声の在処、作品のかたち
——プルーストとベケット

武田　はるか

1　ベケット、原書で『失われた時を求めて』を読む

『並には勝る女たちの夢[1]』から『マーフィー[2]』へと続く英語で書かれた初期小説の主人公の日々は、プルースト論を書いたときに二十四歳だったベケットが、どんなに悩ましい日々を送っていたことだろうと想像させるほどに、憂鬱なものとなっている。そうはいっても、ユルムのエコール・ノルマル・シューペリウールの英語教師としてパリに来ていたかれが、着実に文学の道をあゆんでいたのも事実である。さいしょの本『ホロスコープ[3]』は一九二九年に刊行されていたし、のちに詩集『こだまの骨、その他の沈殿物[4]』に収められる詩の一篇はとうに書いてあった。また、ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』となる作品の口述筆記を手伝っていたこともよく知られている

ことである。三〇年に書いたプルースト論が、その翌年にロンドンのチャット&ウィンデュス社から「ドルフィン・シリーズ」の七巻目として刊行されたのも、その順調な道に続く出来事だったのであろう[5]。同じ年、ベケットはトリニティ・カレッジのフランス語教師の職に就くために、パリからふたたびダブリンにもどることになる。かれの作家としての人生の旅も波乱も、取りつかれたようにものを書く日々も、すべてはずっとあとのことでしかない。かれはいわば遅咲きの作家であり、この帰郷からおよそ一年後、作家として生きる覚悟をきめ、ふたたびダブリンを離れるが、その逃避行のような歳月さえ、まだ若さゆえの重く悩ましい日々の延長にすぎず、作家ベケットのほんとうの出発とはならなかった。

　イルカらしいが愛らしくもみえない生きものが波間に横たわ

るように描かれた、『プルースト』と題された本の表紙のイラストは、その内容からあまりにもかけ離れていて、今みてみるとどこか可笑しくさえあるが[6]、本を開けば緊張感のあるまえがきがそこに待ち構えている。そのなかでベケットは、『失われた時を求めて』からの引用のすべてが自らの翻訳であること、そしてまた、その出典が『新フランス評論』誌の忌まわしい十六巻本であるということを告げる。「忌まわしい」(abominable)、たしかにベケットはこの形容詞を用いた。そこには、だれにとっても途方もないと思えそうな質と量の、そのうえ当時にしてみればだれもみたことのないようなかたちをしたプルーストの小説を、外国語で書かれた原書で読もうという試みに真面に圧倒されたかれの率直な思いがにじみでていはしないか。まだバイリンガル作家ともノーベル賞作家とも呼ばれていなかった、しかしすでに文学の道をたどりはじめてはいたベケット、かれもまた、必至の思いで、『失われた時を求めて』を原書で、すなわちフランス語で読んだ一人なのである[7]。

2　声はただよう愛のように

『プルースト』を読むと、ベケットの文学の方法が、すでに形成されつつあったということがよくわかる。ベケットはプルーストから多大かつ重大な影響を受けた作家の一人であり、非常に早い時期にプルースト論を書き出版さえした作家である、とここでそのようにいっておくのはよいとして、それならば二人の作家の創出した世界はきっと近くにあるのだろうといえるかといえば、それは話がべつである。言うまでもなく、かれらの作品のかたちはとくに似てはいない。

「似ていないもののなかに類似を認知すること[8]」は面白いことである。したがって、プルーストとベケットを対比させることに、何かを期待することはできるだろう。ここで手がかりとしたいのは、声をめぐる事柄である。声をめぐる事柄、すなわち作品における声のありようを観察したいと思うわけなのだが、それは、そうすることが、作家たちそれぞれの創作の独自性を知ること、そして作家の思想を知ることに続いていると思えるからである[9]。それならばその声とは一体何なのか、とは問わずにおかれたい。二人の作家にとって声が大きな問題であるのはかれらの作品を読めばあきらかであるのだから、ここはむずかしがらずに、声がどのように描かれるかをみてみるのがよいのだと思う。

声をめぐる場面の代表的なものとして、『ゲルマントのほう』

で、語り手が祖母の声をはじめて電話できく場面があるが、ベケットはやはりこの場面をとりあげ、分析している。そしてそのページは、以後のかれの創作に本質的となるような想像力の展開をとりわけはっきりとみせてくれる。

プルーストの語り手にとって、電話の声をきくということは、「表情を伴わずにそれだけでやって来る[10]」という、あたらしい声の体験であった。「かのじょの声そのものをきくのは今日がはじめてであった[11]」と語り手に認識させることになったその声は、ベケットが指摘するように、かれらふたりの永遠のわかれを予告しているのかもしれない[12]。しかし、それ以上に、語り手にとって重要なのは、その声が祖母のものであることが揺るぎのない事実だということなのであり、その声が祖母の存在を証明しているということなのである。

文学における声の追憶は、しばしばセンチメンタルな素材なのであり、フリードリッヒ・シュレーゲルのいうような「愛の精神が、眼に見えない視覚的なかたちで、至るところでただよっている[13]」、そんなロマン主義的なイメージにとてもしっくりとして、声はまるで、ただよっている愛のようなものとなる。そのとき、わたしたちには、そのような声が、つねにだれかの声であるということがわかっている。存在しないひとの声は存在しない。

電話の祖母の声が語り手にとって特別なひびきをもつのは、それがかれらふたりの「相互の愛情[14]」のなかでのみひびく声であるからにほかならない[15]。そのように考えるならば、プルースト的なセンチメンタルなものは、声が、それをもたらす存在、つまり声を発したひとから分離できないという考えのなかにこそ見つかることになる。電話の祖母の声は、つねに語り手の内側でひびき、かれのこころをうごかすのであって、じっさい、語り手は一刻も早く祖母の元にもどりたいという欲求にかられることになる[16]。祖母が発した声は、疑いようのない相互的な愛情のなかで語り手に受けとられ、分有され、かれの一部となる。

つぎに引用する祖母の声の描写からは、祖母の声をその表情なしにただそれだけできくという経験が、語り手に祖母というひとを、見えないことによって却って再認させたということがわかる。

> かのじょの声はやさしく、けれどもかなしくもあって、それは第一にはやさしさそのもののせいでもあり、かのじょの声は、ほとんどの人間の声がそのようではありえないほどに、他人にたいするどんな冷酷さも、どんな抵抗も、どんなエゴイスムもほとんどとりさられて澄みきっていて、繊細さによって壊れやすいその声は、いつでも引き裂かれて、涙の純粋な波にのまれて息を引き取る準備ができているかのようにも見えるけれど、表情によってごまかされずに、すぐそばで声だけをきくことができたために、わたし

