

声の在処、作品のかたち

——ブ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』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、ブ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。三〇年に書いたブルースト論が、その翌年にロンドンのチャット&ウインデユス社から「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る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はない。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歲月さえ、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』⁶、たしかにベケットはこの形容詞を用いた。そこ
には、だれにとつ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はいし
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つ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つと近くにあるのだろうかといえる
かといえ、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。」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つながっていると思える
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
ずにおかれない。二人の作家にとつ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つきりとみせてくれる。

ブ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。「かのじよ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でもしつつくりとして、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つている。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

であるからにはかならない¹⁵。そのように考えるならば、ブルースト的なセンチメンタルなものは、声が、それをもたらず存在、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、じつさい、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識させたということがわかる。

かのじよの声はやさしく、けれどもかなしくもあつて、それは第一にはやさしさそのもののせいでもあり、かのじよの声は、ほとんどの人間の声がそのようではありえないほどこに、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くの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、語り手のかのじよへの愛
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つたようである。そ
れはおそらく、かれがベケット的であるほどにはブルースト的
ではない声のファンタジー的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つしてな
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つ
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よの声をきいたの
である。「…」それはかなしそうな声で、そのはかなさは、
かのじよの表情に念入りにび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、かのじよの声を、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、虚しくかのじよ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、ブ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」からかのじよ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、かのじよ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、ひよつとすると、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、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、スワンにつき

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、ブルーストの語り手に、かのじよの存在
 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つ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で
 ベケットの経験には、まさにブ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」がきつとある。ベケットの作家生涯を俯瞰できるわたした
 ちには、ブ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
 の越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
 越くまま異なる道をたどることができなのだ。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
 間違いによつて、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・ゲロスマンが「アイデ
 ンティティの混乱²⁵」と呼ぶようになるベケットの世界は、読
 者をもその混乱へと巻きこんでゆく。じつさい、『名づけえぬ
 もの』²⁶のページを埋め尽くす無尺蔵な言葉は、読者をへとへ
 とにさせてもお構いなしである。読者はせつせとそこに沈黙の、
 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ブ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、かれはかのじよの話し言葉が、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「かのじよは自分の作品だ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、なくさめなければ、時をやり過ぐすこともできなかつたわけである。

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、さえてできない——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

ものがおそろくいつもそうであるように、それはかれらにとつ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つたわけではない。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ある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。かれはとっけしているわけでは微塵もなく、じつ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』にはじめて『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つては、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、デイディとゴゴがそれを「待つ」ことではなく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ま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

ヨンの価値にかんして、『失われた時を求めて』のスワンにとつてのそれはどうであったか。スワンが語り手につき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れどね。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、それはちよつと、マザランにとつ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つととじこめられている、そんなブルースト的なコレクションのイメージといえる。

ただし、ブルーストの語り手にとつて、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、ブルーストが、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を考えると非常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、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』のなかにみつかう。

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、忘れていただけで、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、たぶん自分では罪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つたけれど、たぶん、自分がそういうものだど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キストであるが、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、プリュノ・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つ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。そうしたことを経て述べているようにもみえる『反古草紙』のテキストは、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、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、喉までは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つ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つた。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つて、口をとじてしまふ、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

ブ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、身体であるとしたブルーストの語り手は、さらにそれを壺にたとえてつぎのように描きだしている。

おそらく、わたしたちにとつては、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が存在こそが、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。

もつ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ばいの

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、それぞれに多様な霧囲気の間接的な感覚をもたらしてくれる⁴¹。

ブルーストは、その「壺」が「霧囲気の間接的な感覚」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、いかにも無意識的想起の幸福を語ろうとするブ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」⁴³たち、あるいはまた、『勝負の終わり』のゴミ箱から顔だけ出して話をするネルとナツグの老いぼれたイメージだ。

ブルーストの壺とベケットの壺、たしかに大きさもだいぶ違っているし、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。ブ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。きっちりとしまる壺の有無⁴⁴、といってもよいかもしれない。『勝負の終わり』⁴⁴のネツ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つ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つ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つているようでもある。少なくとも、それは「霧閉気感覚」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ブルーストにとつてもベケットにとつ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、ブ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』のち、それまでただそこにじつ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の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、

かのじよたちの声に、これまででない姿勢で、じつと耳を澄ませてみるようになるだろう。

5 ウイニーとともに

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ほ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。ベケットにとつ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・ハリ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どころがある。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

『私たちの夢』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、その初期のものとして位置づけられる。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つてることね」という。これはこれまでの、ベケット作品の女性たち、リユリユ(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のではなく、「…」その人物が自分で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把握される」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ついて。

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、その主人であるうなどとは思えないし、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。かのじよは、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、『わたしじやない』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、その声はじつさいの女性の肉声——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』

の語り手にとつての未知のアルベルチ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も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』に至つ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る、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つ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つたということがあるように思える。じつさい、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、ベケットの世界にとつて、ふつうの以上の意味で不可欠な存在となつたのであり、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つたのである。

