

アニーとクロードイーヌ : クロードイーヌ・シリーズの2人のヒロイン

小野, 晶子
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9920>

出版情報 : Stella. 8, pp.99-109, 1990-09-29. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



アニーとクロードィーヌ

— クロードィーヌ・シリーズ

の2人のヒロイン —

小野晶子

コレットのいわゆる「クロードィーヌ・シリーズ」は5つの小説からなる。処女作『学校のクロードィーヌ』（1900）にはじまり、『パリのクロードィーヌ』（1901）、『家庭のクロードィーヌ』（1902）、『クロードィーヌは行ってしまう』（1903）と、年毎に発表されたクロードィーヌの名を冠する4つの小説、および1907年に発表された『愛の隠れ家』である¹⁾。最後の『愛の隠れ家』が、書名にはクロードィーヌの名をもたないものの、共通した登場人物や物語の連続性など内容的に見て4つの先行作品に連なるものであることは明らかであり²⁾、上記の5作品は一貫した作品群と当然見なされるべきものであろう³⁾。

ところで、このシリーズの主人公がクロードィーヌであることは言うまでもないが、最初の3つの作品は、クロードィーヌの日記によって彼女の学校生活、恋愛や結婚を物語っている。しかし、4作目の『クロードィーヌは行ってしまう』では、「アニーの日記」という副題が示すとおり、日記のつけ手はアニーというこれまで登場したことのない人物にかわり、それにともない、クロードィーヌにもまさる重要な役割が彼女に委譲される。5作目の『愛の隠れ家』では主役の座はふたたびクロードィーヌに帰すものの、アニーもまた、依然きわめて重要な人物として、ひき続き登場する。このように、前半3作に対し後半の2作品は、主人公が2人存在するという点で特に注目されるのである。

「アニーの日記」である『クロードィーヌは行ってしまう』の内容はおおよそ次のように要約することができる。アニーにはアランという夫がいる。彼女はこの夫に奴隷のように従順なのであるが、旅行でアランが不在のあいだに彼との関係に疑問を抱きはじめ、いわゆる「自我」に目覚めはじめる。結局、夫を愛してなどいないと確信するにいたり、夫の不貞の証拠を見つけたことを直接の契機として、別れを決意する。クロードィーヌは当初アニーの単なる知人でしかないのだが、2人は次第に親しくなり、クロードィーヌはアニーの「独

立・解放」の過程で重要な役割を果たすことになる。一方、『愛の隠れ家』では「私」つまり語り手はふたたびクロディーヌとなる。夫のルノーが病氣療養のためスイスのサナトリウムに入り、クロディーヌはカザメヌという田舎の領地に滞在しているアニーのもとで1年を過ごす。結末近くのルノーの死を別にすれば、出来事と呼べるほどのものもさほど見あたらず、作品の大部分は2人の対話とクロディーヌの独白で構成されている。

この2作品のうち、『クロディーヌは行ってしまう』に対する従来の評価は一般にあまり高いものとは言えない。何よりもクロディーヌが主人公でなくなってしまったことに対する失望、タイトルとの矛盾、そして、何ら芸術的統一性を見あたらぬ挿話の積み重ねにすぎない筋立てなどの理由により、作者の生前から、しばしばこの作品はクロディーヌ・シリーズにおいてもっとも不出来であると評されてきた。唯一興味をかきたてる点は、夫からの独立をはかるアニーが、作品執筆の2年後にウイリーから離れていくコレットの姿を先取りしているということである⁴⁾。一方『愛の隠れ家』は対照的に、「これまでよりも魅力のある、より深みのあるクロディーヌ」⁵⁾を描いていることから、あるいは、その後生みだされる傑作を予想させる要素を示す点で、コレットの全作品中においてもかなり高い評価をえているのである。もちろんこのような評価には、『愛の隠れ家』がウイリーの影響を脱したコレットの最初の作品であることも大きく作用しているであろう⁶⁾。

2人のヒロインについては、これまでもすでにいくつかの見解がなされている。たとえば、プレイアド版コレット作品集への付注でポール・ドランドールは「アニーはコレットから引き出されたクロディーヌと結局は同じものである。つまり作者は1枚のメダルの両面をなすような2人の異なった人物を生み出したのである」⁷⁾と述べている。また、マルセル・ビオレ＝ゴディノは「クロディーヌにはアニーという分身がいる。アニーというサンボリックな人物、彼女はクロディーヌの抑圧された部分をあらわしている」⁸⁾と、エレヌ・アリは「『クロディーヌは行ってしまう』の一人称「私」はコレットでもクロディーヌでもアニーでもなく、この3者を同時に合わせもった人物である」⁹⁾、そしてジャック・デュボン「アニーとクロディーヌの二元性」¹⁰⁾というものをそれぞれ指摘している。