ははじめて、その声に人生におけるいくつものかなしみがひびを入れているのだということに気がついたのだった[17]。

祖母のかなしみに気づいたことは、語り手のかのじょへの愛をより深くしたと読み取れるように思えるが、ベケットには、それはひたすら悲壮なものとしかみえなかったようである。それはおそらく、かれがベケット的であるほどにはプルースト的ではない声のファントマティックなイメージに気をとられすぎたからなのだろう。この祖母の電話の声のエピソードには、身元を特定できない物音や声が、幽霊たちでいっぱいの闇のことが、たしかに描き出されている[18]。しかし、仮にそのなかに祖母の声が迷いこんだとしても、語り手にとって、祖母は絶対なのであり、その声が匿名性に埋もれてしまうことはけっしてないのである。しかしながら、声を亡霊のようにすることにすっかり魅了されたベケットは、つぎのように分析する。

かれは、祖母の声をきいた、というよりも、かれが祖母の声だと想定する声をきいたのであって、かれはそのとき、はじめて純粋な状態にある現実のかのじょの声をきいたのである。[…]それはかなしそうな声で、そのはかなさは、かのじょの表情に念入りにぴったりと合わせてつくられた仮面によってかくされたり変装させられたりしていなかった。その奇妙で現実的な声は、それが生じる存在の苦しみをはかるものさしだった。かれは、かのじょの声を、祖母が身をおいている孤独の象徴のようにしてきいたのであり、また、かれらの別離の象徴としてきいた。それは、死者たちのあいだからやってきた声と同じくらい触れることのできない亡霊だった。声がやんだ。祖母は、かれには、亡霊たちに囲まれたエウリュディケと同じくらい取りかえしがつかないほどに失われていた。かれは一人、電話機を前にして、虚しくかのじょの名を叫んでいった[19]。

ベケットは、苦しみを吐露する電話の祖母の声が、もはや語り手が知っていた声とは一致することがないかのようにして解釈する。けれども、プルーストの語り手によれば、祖母の精神にかくされていたのは苦しみではなく愛情であり（それは「教育者の「原則」からかのじょがいつもはおさえかくしている愛情の吐露[20]」だった）、また、かのじょのかなしみを教えてくれるのは、祖母のものでしかありえないやさしい声なのであって、「奇妙で現実的な声」ではない。

ベケットが、エウリュディケと亡霊たちの声のイメージをここにもちだしたのは、ひょっとすると、語り手がオルペウスにみずからをなぞらえたからというだけではなく[21]、あるいはそれ以上に、ずっと前の『スワンの恋』のなかにある、絶望したスワンがオデットをさがし求めて灯りの消えはじめた大通りの暗がりをふらふらとあるく印象的な場面のそれ、スワンにつぎ

つぎとささやきかける誘惑の女たちの声が、死者の声と化してかれを囲いこむ、そんなファントマティックな声のページ――絶望的だが美しいイメージ――に引きずられてのことだったといえるかもしれない[22]。

電話の祖母の声は、プルーストの語り手に、かのじょの存在を保証している。このとき、声と存在のアイデンティティに本質的な揺らぎはない。これにたいして、ベケットの解釈はそうしたアイデンティティを揺るがすものとなっている。ここで若きベケットの解釈が客観性を欠くといって批判することにはあまり意味はない。それよりも、のちのベケットの作品にあらわれることになる混乱する複数の声のイメージがはやくもそこに生まれつつあったということをみとめることである。当時すでに英訳のあった『失われた時を求めて』をフランス語で読んだベケットの経験には、まさにプルーストの言葉に導かれて思索したフィリップ・フォレストが語ろうとする「取り違えの詩学」がきっとある。ベケットの作家生涯を俯瞰できるわたしたちには、プルーストのテクストに幻惑されたかれのある種の取り違え(contresens)が、のちのかれの作品において特徴的となる要素を生じさせたことがわかるのであり、その幻惑が、かれが「想像力の赴くまま異なる道をたどる」ことを可能にしたように思えるのである。フォレストのテクストを引用しておきたい。

> 言語間に穿たれた距離は、たんなる障壁ではなくなる。むしろ、いつもとは違った仕方で楽に呼吸ができる真っ白な空間が開かれるのだ。取り違えを余儀なくされても、わたしはひたすら迷い続けるわけではない。むしろ、想像力の赴くままに異なる道をたどることができるのだ。意味の戯れは終わらないが、より繊細になる。積極的に受け入れた間違いによって、ときには真実が現れることもある。読むすべを知らないことが今日のわたしにとっては宝物であり、幸運なのである[23]。

3　名づけえぬものに名前はいらない

ベケットのテクストは、『ワット[24]』以降、まるで何かの使命でもあるかのようにひっきりなしに話を続ける声をあらわすようになってゆく。やがてエヴリーヌ・グロスマンが「アイデンティティの混乱[25]」と呼ぶようになるベケット的世界は、読者をもその混乱へと巻きこんでゆく。じっさい、『名づけえぬもの[26]』のページを埋め尽くす無尽蔵な言葉は、読者をへとへとにさせてもお構いなしである。読者はせっせとそこに沈黙の、しかし生きた声を、吹きこみ続けなくてはならない。へとへとになるのはそのせいなのだ。

テクストは前代未聞の風袋だが、そこではだれもがいだきうる凡庸な不安が問題となっている。それは生きていくことへの不安だ。そしてどうやらベケットがこだわるのは、それがわた

したちのものを所有したいという欲望に結びついているということ、そしてその所有は言葉によって、言葉を対象に行われるということにあるようである。不安がかきたてる所有欲はプルーストの語り手についても例外ではない。なんとかしてアルベルチーヌを所有したいと思う語り手は、所有の幻想にすがろうとした。それは愛からなのか、不安からなのか、本人もよくわかっていない。そしてここにも言葉と所有のテーマがあらわれるのであって、『囚われの女』のなかで、かれはかのじょの話し言葉が、自分からの影響をつよく受けていることを確信し、それを根拠に「かのじょは自分の作品だ[27]」と考えたがるのである。かれがそのことに虚しさを感じていたとしても、とにかくかれは、そうやってひそかに自分を説得し、なぐさめなければ、時をやり過ごすこともできなかったわけである。

