

ナタリー・サロートの演劇について ～小説作品との比較において～

藤田 博子

今年の4月から6月にかけて、コメディ・フランセーズの付属小劇場となった Vieux-Colombier 座の再開にあたり、そのコケラ落としにナタリー・サロートの二つの戯曲が上演された。Vieux-Colombier 座は1913年に Jacques COPEAU が創設し、多くの有名な演出家や俳優が関わった実験劇場的小屋であったが20年以上も閉鎖されていた。今回コメディ・フランセーズの付属劇場として改修されたものも330席の小さな劇場である。この Vieux-Colombier 座の創設から80周年に当たり、なおかつ閉鎖後の再開という記念すべき時に、今世紀と共に齢を重ねてきたナタリー・サロートの今から約30年前に書いた戯曲が選ばれたのは、彼女の演劇の持つ特殊性とその実験的な意味合いを考えてのことであろうか。

今回上演されたのは戯曲第1作 *Le Silence* (1964年) と戯曲第5作 *Elle est là* (1978年) であるが、この機会にサロートの演劇作品全体の特徴を、彼女の小説作品との比較において探ってみたい。¹⁾

最初の小説作品 *Tropismes* (1939年) 以来、その表題そのものであるトロピスム運動を言葉で表現することがサロートの文学作品の目指す所であることは今更いうまでもない。1964年の *Le Silence* 以降現在まで、サロートは6篇の戯曲を書いているが、これらの作品はすべて1幕のみの短いものである。また執筆時期は小説が4～6年間隔で書かれており、劇作品は丁度その中間の時期に書かれている。

ところで、サロート自身は自分の演劇作品についてどのように考えているかは、演出家 Claude REGY の次の言葉からも分かる。

彼女にとって小説を書くことの信じ難い程の苦しさの後の息抜きである。実際小説の一種の《résidu》(必ずしも悪い意味とは言わないが) と考えている。²⁾

また 今回の Vieux-Colombier 座での上演に際してのテレビ番組のインタビューの中で、彼女の小説と戯曲の関係を尋ねられて、これら二つのものは《parallèle》であると答えている。³⁾ 一見相反するように見え、またあいまいであるこの二つの見解を軸に、サロートの戯曲とはどのようなものか考えてみたい。

I. 小説の《résidu》としての戯曲：内容

サロートが劇作品を書くに至った事情は、彼女があちこちで何度も述べているように、最初は本人自身、トロピスム（内的動き）を描くための *sous-conversation*（会話の下に隠された心の内の動きを会話の形に直したドラマ）を舞台の上で、現実の会話とするという事は不可能と思っていたようだ。しかしドイツのラジオ放送局からの再三のドラマの依頼に対して結局は受け入れ、1964年に書いた劇作品が今回上演された *Le Silence* である。ドイツからの逆輸入という形で、1967年に Jean-Louis BARRAULT が Petit Odéon 座のコケラおとしの舞台にのせている。最初の戯曲がラジオ放送用であったということは、サロートの劇作品の特徴の一つともなっている。つまり、登場人物の姿がイメージされないこと。アクションがなく、声のみ、言葉のみで演じられるドラマであるということ。この特徴は、おおむね全ての劇作品に共通している。これら6作品はどれもみな舞台上で上演されているが、興味深いことは、作者としてのサロートは一度も舞台上での自分の作品に対して、こうであるべきだというイメージを持つことがなく、演出家が創り上げるにまかせているということである。⁴⁾ これは他の劇作家とは大いに異なる。サロートの頭の中では、声と抑揚、リズムなど言葉の語られ方のみが問題なのであろう。小説作品では、トロピスムは会話の下の会話というミニドラマに仕立て上げられるだけでなく、比喩的イメージとして変幻自在の運動が描かれているが、舞台という現実性をもった対話が求められる場合には、彼女の創作の武器は半分に限られてしまうことになる。その分余計に会話のリズムや抑揚といったものに重点が置かれ、音が大切となる。

さて、小説の《résidu》として劇を捉えるとはどのような意味なのであろうか。小説制作の材料として集められたが、その作業の網の中で不必要なものとして篩い落とされたものなのか、または、集められた材料が小説として汲み上げられた後にもまだその量の豊富さの為に残存している要素なのか。

最近サロートに関する評論を Collection 《Les Contemporains》で出し、まもなく出版が予定されているサロートの Pléiade 版の監修にも参加している Arnaud RYKNER は、「劇こそサロートの小説の到達点である」と、その著書でのべている。⁵⁾ 彼の考え方によれば小説の中でトロピスムを引き起こす素材の中から重要な要素を一つ取り出し、それを核にしてより深く密度の濃いトロピスムを追求しているのが劇作品であるということである。

実際これら六つの小さな戯曲は、それに先行する小説のなかの一つの文章、断章、または小説全体からそのままテーマをとっているようにも見える。しかも劇作品の表題そのものがトロピスムを始動させるきっかけをあらわしている。

ここで最初の戯曲 *Le Silence* とその前に書かれた小説 *Les Fruits d'Or* (1963年) の関係を具体的に見てみよう。

小説 *Les Fruits d'Or* の内容は、ベストセラーとされる表題そのものである『黄金の果実』という書物（もちろんフィクションであるが）を話題にしての人々の評価の仕方を、*sous-conversation* としての色々な会話場面を描くことから成っている。この小説の中程の1ページ足らずの小さな断章で Jean-Pierre なる若者が「奇跡のようなもの」と感想を述べる。その言葉に対して居合わせた人物たち（つまり「彼ら」といわれる人物たち）が Jean-Pierre のその言葉を次のように心の中で分析する。