これらの見解に共通しているのは、2人の人物がもたらす二重性というものである。より正確に言えば、遅れて登場してきたアニーは、クロディーヌなしには存在しえない、クロディーヌとは切っても切り離せない人物なのである。クロディーヌの人物像は作者そのものとも言えるほど自伝的色彩が濃い

のだが、ならばアニーもまたコレットとは無関係でないということになる。この「二重性」を説明するために『クローディーヌは行ってしまう』から『愛の隠れ家』を執筆時のコレットの状況を考慮するならば、14歳年上の専制的な夫ウィリーとの結婚生活に破綻の兆しが見えはじめ、そして実質的な離婚へといたる不幸な時期であった。作者の実人生における精神的な葛藤が、自伝的な人物にさらにもうひとり自伝的な人物を生みだしたと考えることは不可能ではあるまい。しかし、そのような自伝的要因のみならず、同時にコレットが小説家としてより成熟していく過程の一段階をこの「2人目のヒロイン」の登場に見てとることも可能ではないかと思われる。このような前提的了解のもとに、以下、クローディーヌ・シリーズ後期2作品についてテキストの具体的な分析を試みる。

『クローディーヌは行ってしまう』において、クローディーヌがアニーの「独立・解放」に重要な役割を果たすことは前述したが、その過程は具体的にどのように描かれているだろうか。「アニーの日記」は夫アランが南米への旅行に出発した日のアニーの当惑からはじまる。アランは妻が自分の留守中に行なうべきことを記した「時間割」を残すが、その中でクローディーヌ夫妻について次のように言及している。

ルノーとクローディーヌを一度だけ訪問すること。夫が遠くに旅をしている若妻にとっては、現実離れした夫婦であるが。[Clv, 563]

妻のクローディーヌとの交際を制限しようとするアランの専制的命令にもかかわらず、偶然が重なってアニーはクローディーヌとしばしば会うことになるか、彼女は漠然と罪の意識を感じながらも次第にクローディーヌに親しみを覚え、2人を結びつける偶然をうれしく感じる。クローディーヌに会うこと、しかもそれを喜びとすることは、二重の意味で夫の定めた規範への反抗だといえる。そんなアニーに対して、クローディーヌはある日アランを次のように批評する。

「サンザンさんは、つまりあなたのいう〈アラン〉ね、わたしにひとりの夫としての印象を与えたわ……完全無欠な夫よ。彼は名誉を目的とし、正確をモットーにしている人、いつもよ〔…〕彼の心にはスノビズムがあって、土台にはくり形が入っているの」[Clv, 554]

この言葉はアニーを怒らせるどころか一種啓示的な効果を与え、彼女自身この

言葉を何度も繰り返してみる。舞台はその後、バカンスを過ごすために温泉保養地のアリエージュそしてパイロイトへとうつるが、クローディーヌとアニーがもっとも親密になるのはこのパイロイトにおいてである。公園の中を2人きりで散歩しているとき、クローディーヌはアニーにアランを愛していないのかと問いだす。

「あなたは愛していないの、御主人を？」

「アランを？そりゃもちろん……」

「〔…〕いいわけなんかできやしないのよ、だってあなたは、御主人を愛していないじゃない」

「わたし愛していないのね、わたしの……」

「ええ、あなたという人は誰も愛していないのよ！」[Clv, 614-5]

こうしてアニーは自分が夫を愛していないことを認めるが、同時にクローディーヌに対して友情以上の愛情を感じ、彼女もそれに応えかけるのである。この場面は『家庭のクローディーヌ』のクローディーヌとレジの同性愛を彷彿とさせるが、ここでは2人が優しく抱きあうだけにとどまる。その後アニーは独りばりに帰るのだが、そこで夫の不貞の証拠を発見し、家をとび出す。この間、アニーはアランとの今後の関係についてクローディーヌに忠告を求める手紙を書き送るが、クローディーヌの返事は次のようなものであった。

「『愛してもいない男といっしょに生活はできない、それこそきたくない』というのはぼ私の持論なの」[Clv, 639]