これにたいしてベケットの人物たちは、どうやらかなり違った感性をもっており、かれらは所有しているふりさえできない――いつも独りのかれらにはそうするための相手がいない。そして、初期フランス語小説三部作の『モロイ[28]』から『名づけえぬもの』までをたどればわかるのだが、かれらはほとんど漸進的に、所有をあきらめてゆく。ベケットという作家にとりつくようになった禁欲的なイメージには、こうした点も一役かっているのかもしれない。メルシエとカミエをはじめとするかれの作中人物たちは、傍目には瓦落苦多にしかみえないものしかもちあわせない。しかも、落ちつく住まいのない浮浪者のもちものがおそらくいつもそうであるように、それはかれらにとっては持ち運び可能な最低限の生の必需品であるはずだが、かれらは、気づいたときにはそれさえも奪われているか、そうでなければ自分で捨ててしまっている。かれらはやたらと迂闊だ。

もちろん、はじめからかれらに所有欲がなかったわけではない。たとえば三部作に先立つ初期の短編『鎮痛剤[29]』に登場するほとんど失語症のような人物は、外へ出かけて他人との接触が果たされたなら、相手からもらった言葉をたいせつにしてもちかえり、自分のコレクションに加えたいと夢想しもする[30]。ただし、『モロイ』に続く『マロウンは死ぬ』の語り手になると、ノートと鉛筆の芯とフランス製の鉛筆以外には自分のものは何一つないということに気づいてしまう[31]。そして『名づけえぬもの』となると、事態はより絶望的である。そこで話し続ける主体には、すべては他人のものとしか思えず、したがって声もまた他人のものということになる。何をいってもそれは他人の声がひっきりなしにしゃべっているだけなのであって、つまり自分は自分の声さえ所有していないというのだ。かれはとぼけているわけでは微塵もなく、じっさいはどうしようもなく思いつめている。そのことはわかりにくいようにもみえるし、読むべき相継ぐ言葉に気圧されたこちらの想像力はやはり理解を後らせがちともなりうるが、自ら発している声が自分のものではないという思いこみ、それがすさまじい不安をひきおこすというのは当然のことであろう。

そのような不安をかかえているうえに、いかなるコレクションももちあわせていないベケットの人物たちだが、かれらはなぜかそれぞれに所有物の目録づくりをさせられる。『モロイ』にはじまって『名づけえぬもの』におわる三部作には、「目録」という言葉が異様なほどに散らばっている。この目録づくりだが、ベケットの作品において、それは成し遂げるための目標ではありえない。いうなれば、それは生をやり過ごすための観念的な動力なのであり、ブライアン・T・フィッチも分析しているように、「目録は、現在にはかかわりがなく、将来のために待たれ、先送りにされている[32]」のであり、それは、目録づくりという達成されることのない企図が、語り手のパロールの延長を動機づけるということでもあるだろう。そしてまた、このことが語り続けることの言い訳にもなるのであり、ベケットの人物たちにとっては、語り続けることは生き続けることと同義なのである。目録とは、ディディとゴゴがそれを「待つ」ことでなんとか死なずに時を過ごす、あの『ゴドーを待ちながら』の「ゴドー」と同じなのである。それがあるから、ひとは声を、命を、かろうじて維持し、生を続けられるのだ。

とはいえ、コレクションや目録は、そもそも価値があるもののためにつくられるのであって、たいしたものは何ももたないに等しいベケットの人物たちが財産目録をつくらされるというのは、やはり不条理なことだ。しかし、価値とは思う以上に相対的なものであるということも忘れるべきではない。コレクションの価値にかんして、『失われた時を求めて』のスワンにとってのそれはどうであったか。スワンが語り手につぎのように語るページが思い出される。

> かつてわたしが抱いたあまりにも個人的である古い感情は、わたしには、とても貴重なものに思えるんですよ、こんなのはすべてのコレクターの悪い癖ですけどね。わたしは飾り棚を開くようにして、自分の心を自分自身に開き、ほかの人たちが知ることのないようなたくさんの愛を、一つ一つ眺めるんですよ。そう、わたしがほかのどのコレクションよりもずっとひきつけられているのがこのコレクションなんです、ええ、それはちょっと、マザランにとっての書物がそうであったのと同じようなことですよ［…］[33]。

これは、さまざまな記憶、さまざまな観念が、蓋をあければ香りと一緒にバラ色が広がっていきそうな密封された美しいびんの中味のように、そして開いたとたんにべつの世界が広がってゆく書物の内容のように、すべてがあわさってぎゅっととじこめられている、そんなプルースト的なコレクションのイメージといえる。

ただし、プルーストの語り手にとって、スワンの愛の記憶へのノスタルジーはさほど賞賛すべきものではなかったのであり、かれはつぎのようにいう。

わたしたちにとって、人間が、思考のなかで、ひどく古びたコレクションの図版でしかなくなってしまうことは、存在の不幸である[34]。

このような感性は、プルーストが、ひとが固定観念の数あるヴァリエーションにしたがって、そのパターンを組み合わせながらものを考えるということに非常に意識的でありかつ非常に批判的でもある作家であったことと関係がある。かれは、固定観念を思考から取り除かずにはとらえられないあらたなもの、未知のものに強い興味をひかれ、またそれに向かうことこそに、芸術家のつとめを見出していた。

わたしたちの観念のコレクションには、個々の印象に対応できる観念など一つもないのである[35]。

ところで、これとよく似た考えが、ベケットの『名づけえぬもの』のなかにみつかる。

いくつかの言葉を習ったが、その意味を教えてもらえるようなことはまったくなく、そんなふうだから、推測することを学びはした、言葉はぜんぶ使う、自分が見せられたことのある言葉ならぜんぶだ、言葉はリストになっていた［…］、それは言葉がイメージと対になったリストで、忘れているだけで、自分でごたまぜにしてしまったにちがいないのだが、そこには名前のないイメージがあったり、イメージのない名前があったりして、たぶん自分では扉と呼んだ方がよさそうに思う窓などもあったが、結局はちがう呼び方のほうがよさそうだったりして、あとは人間という言葉もあったけれど、たぶん、自分がそういうものだと理解しているものにはそれはしっくりこなかったりするのだろう、といっても、一瞬とか一時間などといったことを、どうやってあらわせるというのだろう、人生などといって、どうやってそれを、ここで、こんな闇のなかで、見せてくれるというのだろう、こうして闇とわたしが呼んでから、それはたぶん紺色だろうといったところで、それは空しい言葉、だけどわたしはそれを使える、一度ひとに見せられたことのある、記憶にある言葉であればぜんぶ思いつけるし、話を続けるためには、そうした言葉が必要なんだ［…］[36]。

ベケットの三部作のエクリチュールは、いわば話すという行為のフェイントによって続いてくのであって、それについて、グロスマンは、「ベケットのレシはすべて、語りの幻想の告発なのであり、それは、存在の幻想に疑いをかけさせるためのアイロニーとして読まなくてはならない[37]」としている。語る主体に話が続けられるのは、言葉がつねに、ひとが示そうとす