6 ぺちやくちゃ話す、エ・パタティ・エ・パタタの文学

ベケットの壺から流れたすものは、ブルーストにおいては壺にとじこめられている。それはいづれも分類できない名づけえぬものなのであり、二人の作家にとつ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。おしゃべりというと、日本語では「ぺちやくちゃ」などの擬声語があるが、フランス語でも、たとえば「シヤラビア」とか、「エ・パタティ・エ・パタタ」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、「シヤラビア」といった擬声語にかくしておけば十分というようなデイスクールだろう。

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「シヤラビア」の塊に具体的な言葉をあてがうことであつた。三部作のうち『マロウンは死ぬ』の語り手は、「頭のなかでつきつきとわきおこる、疑いと欲望と想像力と恐怖のシヤラビアを、何一つ理解しなかつたことを悔しがつたりちよつとだけ悔しがつたりしていた⁵⁵」が、『名づけえ

ぬもの』のあの話し続ける声は、なおも、「……」はくは、それを、やつらのために整理してやるんだ、やつらのシヤラビアを⁵⁶』と思つている。『名づけえぬもの』とは、その挑戦の見事な失敗の経験、シヤラビアの言葉を、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つてしまうと、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つ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、それ自体でシヤ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、かのじよ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」というのである⁵⁷。

ブルーストの語り手にとつて、「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、作家のよくなひとの使う表現なのであつて、本来フランソワ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』のウイニーの話をここでもういちどきいてみたいのだが、なぜならかのじよの口からも、「エ・パタティ・エ・パタタ」が飛び出すのである。ウイニーはつぎのように語る。

とうとう——どうでもいいけど、あのクツ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、手に手をとつて、それぞれ袋をもつていて——がらくたなんかをつつこんで——栗色の袋だったかしら——じつ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——パイパーだかクツ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？——つて。

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、かれはそういつたわ、あれをどう考えればいんだろうって、——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、かれはいつたわ、きみ、きいてる？ それで、ああもう、とかのじよがいたら、かれはいつたの、ああもう、つてどういうことだよ、ああもうつてさ、どういう意味なんだ⁵⁸？

ここでウイニーが、「エ・パタティ・エ・パタ」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、ウイ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、ウイニーにとっては、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、愚直に聞きたいと思う。なぜウイニーは、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つ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・パティウは、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⁵⁹。ブランシヨは、『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ねて、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、メタフォリックな私たちを認めたいのである。じつさいにベケットは、「瓦礫にふさわしい形式を見つけてなくてはならない、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ブ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しこめている本が、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、境目が見分けられない。これはブ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、その岸边に降りた過去が、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、絶えざる音の連続に「苛立ち」を覚えてもいる。この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「瓶罎」を意味するということを図を添えて解説している⁶³。罎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つ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に伴うのに、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 『ブルースト』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、ミニニエ社から出版された (Samuel Beckett, *Proust*, Éditions de Minuit, 1990)。日本語では、棚澤雅子訳で『ジヨイス論／ブルースト論』(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、本稿でブルーストとベケットのテクストをあつかう場合には、ベケットに依り、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ブルースト論のブ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『ブルースト』…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, Stéf Houppemans, Amsterdam, Atlantica, 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・モンクリフにやっつ *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のだが、その年に、ベケットの『ブルースト』が刊行された。

- 8 ポール・リククールによるアリストテレスの言葉(『修辭学』)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(2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、もともと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 Nathalie Sarraute², 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「ブルーストの『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ブレイヤード叢書からのものであり、その一巻から四巻まるをRTP-IからRTP-IVまでそれぞれに略記した (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 Pléiade³) 。
- 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 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, I, RTP-II, p.433.
- 15 ブルーストの語り手は、壁の向うから聞かせる声に「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き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、ハーブ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」と思ふをめぐらせつつも (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ず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・マルチンが「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、ブ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。マルチンは、「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を通じて、ジャズの時代の声への想像力、そして喧嘩やメディアの領域への想像力がどのように変化するかを意識し、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つつも (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 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, I, RTP-II, p.433.
- 21 「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、わたしは虚しいい続けたのだった「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つつうのだった」 (*Ibid.*, p.434)。
- 22 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, II, RTP-I, p.227.

- 23 フォリッブ・フォレスト、『夢「ゆめかひび」』 澤田直「小黒昌文訳、白水社、二〇一三年四〇頁。
- 24 Samuel Beckett, *Wait*, (1941–1944), John Calder, Londres, 1953 ; *Wait*, Les Éditions de Minuit, [1968] 2005.
- 25 Evelyn 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 Calmanti* (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 Evelyn 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 berrémennique*, 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, *Ob les beaux jours dans Ob 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 tousjours», p.115.

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

50 Samuel Beckett, *Ed 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, Ob 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 dramatiques*, 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「シヤラビア」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。「シヤラビア」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、タラン・ロズールによれば、らくつかの言葉「たどぞり」 *algarabia* (スベイン語) *al alabya* (アラブ語)「西方の言語」 *charra* (クロヴァンサル語) *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「リンリン」の意味のさか退屈な無駄話」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, *Ob les beaux jours, suivi de Pas moi, op. cit.*, p.50.

59 Alain Badiou, *Beckett : L'Incrévable 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 Melèse, *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 ブルースト、「失われた時を求めて」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。