結局アニーはアランと別れることを決意し、クローディーヌの最後の訪問のさいにそれを宣言するところで物語は終わる。

以上がアニーとクローディーヌのあいだで起ったことだが、もしこの『クローディーヌは行ってしまう』という小説をひとりの女性の自己探求と夫からの解放の物語と見なすならば、初期のささやかな反抗にはじまって最終的な夫との決別にいたるまで、クローディーヌはつねに直接・間接にその過程に深くかかわっていることになる。アニーがクローディーヌに会うこと自体が夫への反抗のはじまり、つまり自己探求のはじまりだったのだが、その意味では、アランを愛していないことを認めたと同時に彼女がクローディーヌに抱く愛情はこの自己探求の頂点を示しているとも言える。クローディーヌへの愛情は、アニーが夫のもとではけっして見いだせなかった自我の認識、あるいは自己愛の発現

と言いうるものかも知れない。

一方、クロードィーヌはアニーの愛情に応えかけたものの、結局はルノーのもとへもどる。クロードィーヌ・シリーズの5番目の作品『愛の隠れ家』は、シリーズの大部分を占めるこのクロードィーヌとルノーの物語の完結編にあたる。と同時に、読者はこの作品から、アランと別れた後のアニーについても情報をえることができる。先に述べたようにこの作品には大した出来事は起こらず、大部分が人生や愛や過去のことについて語られる2人の会話、そしてクロードィーヌの独白から構成されている。必然的にこの作品における2人の関係を追っていくと、自ずと2人の人生観・恋愛観の相違というものがクローズアップされてくるのである。そこで、『クロードィーヌは行ってしまう』をも参照しながら、2人のヒロインの比較を行ってみよう。

クロードィーヌとアニーの身体上そして性格上の違いは明確に描き出されている。栗色の巻毛と褐色の目、白い肌と肉付きの良いからだつきをしたクロードィーヌに対し、アニーは「真黒いまっすぐな髪」「青い目と長いまつげ」そして「浅黒い肌とほっそりとしたからだつき」[RS, 836]をしている。また、活動的で大胆・率直なクロードィーヌに対して、アニーは「臆病で弱々しく控え目で優しい」[RS, 836]という性格で、2人の違いは誰の目にもわかりやすく、単純と言ってもよいくらいに対照的である。

このような外面的・類型的な相違点にくわえて、2人の人物の違いはまず故郷に対して抱く感情にはっきりとあらわれている。故郷モンティニィへのクロードィーヌの執着は『学校のクロードィーヌ』当時から繰り返し執拗に表現されてきた。彼女はパリへ出てきてから3度故郷へ帰還を果たしているが、最初は『家庭のクロードィーヌ』のなかでルノーとともに1日だけの帰郷、2度目は同作の最後でルノーの裏切りに傷つき、ひとりきりでモンティニィへの帰郷というかたちをとるが、どちらとも結局はパリに戻るため、帰還は不成功に終わる。3度目の帰郷は『愛の隠れ家』の結末部において見られるが、モンティニィでルノーの死を看取ったクロードィーヌが永久にそこにとどまることを決意することで、故郷への帰還はようやく完了することになる。クロードィーヌのこの執着、故郷にとどまりたいという願望は、さらに過去への非常に強いこだわりと未来への懐疑とも結びつく。特にこの作品では過去のもの、失ったものへの愛情の念がいたるところで表現されているが、それは、すでに死んでしまった父親、家政婦のメリー、猫のファンシュットなどに対してだけではない。まるで老人のようになってしまった病気のルノーに対しても、さらに、失われゆく自分の若さに対してもはっきりと表現されているのである。

それに対してアニーの方は故郷にも過去にもこだわりをもたない。逆にひとところにとどまることを好まず、いつも「どこかへ行ってしまいたい」とつぶやき、未来というものに漠然とした期待を抱いている。『クロードーヌは行ってしまう』では、アリエージュにいるときは窓から見える「山脈の断層の西へ開けた谷」【Clv, 596】の方へ行ってしまうと思ひ、パイロイトでは「東へと流れる煙」【Clv, 624】を目で追いながらそちらのほうへ逃げていきたいと考える。また、「私は執拗に、新婚当時の私達の過去のなかに、ふたたび私を誘いこみ自分のものだと思っていた夫を返してくれる記憶を探し求めるが、なにひとつ見つからない…」【Clv, 584, 傍点コレット】と、幸福だと信じていた新婚時代の過去にも失望する。このようなコントラストは2人の会話において、たとえば次のように「自由」について語り合うときなどに際立つ。

