っているのだが、この三つのテーマを一つに結び付け、さらに「かくして、グラックの散文詩集や、小説のどれかを注意深く読めば、ほとんど頁ごとにこの忘れ難き儀式のレミニッサンスが、しばしば何の粉飾もほどこされずに見分けられるだろう。」とし、さらに「あらゆるグラックの創作は同じ一つの思いでの上に刺繍されている。」と言うにいたっては牽強附会の感をまぬがれ難い。とはいえ、ヴェベール自身も分析の対象として取り上げている詩『都市計画に電流ショックを与える為に』については、この進水式のイメージを前提とすることが必要である。ヴェベールは、この詩全体を支配しているイメージとして、一つの都市がはっきりと周囲の田園から切り離され、海へ滑り込んで行くという夢想を挙げ、そして海ないし船の喩の多発を指摘している。

詩は、都市の周辺が徐々に田園と混じりあっている事への呪詛に始まる。呪詛の表現として肥満した肉体や、崩れて行く病巣のイメージが用いられて後、出航する都市の映像が現れる。即ち、

勿論一方では、例えば平原の美しい芝麦が、天を突いて硬直している摩天楼の猥画のすぐ根元で、縮れ毛となっているのを見ることは、かほど情欲をそそるものでもあろうが、都市の周辺部にいて私はいつも窮屈な思いをしているものだし、また品の悪いぼかしとか、郊外のべとべとした間隙物質、あるいは市街図上の癌の様な後光などにすっかり失望しているものだから、私はつい先程から工具を使った様にスッパリ裁ち切られ、そのあらゆる動脈道路の切断面に黒いアスファルトの生き血を滴らせている様な、また最も豊かで、最も見捨てられ、最も密かな田園、小森の点在する田園に面して開けたある都市を夢想しているのだ。この様な都市から望めぬ様のことが何か一つでもあるだろうか？ 他を圧して女性的であり、人口が溢れて広がっていくと言うより、壊死し崩れていき、ちょうど幼児のむくむく肥えていく中に、最も爛熟し、最も栄えある、幾星霜に疲れ果ててる美が包まれているかのごとく、大都市の顔が背徳的に足をとられいる、そのような拡大膨張などは、美への孤独な専心という供物台上の生け贄として顧みない様な、ある都市から、夢幻の色相に輝く一つの繭から、最も儚い（そうでなくては）、生きとし生けるものの中で最も刑死を免れぬものへと、這い出してくる蝶、それは辛うじて夢想の内奥への航海へ舳い綱を、とも綱を解こうとし、また除けることのできない小判鯨やケーブル、経済的従属という腐った帆綱を、船体に巣食う虫どもと一緒に揺すぶっているパリという船の幻想的光景という考えを与えてくれるやくれずだ。そうなのだ、『黄金時代』が上映された部屋が仮に忘れられたとしても、例えば『彷徨えるオランダ人』か何か上演された後で、若草の愛撫に一度くらいでは殆ど驚かされも

せず、放心した足をオペラ座の石段に置くとか、劇場の海の嵐の背後から、本物の牛の鈴が入り込むのを耳にし、また野生の襲歩が既の仕切りの中から起こって、突然自然のそれより上手にできた緑の平原の海の上に鬣を乱す奔馬を、舞台仕掛けの様に果てしもなく縮小してしまうのにも、ぼんやりとしか驚かないとしたら、それは取り分け心地よいことだろう。<sup>(22)</sup>

ロマーン・ヤーコブソンに倣って言うならば、ここではメタフォリックな選択軸上の言葉が、徹底的に隣接関係からなる結合軸に投射されているとすることができる。ヤーコブソンは、換喩的方法に自然主義を、隠喩的方法にロマン主義と象徴主義を見るのであり、「写実主義の作家は、隣接関係をたどっていき、すじから雰囲気へ、人物から空間的・時間的な背景へと、換喩的に離脱していく。」<sup>(23)</sup>としている。なるほどグラックがすじよりも雰囲気、人物よりも空間的・時間的な背景の提示の方に大きな力点を置く作家であっても、写実主義の作家とみなすことはできない。それは、これらの背景や雰囲気の提示の仕方の問題であって、どこに何があるかを殊更に不明確にし、多量のメタフォールで作品を埋め尽くしてしまう手法の採用による。先に述べた様にこれらのメタフォールは文彩として用いられているのではなく、「転位」として用いられているからである。前出のセレ市に就いてのエッセーの様に、プラタナスの並木という提喩的方法を用いる時にも、それは現在分詞のメタフォリックな用法によって写実的機能を失ってしまう。ユベールは、これらの現在分詞の動詞的な機能を重視しているが、我々はむしろ逆にグラックが定動詞をここで用いていないことに注目せねばならないだろう。現在分詞は無標の範疇にあり、形容詞的である。

さてここで『都市計画に電流ショックを与える為に』の引用部分を検討すると、表現の力点が、1. 名詞、2. 名詞の形容詞的用法とも言うべき直

喩・隠喩，3. 形容詞，の順に置かれていることがわかる。逆に動詞，副詞には力点が置かれず，特に副詞は量的に数も少なく，また動詞も無標の範疇にあって動詞以外の機能を持っていることが多い，ということが分かる。ゴットフリート・ベンは，言葉のみを感覚する一種の詩的有機体を空想した時，それは「殊に名詞に感応し，ついで形容詞，そして動詞群にはほとんど反応しない」<sup>(24)</sup>と語っている。グラックの作品においても，これとまったく同じ順序で表現性が与えられている。特に名詞の持つ強い喚起力についての例として，詩編『トランスバイカリア』に注目したい。この作品では，三つの地名の音韻が各々のイメージを喚起する様が歌われている。