る観念と一致しなくてはならないのだと盲目的に考えていると、そのようにふるまいながらのことでしかないのであって、グロスマンが「語りの幻想の告発」をみるのはそこであろう。続いて書かれた『反古草紙』は、ベケットによれば『名づけえぬもの』でかれが陥った創作の袋小路から何とか抜けだすために書かれたテクストであるが、この作品には、それまでの盲目的な認識を装って話を続ける方法に鬼をつけようとする言葉が見つかる。『名づけえぬもの』がその言葉の雪崩、その崩れゆくかたちを通してうったえていたのは、何かを物語ろうとする言葉にはすべて疑いをかけなくてはならないということだったのであり、ブリュノ・クレマンの言葉を借りていうならば、「物語とその意味、神話と思想とが一致しえなかったそんなかつての時代の、パロールと思考のあいだにある消えないその名残[38]」が、この世界にはつねにあるということを忘れてはならないということだったのである。そうしたことを総じて述べているようにもみえる『反古草紙』のテクストは、わたしたちに、三部作を通して示されたようなアイデンティティの混乱というものが、じつのところは、そのような言葉の本性によって引きおこされるということを教えてくれるのである。

何だというのだ、この名づけえぬものというのは、いったい何なのだろう、自分で名づけた、名づけたのに、名づけておいて、使いもせずに、それを言葉と呼んでいる。よい言葉、殺し文句などは自分には見つけられっこないし、悪臭放つ食べものに胸やけがしても、まだその言葉の激流は、喉までのぼってきてはいないし、いったいどんな言葉で、わたしの名づけえぬ言葉を名づければいいというのだろう。とはいえ、希望はある、そう誓っておくが、いつか物語を一つ、もう一つ、わたしがほとんど何も疑ったりしなかったころのように語ることはできるだろう、人間たちのいる、人間のようなものたちのいる物語を語ることはできるのだろう。だけど、まずは口をとじて泣いておこう［…］。なんていうのは美しすぎるか。そもそも、涙なんて一つもなく、むしろ笑ってしまいかねなかった。いやそれもない。深刻になって、わたしは重たくなって、もう何も聞こえなくなって、口をとじてしまう、そうなると手のうちようがないが、時間になると、物語がもどってくる。再発見、そうかもしれない、それは、いうという言葉のほんとうの意味で、物語をいうための言葉の再発見となるのだろう、わたしには希望がある、それはちいさな物語で、死者たちでいっぱいだがひとの住める土地で行ったり来たりする人間たちがいる、昼と夜とが往復するばかりの簡素な物語だ、そこまで行って、まだ言葉が残っているのなら、わたしには希望がある、そう誓える[39]。

ベケットは、やがてほんとうに、死者たちでいっぱいの土地

で行ったり来たりする人間、すなわち平凡な日々を送る人間の素朴な物語のほうへと向かってゆく。言葉は名づけえぬものにうごかされて物語をつくり続ける。ベケットの世界がいつもどこか奇妙にひびくのは、物語の言葉を運ぶ声が、亡霊のようであるのに同時に現実的で生々しいからなのだろう。

4　壺のかたち

プルーストの語り手のいう対称表にあらわしても分類できないものとは、ベケットのいう「名づけえぬもの」に非常に近い。スワンが自分の身体を飾り棚にたとえたように、言葉で分類できないそれを身体的なものととらえ、またそれを引きうけるものが、身体であるとしたプルーストの語り手は、さらにそれを壺（vase）にたとえてつぎのように描きだしている。

おそらく、わたしたちにとっては、精神性がとじこめられている壺に似ているわたしたちの身体の存在こそが、あらゆる内的財産、過去の喜びや苦しみのすべてが永遠にわたしたちの所有物であるとわたしたちに考えさせるのである[40]。

もっとも単純な身ぶりや行為が、たがいに絶対的に異なっている色彩や香りや温度といった多様なものでいっぱいの無数の壺のなかにあるようにとじこめられていて、そしてそれらの壺は、じつにさまざまな高さに配置されていて、それがわたしたちに、それぞれに多様な雰囲気の感覚をもたらしてくれる[41]。

プルーストは、その「壺」が「雰囲気の感覚」をわたしたちに与えてくれるのだと考えているのであり、それは、いかにも無意志的想起の幸福を語ろうとするプルースト的な発想であろう。ところで、こうした壺のイメージは、ベケットの作品におけるいくつかのイメージを喚起する。いくつかのイメージ、それは、『名づけえぬもの』や『芝居[42]』にみられる、壺から顔を出した、おしゃべりをひっきりなしに続ける「壺人間（l'homme-pot）[43]」たち、あるいはまた、『勝負の終わり』のゴミ箱から顔だけだして話をするネルとナッグの老いぼれたイメージだ。

プルーストの壺（vase）とベケットの壺（pot）、たしかに大きさもだいぶん違っているし、後者においてはほんとうに壺が舞台にのせられもするが、注目すべき違いはべつのところにある。問題としたいのは、壺からでてくる言葉のありようだ。プルーストはそれをたいせつにとじこめようとし、ベケットはいたずらに放流させようとした。きっちりとしまる蓋の有無、といってもよいかもしれない。『勝負の終わり[44]』のネッグとネルが入っているのがゴミ箱であるということがその象徴となるように、ベケットの作品において言葉はまるで排出されるゴミのようであり、

それはゴミ箱のまわりに瓦落苦多のように堆く積みあげられそうなほどである。じっさい、かれらの多くは、早口で、テクストを確認でもしない限りはほとんど何をいっているかわからないか――それはベケットの望むところでもあった――、わかっても、せいぜいビスケットがほしいといっていじけてみせるとか、しょっちゅうつまらないことばかりいっているようでもある。少なくとも、それは「雰囲気の感覚」などというものからはほど遠い。ただし、それぞれの壺からでてくるものはプルーストにとってもベケットにとっても文学の素材そのものであるという点では同様の価値をもつようでもある。そう考えると、プルーストのいう精神性をとじこめたメタフォリックな壺の身体と、ベケットの、なかに何一つとじこめず、のせた頭が口をあけてひたすら言葉を吐き出し続ける「壺人間」とは、いかにも対称的だが、両者の世界は気づかずにいるだけでほんとうは近いところにあったのかもしれないという気がしてくる。