「自由……重苦しいものかしらクロードーヌ？ 扱いにくい？ それともすばらしい喜びかしら？ 籠が開いて、大地がわたしのものになる？」

「いいえアニー、そんな早くはこないことよ……あるいは永久にね……。あなたは鎖のあとを長いあいだ身につけなければならないわ」【Clv, 661】

こういった哲学的対話ともいえる2人の会話は、『愛の隠れ家』では随所に見られる。アニーが祖母から相続した領地カザメーヌについて、「感動的で物寂しい世界の果て」のようなこの土地がとても気に入って「もしこれが自分のものならけっして手放さない」とクロードーヌが言うとき、アニーは「小さなころは無限の迷路みたいで好きだったけれども、今はもううんざりしている、今度出発するときにはあなたにあげる」と言葉をかえす【RS, 842】。そして、これに続く会話から、アニーの出発の願望がじつは肉体の快楽を求めてのことであることがあきらかとなり、ルノーとの愛のような絶対の愛を説くクロードーヌと、「若い肉体」の素晴らしさを語る彼女の立場は、決定的に対立する。この作品の主要テーマであるこの精神的な愛と快楽の愛の問題にかんして、どちらが正しいかという結論は明確には出されないのである。しかし「病気の老人でしかなくなった」ルノーを前にして「今や私には何が残っているだろう」【RS, 937】とアニーの言葉を借りて絶望するクロードーヌの姿が、彼女がアニーの言う「肉体の愛」を肯定せざるをえなくなったことを示唆している。こうして、2人の女性が、一方は今亡き夫との愛に殉じて故郷にとどまり、他方は快楽の愛を求めてふたたび出発するところで物語は終わる。

このようにアニーとクロードーヌはすべてにおいて対照的であるが、同時に2人は、何人もの登場人物たちの間で、秘かに、誰よりも強く惹かれあい、

信頼し、理解しあっている。『クローディーヌは行ってしまう』はアニーの日記、『愛の隠れ家』はクローディーヌの日記、という形をとっていることはすでに述べたが、読者は日記の書き手ではないもう一方の感情の動きをも自然に感じとる。それを可能にしているのは日記のなかに巧みに挿入された会話と手紙である。しかも、アニーとクローディーヌが真剣に話し合うのは必ず2人きりの時であり、真情を述べるのも2人のあいだで交わされる手紙のなかだけのことであるから、両者の結びつきは外界から完全に遮断されて確立するのである。バイロイトの公園で頂点に達するこの2人の結びつきは次のように表現されている。

(クローディーヌの愛情をこめた手が私の首をまく……)

「体を曲げたメリックさん、あなたはほんとにチャミングな人ね、それに、惜しいわ! 長いあいだ、ずいぶん長いあいだ、わたしはあなたほど女の子らしい人を見たことがない。あなたチコレの花ねアニー、わたしを見て。あなたの目、黒い草むらの中の泉よりもっと繁った睫毛で蔽われているのね、あなたはバラの匂いがする……」

悲しさにすっかり心を打ち砕かれ、一方ではまたやさしさにすっかり和らげられて、私はクローディーヌの肩に頭をもたせ、まだ濡れている目を向ける。彼女は顔をかしげ、その野獣のような目で私を眩しがらせる。心底から圧倒されて思わず目をつむってしまうほど……。[Civ, 616]

クローディーヌの言葉とアニーの独白を重ね合わせるこの一節は、実際に発話されたかどうかは問題ではなくなるほどに、「アニーの日記」という形式が許容するぎりぎりのところで、独立した2人の人間の感情と視線を、両者の立場から同時に、かつ生起的・直接的に描き出している。

そもそもこのクローディーヌ・シリーズは、語り手自身が日記であると規定してはいても、厳密な意味での日記体小説とは言いにくい¹¹⁾。特に、1日ごとのあるいはそれに類する時間単位での回顧的視点が欠落しており、出来事と語りが同時に行われる点ではむしろいわゆる「内的独白」に近いものといえる。ジャン・ルッセは、内的独白のことを「書かれていない日記」と表現し、20世紀小説において受信者不在の書簡形式にとってかわった形式としているが¹²⁾、アニーの「日記」も、日記であるよりは独白あるいは誰に宛てるでもない書簡と形容されるべき性質を強くもつ。しかもアニーは、現実的な意味ではなく、もっと精神の内部にかかわるレヴェルにおいて、クローディーヌという対話者をつねにもっているのである。このことはクローディーヌの日記である『愛の隠れ家』においても同様で、アニーとの直接の対話ではない独白体の部分においても、クローディーヌはつねにアニーを意識し、問いかけ語りかけている。