「ノンニ，それは優しく慰められた私が彼女に与える名，一中略一彼女の乾いた手の中の小石の優しさ，朝の抱擁後の露の様に軽い小さな子供の汗，」<sup>(25)</sup>

「ケルーレン，それは熱に力の萎えた筋肉の幾多の赤い嵐，それは，まるで火事の後ではっきりと大きく，彫刻のごとくに歪んだ鉄の小梁の様な振じれた口，」<sup>(26)</sup>

「セレンガ，それは朝の人気無き街々の中を日に照らされて飛ぶ様にそのドレスが棚引く時であり，尾を引きずる鳥の様に目玉模様を鏤めたはためくヴェールの様でもある，」<sup>(27)</sup>

ベンは先の引用の後に続けて，名詞，特に固有名詞の持つ強い喚起力を賛美し，例として幾つかの固有名詞を列挙さえしている。ベンは，この事とユンクの集合的無意識との関連を暗示している様である。いずれにせよ，『トランスバイカリア』の，この部分からは，一つの単語の音韻から詩行を導き出して来る，特異な感性を窺う事ができる。この感性は，言語において，単語のレベルに対する強い執着に裏打ちされているだろう。再び『都市計画に電流ショックを与える為に』を見てみよう。この詩においても，文脈に対して一つ一つの単語が非常に強い孤立性，表現性を持っている。

ることが分かる。作品を構成するのは複数の文であり、文を構成するのは複数の単語であり、単語を構成するのは複数の音素であるとして、グラックの作品ではこの中の中間項、単語のレベルに表現的力点が置かれている。ここでは単語は、文という集合の中で、その構造に依存することが少なく、むしろ各々の単語が文法の要請以外の何かによって結びついている。逆の言い方をすると、グラックの作品においては、一つ一つの単語の表現性の前で、文脈は唯の容器の様なものでしかなく、文脈が単語の意味を規定する力は弱い。だからこそ、単語は、名詞、形容詞に始まって、動詞、副詞を経て、最後に接続詞の様な文脈を作るための文法的機能語へという順に、表現力を失っていき、ベンの説に非常に良く合致した状態となるのだ。このような特色を持ったグラックの詩作品が、単なる語の集積で終る事を免れているのは、前述の様に、作品全体を通じて場所が一貫して同一である事、詩作品では、話者が場所を移動しない事による面が大きい。もちろん、今問題としている『都市計画に電流ショックを与える為に』の様な長大な詩では、場所の同一性を保持する事は難しい。そこで例外的にここでは、作品の一貫性を確保するために、理想の都市への夢想という疑似論理が採用されている。しかし、この論理上に現れては消える複数の土地の思い出と夢想を追っているのは、やはり部屋の中に閉じこもって動かない一人の詩人の意識なのだ。

「それにしても私が部屋の奥で夢想しているこのサン・ナゼールは今でもまだ存在しているのだろうか。」<sup>(28)</sup>

本稿の冒頭に引用した、幼少年期の思い出の光景も、純粹に現実的な光景なのではなく、仮想ではないにしても回想という想像作用の所産であり、本稿で取り上げた通りのレトリックを具えた、文学作品として成立しているのである。

## 5. おわりに

本稿において、我々は、グラックの詩、小説、あるいはエッセーに現れる視覚的表示法に注目し、彼の小説作品と『アッシャー家の崩壊』との構造的類似性を指摘する事によって、主人公の不動性あるいは舞台の閉塞性といった事を明らかにした。同時に彼の修辞の面においても同様の特質が見られる事を示した。グラックの作品の文体や描写に関するこれ以外の特異性については、稿をあらためて検討したい。

### Notes

- (1) Julien Gracq: *Lettrines*, José Corti, p.218.
- (2) Julien Gracq: *Un Balcon en Forêt*, José Corti, p.191.
- (3) Julien Gracq: *Lettrines*, José Corti, p.213.
- (4) Julien Gracq: *Préférences*, José Corti, p.127.
- (5) Jean-Paul Weber: *Glisser à la Mer*, N.R.F. n°101 (mai 1961) et n°103 (juillet 1961)
- (6) Julien Gracq: *Préférences*, José Corti, p.61.
- (7) *Edgar Allan Poe Poetry and Tales*, The library of America, pp.327-328.
- (8) *ibid.*, p.331.
- (9) *ibid.*, p.336.
- (10) Julien Gracq: *Au Château d'Argol*, José Corti, p.19.
- (11) *ibid.*, p.101.
- (12) *ibid.*, p.55.
- (13) *ibid.*, pp.30-31.
- (14) Julien Gracq: *Lettrines*, José Corti, p.207.
- (15) Renée Riese Hubert: *Liberté Grande: La Ville comme Aventure*, L'Herne numéro 20, pp.139-145.
- (16) *ibid.*, p.140.
- (17) Julien Gracq: *Liberté Grande*, José Corti, p.17.
- (18) *ibid.*, p.36.
- (19) *ibid.*, p.54.
- (20) Julien Gracq: *Préférences*, José Corti, pp.59-66.
- (21) Jean-Paul Weber: *op. cit.*, pp.886-887, (n°101).

- (22) Julien Gracq: *Liberté Grande*, pp.9-10.
- (23) ロマーン・ヤーコブソン:『一般現語学』,みすず書房, p.40.
- (24) 『ゴットフリート・ベン著作集』, 社会思想社, 第二巻, p.79.
- (25) Julien Gracq: *Liberté Grande*, p.20.
- (26) *ibid.*
- (27) *ibid.*
- (28) *ibid.*, p.15.