ところでベケットの壺人間の口から雪崩のように流れてゆく言葉は、のちの作品を通してその主体や性質を変えてゆくのであり、それをさぐることは、かれの創作の変遷をたどることにつながる。『名づけえぬもの』ののち、それまでただそこにじっとして他人の言葉に耳を傾けていればよかった世界から、ベケットはべつの世界、知らない世界へと、他人の声を求め、でてゆく。かれには、あらたな冒険をはじめる必要があったのである。そしてそのはじまりには、女性たちがいた――かれは、かのじょたちの声に、これまでにない姿勢で、じっと耳を澄ませてみるようになるだろう。

5　ウィニーとともに

女性たちの言葉は、ベケットの知らない、けれども、じっさいには記憶のなかでぼんやりと知っている言葉だっただろう。『モロイ』において母親さがしの物語を書いたベケットは、今度は、自分で母－女性のパロールさがしをはじめたようみえる。ベケットにとっての女性の言葉とは、第一に母親のパロールだった。

初期の小説『並には勝る女たちの夢』や『蹴り損の棘もうけ』[45]には、作家こそが言語の使い手であるべきだというような作家の優位、あるいは男性の優位を示す語り手の態度が無邪気なほどにあらわれている。そこにはジョイスの影響も垣間見えるのであり、たとえば、二つの小説のそれぞれにみつかる主人公ベラックワの恋人スメラルディーナ＝リーマあるいはスメラルディーナの手紙には、ひどくコケティッシュな言葉づかい、「女性語」と呼ばれるような言葉づかいをひどく大袈裟にしたような語りがあらわれるが、それには、違いはあるにせよ、『ユリシーズ』の最終章である「ペネロペイア」のモリーの独白の二番煎じのようなところがある。のちにベケットがそうした言葉づかいをもちいることは二度となかったし、『並には勝る

女たちの夢』と『蹴り損の棘もうけ』は、いずれも作家の意向でかれの生前に出版されることはなかった。ベケットはこれらの小説を「過去」のものとしたかったのはたしかである。

五六年に書かれた『すべて倒れんとするもの[46]』に登場するルーニー夫人のパロールは、ベケットが女性の語りを作品の中心に置くようになってゆく、その最初期のものと位置づけられる。続く『しあわせな日々[47]』のウィニーは決定的だ。それまでのベケット作品において主役を演じることなど一度もなかった女性が、主役を演じはじめたのである。注目すべきは、『しあわせな日々』のウィニーが自分自身の言葉に非常に敏感で、意識的であるということだ。

ウィニーはよく、「これはわたしがいつもいってることね」という。これはこれまでの、ベケット作品の女性たち、リュリュ（途中で名を変えてアンヌ）やモルなどによっていわれることはけっしてなかった言葉であり、非常に特徴的である。リュドヴィク・ジャンヴィエがいうような、「ベケットの人物、とりわけ小説の人物の、たんにでっちあげをしている最中であるのだということを把握されるだけではなく、［…］その人物が自分でっちあげをしているということを自覚しているということを把握される[48]」という特徴が、『しあわせな日々』とともに、女性の人物によっても演じられるようになったのである。ウィニーはつぎのようにいう。

いえることなんてほとんどない。だから何でもいう。いえることはぜんぶいうわ。だけど、ほんとうの言葉はどこにもない[49]。

この単純で短く素朴な、しかし潔くまた美しいと思える歌うようなウィニーのパロールには、これまでのベケットの作品においてモノローグが複雑なやりかたでいおうとしていたことのすべてが、収斂しているかのようにみえる。ウィニーには、言葉にたいしてその所有者、その操作主、その主人であろうなどとは思いもよらないし、もとよりひとはそのようではけっしてありえないということが、その知性によってよくわかるのである。かのじょは、これまでのベケットの人物たちとは異なり、ものを書くひとではない。

これまでとは違ったようにして女性たちのパロールを書くという試み、それは、ベケットによる劇やラジオそしてテレビの領域での創作活動の展開とたしかに連動している。『しあわせな日々』以降につくられた、『ねえ、ジョー[50]』、『わたしじゃない[51]』、『ゴースト・トリオ[52]』、『ロッカバイ[53]』などの一連の作品について、それが女性の声からなるというとき、その声はじっさいの女性の肉声――あるいはそれが録音されたもの――である。そうした作品における女性たちの言語は、ベケットにとって、絶対的に未知のものであると同時に、愛の対象である親しいひとの使う言語でもある。それは『失われた時を求めて』

の語り手にとっての未知のアルベルチーヌとの関係にもあてはまるだろう。

女性性が重要だといいたいのではない。未知であるということが重要なのだ。ベケットは、『名づけえぬもの』の執筆を通して、言葉を所有したり、それを支配したりすることなどできないということを身をもって体験したはずだ。未知のものは言葉でとらえられないということを知る作家の経験は、読者の経験でもあった。そして三部作とは、未知を求めることが続けさせるエクリチュールだった。そのようなエクリチュールをなすこれまでのかれの作品の「声」は、限りなくベケットに近い語り手の内側に経験の記憶を通して蓄積された他人の言葉の氾濫だったのであり、『名づけえぬもの』に至ってその言葉がついに汲み尽くされたのだとすれば、この作家があらたな作品創出へと向かうのはそう容易なことではなかった、それくらいの想像はつく。しかし、かれは創作をやめることはなかったのであり、やがてスランプから立ちあがり、作品づくりを再開することになるその力のことが果たして想像できるかどうか、それはわからないが、それを可能にしたのは何であったのかを問うことはできるだろう。そのこたえの一つに、かれが、作品を通して声を分有することを知ったということがあるように思える。じっさい、以降の創作において、俳優たち、そしてとりわけかれらの声が、ベケットの世界にとって、ふつうの以上の意味で不可欠な存在となったのであり、ジャンルによらず、ベケットの世界は、作家ただ一人ではもはや実現できない世界となったのである。

6　ぺちゃくちゃ話す、エ・パタティ・エ・パタタの文学

ベケットの壺から流れだすものは、プルーストにおいては壺にとじこめられている。それはいずれも分類できない名づけえぬものなのであり、二人の作家にとっての文学の原材料である。しかも、その中味のほとんどはただのおしゃべりのようなものなのかもしれないのだ。おしゃべりというと、日本語では「ぺちゃくちゃ」などの擬声語があるが、フランス語でも、たとえば「シャラビア」とか、「エ・パタティ・エ・パタタ（et patati et patata）」といった表現がある[54]。そしてそこには、文学の主役にはなりようもなかったパロールが凝縮されてつめこまれているといえる。おしゃべりは、とるに足らないために書かれる必要がなく、「シャラビア」といった擬声語にかくしておけば十分というようなディスクールだろう。