さらに、次の引用からも容易に分かるように、2人の感情や考えの交流が言葉を介さずに行なわれることもしばしばである。

彼女はわたしの口づけに何かを通りすぎたのを感じた。[RS, 839]

鏡のなかでアニーのまなざしがわたしの思いに出会い、わたしはそこから顔をそむける……。[RS, 840]

こういったことをすべて、わたしは、アニーの目のなかに、彼女の悲しげにうんだひとみのなかに読みとるのである……。[RS, 929]

アニーとクローディーヌの感覚的・映像的なこの一体感こそが、2人のヒロインがひとりの人間の二元性を表しているという指摘をより説得的なものにするのである。

「対話体」については、これが『愛の隠れ家』で特に多用されていることはすでに述べたが、コレットは同作に先立って発表された『動物の対話』では全面的にこの形式を採用している。この作品は1904年に発表され、ついで1905年にフランシス・ジャムの序文をつけて新しい版となるのだが、「コレット・ウイリー」の署名で発表されたこと¹³⁾、「ウイリー氏はこの作品にまったく興味を示さなかった」¹⁴⁾というコレット自身の証言、また動物の生態を巧みに描いている内容からも、着想から仕上げまでコレットひとりの手になるものであることは確かであろう。ある夫婦に飼われている1匹の牡犬と1匹の牝猫による対話と、それをつなぐト書きで構成されるこの小品は、後に戯曲作家としても名を成すコレットの才能を十二分に予見させるものだが、ここでは『愛の隠れ家』との関連から、特に興味ある次の点を指摘しておきたい。ここでの対話は「犬」と「猫」という異なった動物によるもので、両者はそれぞれの嗜好を主張し活気ある議論を行う。しかも「雄」と「雌」としての対立、さらには牡犬は夫婦の妻の方を、牝猫は夫の方を崇拝していることから、両者の論議は互いに譲ることなく果てしなく続く。対話者の絶対的な二項対立がこの作品を貫いているのである。

アニーとクローディーヌによる対話は、このように絶対的に対立する2つの主体による対話とは本質的に異なったものである。もちろんこれら2人の女性は人生観、恋愛観などについて相対する意見を述べあうのであるが、そこに見られる対立は彼らのなかに先験的に存在するものではなく、物語の流れのなかで、2人の女性の人生の過程において、ひとつの思想のなかにもうひとつの思

想が発生してきたタイプの対立であり、最終的には一方に帰着することで消滅するものである。実際、『クローディーヌは行ってしまう』においては、無垢の状態にあるアニーにクローディーヌが自らの考えを伝授し、その成果としてアニーが夫から独立した時点で彼女は「行って」しまい、『愛の隠れ家』では、夫との精神的愛に殉じ故郷にひきこもるクローディーヌを残して、アニーが去っていくのである。現実の人生におけるコレットは、夫の裏切りそして離婚という痛手にくわえ、愛する故郷の家はすでに売り払われ帰るところもなく、はからずもアニーのように世にさまようことになるが、それゆえ、コレットの学校時代の物語に登場し、その後の作者の実人生を忠実に反映してきたクローディーヌは作品のなかに葬られた形になったのである。同時に、クローディーヌの「退場」は、ウイリーの勧めにより生みだされたクローディーヌ・シリーズの終結、作家コレットに対するウイリーの支配の終結をも意味している。

『愛の隠れ家』を「精神的な誠実さに欠けたクローディーヌ・シリーズにおいて、はじめて誠実さをもって書かれた作品」¹⁵⁾とする批評があるが、これは、「ルノーとクローディーヌの物語は、コレットの全作品中、若い娘が命をかけてヒーローである男性を愛するという伝統的恋愛物語を踏襲した唯一の作品である」¹⁶⁾という見解と表裏をなすものである。「恋愛」はコレットの作品につねに登場する主題であるが、それはけっして幸福な美しいものとしては描かれない。むしろ「成就しない愛」が前提であり、そこにいたる心理的な過程が問題なのであるが、この問題をつきつめると「男」と「女」という運命的に対立する2つの存在が浮かび上がる。しかも、女がつねに主体で、男は対象物でしかない。アランから独立したアニーと、ルノーを失ったクローディーヌは、『愛の隠れ家』ではじめて、恋愛における主体としての地位を自分のものとしたのである。