ところでベケットの企ては、まさにそのとるに足らないために書かれる必要のない「シャラビア」の塊に具体的な言葉をあてがうことにあった。三部作のうち『マロウンは死ぬ』の語り手は、「頭のなかでつぎつぎとわきおこる、疑いと欲望と想像力と恐怖のシャラビアを、何一つ理解しなかったことを悔しがったりちょっとだけ悔しがったりしていた」[55]が、『名づけえ

ぬもの』のあの話し続ける声は、なおも、「[…]ぼくは、それを、やつらのために整理してやるんだ、やつらのシャラビアを[56]」と思っている。『名づけえぬもの』とは、その挑戦の見事な失敗の経験、シャラビアの言葉を、分析したり分類したり、理解したりすることはできない、というその経験そのものである。ただし、ここでいう「失敗」とはベケットの専門用語のようなものであり、それを文字通り受け取ってしまうと、ベケットの野心を見失うことになる。『名づけえぬもの』における言葉、フレーズの連続が、たとえひどく苦しげにみえ、また書き手のことも、読み手のことも苦しめることがあるとしても、あるいはそれが失敗作であるという顔をしていても、日常においてひとがけっしていわない言葉の連鎖からなるそのテクストは、それ自体で夢の実現なのである。それは、エクリチュールというものが、わたしたちに自由に話をすることを可能にするユートピアであることを教えてくれるようでもある。そして作品を満たす自由なパロールは、それ自体でシャラビアのみえないすがたをかたちづくっているのである。これと同じことが、『失われた時を求めて』の長大な言葉の連鎖についていえないことが、どうしてあるだろうか。

ここで『失われた時を求めて』のフランソワーズのおしゃべりにまつわるページを一つ、思いだしたい。フランソワーズは、自分の娘が、自分の小言についての愚痴をいうときに、それを、「エ・パタティ・エ・パタタ」といって表現するのをききつけて、自分もその表現を覚える。娘を真似て自分もその語を使えば、かのじょにはそれが何か気の利いたことであるかのように思えるのだ――ただし、このフランソワーズは、「エ・パタティ・エ・パタタ」といわずに「エ・パタティパタリ・エ・パタティパタラ（et patati patata et patati patata）」というのであるが[57]。

プルーストの語り手にとって、「エ・パタティ・エ・パタタ」といった表現は、言葉をうまくあやつることのできる、作家のようなひとの使う表現なのであって、本来フランソワーズのような女中の使う言葉ではない。ところで、今度は、ベケットの『しあわせな日々』のウィニーの話をここでもういちどきいてみたいのだが、なぜならかのじょの口からも、「エ・パタティ・エ・パタタ」が飛びだすのである。ウィニーはつぎのように語る。

とうとう――どうでもいいけど、あのクッカーだかパイパーだかは、どうでもいいんだけど、――あとあの女、手に手をとって、それぞれ袋をもっていて――がらくたなんかをつっこんで――栗色の袋だったかしら――じっとわたしを見つめて――口はあんぐりあけたまま――そしたらその男――パイパーだかクッカーだったかそれはどうでもいいんだけど――かれはこう言ったの、あのひと何してるんだ？――こう言ったの、あれはどういう意味なんだ？って。

おっぱいのところまでつっこまれちゃって、埋めこまれちゃって、あの太った女のことだよ――あれはどういうことなんだ？って、かれはそういったわ、あれをどう考えればいいんだろうって、――べらべらべらべらと、つまらないことばっかり、同じことばっかり、かれはいったわ、きみ、きいてる？それで、ああもう、とかのじょがいったら、かれはいったの、ああもう、ってどういうことだよ、ああもうってさ、どういう意味なんだ[58]？

ここでウィニーが、「エ・パタティ・エ・パタタ（et patati et patata）」という表現をつかうだけではなく、それを女性のおしゃべりにたいしてではなく、知的であるような気取りをみせて、何かと物事の意味を知りたがり、結局つまらないことしかいっていない、だれであるのかもよくわからない男性の言葉にそれをあてがっているのが印象的である。

その男性は、ウィニーの置かれた状況、つまり丘に身体を埋められている状態が、一体どういうことなのか、その意味を知りたがっている。物事を因果関係でしかとらえようとしないこの男性の問いは、ウィニーにとっては、美しい絵をみて、この絵はどうして美しいのか？とたずねるほどの愚問なのかもしれない。しかしながら、それでもここで、愚直に問いたいと思う。なぜウィニーは、あんな状態になっているのか、そこにどんな意味があるのか。あるいは『芝居』の壺の胴体でもいい、『わたしじゃない』の唇でもよい、『ロッカバイ』のロッキングチェアから離れない女性でもいい、ベケットの作品における身体が固定された状態はいったいどういうことなのか、何をあらわしているのか、そしてそこから排出されるように流れてゆく言葉、そしてそれを運ぶ声とはいったい何だというのか。

壺に拘束された状態に、アラン・バディウは、語る主体の具体的な苦痛を、作家ベケットの苦悩に重ね合わせるかのようなやりかたで読みとっているし[59]、ブランショは、『名づけえぬもの』のようなやがて身体もなくしていく主体のわたしをわたしといえない状況が「最悪の不幸」だといったりもしている[60]。しかしここでは、そこにある存在の経験から距離をおきたい。そして、何らかの主体からまるでゴミのように排出されてゆく言葉が、ベケットの作品における表現するべき原材料であるということを重視して、かれの作品の構造そのもののメタファーとしてそれを解釈したいのである。つまり、そこにある状況の、意味ではなく、メタフォリックなかたちを認めたいのである。じっさいにベケットは、「瓦礫にふさわしい形式を見つけなくてはならない、それが、今の芸術家のつとめだ[61]」といっていたのであり、この重要な宣言のような言葉と合わせて考えると、瓦礫にふさわしい形式を戯画化したのが「壺人間」であるようにもみえるのである。身体を奪われた状況をあらわす「壺人間」は、声とともにのみあるようなベケット的な作品、つまり声がなければそこにはないような作品のかたちによく対

応している。これと比べるようにして、精神の記憶を密封する壺というプルースト的なイメージを思い出すならば、そのイメージは、さまざまな事柄をとじこめている本が、開かれると一挙にそこから時が香りのように立ちのぼるような作品のかたちに対応していることがわかるのである。

7　流れる水のように

小魚をとるために川に沈められたガラスびんは透きとおっていて、それを眺める者の目には、流れゆく水がびんを満たすものなのか包むものなのか、境目が見わけられない。これはプルーストの語り手がゲルマントのほうのいちばんの魅力として語るヴィヴォンヌ川をめぐるページにあらわれる美しいイメージの一つだが、その岸辺に降りた過去が、涼みにやって来た散歩者のようにして寝ころんだりもしているというこの川の流れは、静かに知られず過ぎてゆく無数の物語の時間の流れを思わせる[62]。子どもたちによって沈められたガラスびんの「容器」と「中味」の見わけのつかない境界線は、一つには書かれたものにおける虚構と現実の境界線の曖昧さを連想させ、それとはべつにもう一つ、一冊の書物が開かれ読書がはじまると、書物という「容器」がその輪郭をなくし、読むという行為が書かれたものに読者の記憶を合流させながらそのエクリチュールの時空を広げてゆく、そのさまをも連想させるように思える。語り手は、内側からも外側からもガラスびんを水で満たし続ける川のその涼しげなイメージを「甘美な」と形容するが、水とガラスのあいだにおこる、音楽的であるとしても意味を届けてくれないためとらえることのできない、絶えざる音の連続（allitération perpétuelle）に「苛立ち」を覚えてもいる。ここでいわれているガラスびん carafe という単語について、『失われた時を求めて』のもっともあたらしい訳者の一人である吉川一義氏は訳註をつけており、それが水差しを意味すると同時に、同じ形をした魚を捕るためのびんである「瓶胴」を意味するということを図を添えて解説している[63]。胴という字の含まれるその語をみたことは、壺人間について考えていた私にとってたいへん印象深いことであった。ところでガラスびんから何かがきこえ続けているイメージは、読書を通して、わたしたちが読みながらきいている、絶えざる声の連続に似ている。わたしたちは、声によって虚構と現実の混ざり合った、その境界線のわからない世界をさまようことができるが、しかし読書を中断すれば、その時間は消え去り、またきいていた声が何であったのか、それがどこにあったのかはわからない。声を突きとめられないことへの苛立ちは、解消されることはないだろう。文学の体験にはかならず声が伴うのに、それはかたちを留めてはくれない。それは水のように流れて、時間のように過ぎてゆく。声などといって、失われた時のように手に触れることのできないものを手がかりとしているのだとしても、輪郭のない、見えないものをみようとするために

は、それがふさわしいのかもしれないという気もしてくる。そしてまた、声をとらえたいというきもちが、文学と呼ばれるものが何であるのかを求め続けるそのきもちと同じであるようにも思えてくる。

註

1 Samuel Beckett, *Dream of Fair to middling Women* (écrit en 1932), première publication posthume en 1992, Arcade Publishing, New York, 2006.

2 Samuel Beckett, *Murphy* (1938), John Calder, Londres, 1997 ; *Murphy*, Les Éditions de Minuit, 1951.

3 Samuel Beckett, *Whoroscope*, The Hours Press, 1930 ; *Peste soit de l'horoscope, Peste soit de l'horoscope et autres poèmes*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, 2012.

4 Samuel Beckett, *Echo's Bones and Other Precipitates*, Europa Press, 1935 ; *Les Os d'Écho et autres précipités*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, 2002.

5 『プルースト』のフランス語版は、没後の一九九〇年にエディット・フルニエによる翻訳で、ミニュイ社から出版された（Samuel Beckett, *Proust*, Éditions de Minuit, 1990）。日本語では、棚澤雅子訳で『ジョイス論／プルースト論』（高橋康也、片山昇他訳、白水社、一九九六年）に所収されている。尚、本稿でプルーストとベケットのテクストをあつかう場合には、ベケットに倣い、拙訳を試みることにした。

6 Enoch Brater, *The essential Samuel Beckett, an illustrated biography*, with 122 illustrations, Thames & Hudson, 1989, p.26. 同ページを撮影し、その画像を掲載した。

7 ベケットによるこのプルースト論のプルースト研究における位置づけについては、リュック・フレースの論考「サミュエル・ベケットの『プルースト』：仲介の誠実と創作の不誠実」がある（Luc Fraisse, «Le *Proust* de Beckett : Fidélité médiatrice, infidélité créatrice», *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 6 : Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines. L'Oeuvre-carrefour / L'Oeuvre limite*, édité par Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sief Houppermans, Amsterdam, Atlanta, Rodopi B. V., 1997, p.365–385）。『失われた時を求めて』の英訳は、スコットランドの作家スコット・モンクリフによって*Remembrance of Things Past*と題して行われ、一九二二年にはその刊行がはじまっている。スコット・モンクリフは未訳の最終巻を残して四十歳の若さで世を去ったということだが、その年に、ベケットの『プルースト』が刊行された。

8 ポール・リクールによるアリストテレスの言葉（『修辞学』）からの引用（『生きた隠喩』、久米博訳、岩波書店（岩波現代選書）、一九九八年、序論 xiv 頁）。

9 これは二十世紀文学における声の問題をめぐる拙論における考察のさいごにたどり着いた結論のうち、もっとも素朴かつもっとも重要なものの一つである（Haruka Takeda, «La question de la voix dans les œuvres de Samuel Beckett,

Marguerite Duras et Nathaile Sarraute», thèse présentée et soutenue sous la direction de Bruno Clément à l'Université de Paris VIII, 2013）。

10 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, I, RTP–II*, p.433. 以下、プルーストの『失われた時を求めて』からの引用は、すべてガリマール社のプレイヤッド叢書からのものであり、その一巻から四巻までを*RTP–I*から*RTP–IV*というように略記した（Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., édition publiée sous la direction de Jean–Yves Tadié, Gallimard, [1987–1989] 1999–2007, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»）。

11 *Ibid.*

12 Samuel Beckett, *Proust, op. cit.*, p.37.

13 Philippe Lacoue–Labarthe et Jean–Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne–Marie Lang, Éditions du Seuil, 1978, coll. «Poétique», p.325–326.

14 15 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, I, RTP–II*, p.433. プルーストの語り手は、壁の向こうから聞こえる声について、「隣室から何も見ずにそれをきくとき、眠らされることなく手術を受けている患者をひきさく苦痛を大笑い取り違えたりすることがあるし、子どもが死んだばかりと知らされた母親が発する声を人間の言葉にとして理解することは、事情を知らないでいるわたしたちには、獣だとか、ハープだとかの立てる音を人間の言葉に理解するくらいむずかしく思えるのである」と思いをめぐらせている（Marcel Proust, *Albertine disparue, RTP–IV*, p.130–131）。『失われた時を求めて』のなかには、このような声にかんする考察が散りばめられており、それに注目してベケットをはじめとする二十世紀の作家たちの、たとえばジャン＝ピエール・マルタンが『サウンド・トラック』のなかで、「声の小説」と呼んだような作品を読むとき、かれらの創作の方法に、プルーストが描きだした声の問題が共有されていることに気づかされる。マルタンは、「声の小説」について、「それは、二十世紀の小説形体のあらたな型であり、それは、美学的要請を受け、声の効果を発することとを通して、ジャズの時代の声への想像力、そして喧噪やメディアの領域への想像力がどのように変化するのかを意識し、また先取りするのである」と述べ、文学における声の問題が、想像力の問題をアクチュアルに提起するものであることを強調している（Jean–Pierre Martin, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, José Corti, 1998, p.38）。

16 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, I, RTP–II*, p.434.