アニーとクローディーヌという2人のヒロインは、異なった外見、対照的な性格にもかかわらず、結果的には自立性をもった2人の人物とはなりえなかった。対立する二項の一方である「女」からさらに2つの項を作りだすことはできなかったわけである。しかし、2人のヒロインによって描き出されるさまざまな葛藤は、男性支配原理の下での「恋愛」を離れて、コレット独自の「恋愛」を体現する女性像をえるために必要な過程であったといえよう。以後、コレットの作品において恋愛の主体となる女性はつねにひとりであるという事実が端的にそのことを物語っている。作家として女性として夫ウイリーの支配下から抜け出たコレットは、1922年出版の『クローディーヌの家』において見いだされるもうひとつの主題「母シンドと子供時代」へいたるまで、「恋愛」というこ

のテーマを一貫して描き続ける。そこから『ミツ』、『シェリ』といった恋愛心理小説の傑作とされる作品が生みだされることになるのである。

註

- 1) 各作品の書名邦訳は二見書房版コレット著作集（1970）によるものである。原題は以下のとおり：*Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine à ménage*, *Claudine s'en va*, *La Retraite sentimentale*。引用については、同著作集所収の安東次男氏訳（『クローディーヌは行ってしまう』）および品田一良氏訳（『愛の隠れ家』）を参照したが、文脈によっては筆者が改変を施したものがある。
- 2) たとえば冒頭のシーンでは、クローディーヌとルノーがこれまでに起ったさまざまな出来事を回顧しているが、これは『愛の隠れ家』が先行のクローディーヌもの4作の続きであることをコレットが意図的に示したものとえよう。
- 3) 以下、コレットの作品にかんしては*Œuvres I*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984からの引用による。*Claudine s'en va*, *La Retraite sentimentale*からの引用についてはClv, RSとそれぞれ略号を用い、ページ数とともに、文中[]内に示す。
- 4) Jean LARNAC, *Colette, sa vie, son art*, Simon Kra, coll. «Les documentaires», 1927, pp. 77-9.
- 5) 同上, p. 105.
- 6) コレット自身、クローディーヌ・シリーズのうち『愛の隠れ家』に先行する4作品については厳しい評価を下していた。これは、当該4作にウイリーの加筆や助言があったことを意識してのことであるとされている。
- 7) Paul D'HOLLANDER, «Notice» in *Œuvres I*, op. cit., p. 1371.
- 8) Marcelle BIOLLEY-GODINO, *L'homme-objet chez Colette*, Klincksieck, 1972, p. 142.
- 9) Elaine HARRIS, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Nizet, 1973, p. 100.
- 10) Jaques DUPONT, «Identité et identifications dans l'œuvre de Colette», *Colette, Nouvelles Approches Critiques* (Actes du Colloque de Sarrebruck, 22-23 juin 1984) réunis et publiés par Bernard BRAY, Nizet, 1986, p. 36.
- 11) クローディーヌ・シリーズの日記体の特徴については、拙論「『学校のクローディーヌ』——コレットの最初の小説について——」, (『フランス文学論集』, 九州フランス文学会, 第24号, 1989年11月, p.18)を参照されたい。
- 12) Jean ROUSSET, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. 71.
- 13) ウイリーとの別離以前に発表されたもののうち、唯一同作品だけがこの署名をもつ。他はすべて「ウイリー」の署名による。なお、『動物の対話』以外では、『愛の隠れ家』が最初に「コレット・ウイリー」の署名で出版された。

- 14) COLETTE, *Mes apprentissages*, *Œuvres complètes de Colette 8*, Club de l'Honnête homme, 1973, p. 243.
- 15) Marie-Christine BELLOSTA, «*La Retraite sentimentale* : un écrivain à la conquête de son honnêteté», *Cahiers Colette N°11* (Colloque de Cerisy 1988), Société des amis de Colette, 1989, pp. 77-93.
- 16) Paul D'HOLLANDER, «Notice» pour *Claudine à Paris* in *Œuvres I*, op. cit., p.1291.