17 *Ibid.*, p.433.

18 *Ibid.*, p.432.

19 Samuel Beckett, *Proust, op. cit.*, p.37–38. 強調は引用者。

20 21 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, I, RTP –II*, p.433. 「わたしには、亡霊たちのなかに迷いこませてしまったばかりのものがすでに一つの愛おしい人の亡霊になったようにみえたのであり、電話機の前で、一人残されたオルペウスのようになって、わたしは虚しくいい続けるのだった、「お祖母さま、お祖母さま」と、死んでしまったその人の名をくり返していうのだった」（*Ibid.*, p.434）。

22 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, II, RTP–I*, p.227.

23 フィリップ・フォレスト、『夢、ゆきかひて』、澤田直、小黒昌文訳、白水社、二〇一三年四〇頁。

24 Samuel Beckett, *Watt*, (1941–1944), John Calder, Londres, 1953 ; *Watt*, Les Éditions de Minuit, [1968] 2005.

25 Evelyne Grossman, *Esthétique de Samuel Beckett,* Éditions SEDES, 1999, coll. «Esthétique», p.48–50.

26 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1949), Les Éditions de Minuit, [1953] 2005.

27 Marcel Proust, *La Prisonnière, RTP–III*, p.635–636.

28 Samuel Beckett, *Molloy* (vers 1947), Les Éditions de Minuit, 1951, coll. «Double», n° 7.

29 Samuel Beckett, *Le Calmant* (1945) dans *Nouvelles et Textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, [1958] 2003.

30 *Ibid.*, p.47–48.

31 Samuel Beckett, *Malone Meurt* (vers 1947), Les Éditions de Minuit, [1951] 2001, p.135.

32 Brian T. Fitch, *Dimensions, Structures et Textualité dans la Trilogie romanesque de Beckett,* 1977, Lettres Modernes Minard, coll. «Situation», n° 37, p.149.

33 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, II, RTP–III*, p.101–102.

34 Marcel Proust, *Albertine disparue, RTP–IV,* p.138.

35 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, I, RTP–II*, p.349.

36 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1949), *op.cit.*, p.201–202.

37 Evelyne Grossman, *Esthétique de Samuel Beckett, op.cit.*, p.59.

38 Bruno Clément, «Malentendu et histoire littéraire», in Bruno Clément et Marc Escola, *Le Malentendu : Généalogie du geste herméneutique*, sous la direction de Bruno Clément et Marc Escola, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, coll. «La Philosophie hors de soi», p.149–150.

39 Samuel Beckett, *Textes pour rien* (1950) dans *Nouvelles et Textes pour rien, op.cit.*, p.158.

40 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, II, RTP–III*, p.153–154.

41 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, II, RTP–IV*, p.448–449.

42 Samuel Beckett, *Comédie dans Comédie et actes divers,* Les Éditions de Minuit, [1972] 1996.

43 Samuel Beckett, *L'Innommable, op.cit.,* p.142.

44 Samuel Beckett, *Fin de partie* (vers 1954), Les Éditions de Minuit, [1957] 2005.

45 Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks* (1934), John Calder, Londres, 1993 ; *Bande et sarabande*, trad. de l'anglais par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1994.

46 Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent, traduit* de l'anglais par Robert Pinget, Les Éditions de Minuit, [1957] 2004 ; *All That Fall* (1956), *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006.

47 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* dans *Oh les beaux jours,* suivi de *Pas moi,* Les Éditions de Minuit, [1963–1974] 2004.

48 Ludovic Janvier, *Beckett*, Éditions du Seuil, 1969,

coll. «Écrivains de toujours», p.115.

49 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi, op.cit.*, p.61.

50 Samuel Beckett, *Eh Joe* (1965) dans *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006 ; première publication en anglais par Faber & Faber, Londres, en 1967 ; *Dis Joe,* traduit par l'auteur, *Comédie et actes divers, op.cit.*

51 Samuel Beckett, *Pas moi, Oh les beaux jours,* suivi de *Pas moi, op.cit.*

52 Samuel Beckett, *Ghost Trio* (1975) dans *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006 ; *Trio du fantôme dans Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. de l'anglais par Édith Fournier, Les Éditions de Minuit, [1992] 2002.

53 Samuel Beckett, *Rockaby* (1980) dans *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006 ; *Berceuse* dans *Catastrophe et autre dramaticules,* Les Éditions de Minuit, [1986] 2005.

54 十九世紀の初めからおしゃべりをさしてつかわれている「シャラビア」や「エ・パタティ・エ・パタタ」は、必ずしも女性の言葉だけをさしているわけではない。「シャラビア」は、語源的には、外国語のようなわけのわからない言葉baragouinを意味し、グラン・ロベールによれば、いくつかの言葉、たとえば、algarabia（スペイン語）、al、alabiya（アラブ語、「西方の言語」）、charra（プロヴァンサル語）、barat（古フランス語、「喧騒」）に由来している。そして、馬のギャロップの音に由来する二重の擬音語、「エ・パタティ・エ・パタタ」は、リトレによると、「意味のない退屈な無駄話」を意味する。

55 Samuel Beckett, *Malone Meurt, op.cit.*, p.30.

56 Samuel Beckett, *L'Innommable, op.cit.*, p.63.

57 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, RTP–IV*, p.328–329.

58 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi, op.cit.*, p.50.

59 Alain Badiou, *Beckett : L'Increvable désir,* Hachette Littérature, 1995, coll. «Pluriel», p.33–34.

60 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir,* Gallimard, [1959] 1999, coll. «Folio / Essais», n° 48, p.208.

61 Pierre Mélèse, *Samuel Beckett*, Seghers, [1966, 1969] 1972, coll. «Théâtre de tous les temps», p.138–139.

62 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, I, RTP–I*, p.166.

63 プルースト、『失われた時を求めてⅠ　スワン家のほうへⅠ』、吉川一義訳、岩波書店、二〇一〇年、三六三頁。