最初は何か困惑した態度、ぼんやりした目つき、陰険な沈黙があったのに。⁶⁾

Jean-Pierre が審美的な評価に対して会話の中である時間保っていた沈黙が、同席した人物たちの中に引き起こす内的動きが一編の劇へとふくらまされた。「奇跡のようなもの」という言葉の中にあるもの、この言葉に至るまでの彼の沈黙が作りだした内なる動きが外へ現れ出た実際の会話として劇化されている。劇中の会話は見かけ上、ありふれたもの、現実性を感じさせるものである。その会話を展開させていくのは「定義する」という言葉の行為である。「不安げな」「狂った」「頭の弱い」「白痴の」「物静かな」「優しい」「野卑な」「陰険な」「恐ろしい奴」「謙遜な」「賢い」「手におえない奴」「内気な」「知的な」「ろくでなし」「インチキ野郎」「役に立つ奴」「劣った」「優れた」「ひょうきんな」「面白い」「陽気な」「すばしこい」「愉快な」「グロテスクな」等続々と、人物を定義づけ、また事物を評価する言葉が繰り出される。Jean-Pierre のことを《timide》という言葉で定義して、彼の沈黙行為を総括して、皆が感じている居心地の悪さから抜け出そうとする場面では、《timide》という一語によって覆い隠されようとする少し暴力的な状況が暴露される。このように定義化がおこなわれても、実際にその意味するものは一定のものではなく、あいまいで多くの異なる意味を含んでいる。各人の解釈の相違を巡って、その亀裂を埋めようとして、会話が更に前進して行く。この手法は、サロートの出世作となった *Portrait d'un Inconnu* の序文の中でサルトルが述べた《lieu commun》（共通の場、常套句）に対する解釈とは反対方向の作業である。サルトルは個々人の出会いの場、個人が他人を見いだす場として《lieu commun》を捉えている。⁷⁾ サロートの場合は反対に《lieu commun》（共通の場）から発して、その外見の皆と共通に見える見せかけの下に隠された無数の異なる差異として個を捉えている。

同様に、共通のコミュニケーションの道具であるはずの言葉が家族の断絶を明らかにし、一つの言葉で定義され表現された途端に物そのものが変質するというテーマで作られたのが5番目の戯曲 *C'est beau* (1975年) である。

戯曲 *C'est beau* は、その3年前に書かれた小説 *Vous les entendez?* (1972年) から多くの材料が持ち込まれ、明らかに小説の《résidu》としての意味合いが深いと言えよう。登場人物の設定がほぼ同じであり、以下のようなものである。

過敏な者	父親	彼（父親）+彼女（母親）
引き起こす者	子供たち	息子
第三者	父親の友人	声

小説 *Vous les entendez?* は、父親が価値ある芸術品として大切にしている石の彫像を媒介にして、その値打ちを認めない子供たちの侮蔑の笑い声に過敏に反応し翻弄される父親の意識から成っている。イメージ描写や *sous-conversation* による虚実判別しがたい父親の妄想とも言える世界が描かれる。劇作品 *C'est beau* でも父と子の対立関係は全く同じで、要約すれば、審美観の異なる息子の前では父と母が自分たちが高く評価している彫刻に対して〈*C'est beau.*〉と口に出して言えないという内容である。

ここでは劇作品は小説作品の全体のプロットを借りていると言えよう。しかし、小説では妄想の中で父と子供たちの対決の場面が形を変えて幾度となく繰り返され、最後は父親は若い世代に屈服して、すべてを譲らねばならない未来を暗示して完結の形を取る。劇では親子の対決する一つのシーケンスを取り上げ、それを拡大し、一見日常的に見える父と母の会話の中に、言葉と物の関係の亀裂、親子の断絶のテーマを展開させる。小説では、対決の場面が繰り返されながら未来へ終わりへと向かったが、この劇では最後はまた始まりへと戻る出口無しの状態の一局を切りとったものである。この中でも息子を定義づける言葉の作業が続くが、*Le Silence* と違ってここでは否定形が用いられ次のような者であることが否定される。これらは状態の否定ではなく行為を打ち消すためにある。「殺人者」「泥棒」「変質者」「怠け者」「非行少年」「麻薬中毒」「恩知らず」「親不孝者」「無作者者」「放蕩者」など。いかなる行為も全て言葉でしか表されないが故に、まさに言葉のドラマである。

ところで、上に挙げた2作品以外の劇作品でも先行する小説からモチーフを得ているようにおもわれる。しかし サロート自身は彼女の小説作品と劇との緊密な関係について前出の *Amaud RYKNER* に尋ねられて、次のように答えている。

A.R.: Malgré ces différences, on est frappé par les liens très étroits qui existent entre votre théâtre et vos romans, notamment parce que vos pièces semblent directement naître de ces derniers [...].

N.S.: Je n'en suis pas du tout consciente quand j'écris une pièce. Comme je vous l'ai dit, je relis très rarement mes romans. [...] . Mais je n'ai rien repris du roman.⁸⁾

たとえ作家が意識して戯曲の中に再び取り上げたのではなくても、一つの小説が出来上がった後になお《résidu》(残余)として残された沈黙、嘘、抑揚、態度などの人間の外面に現れた些細な要素は、それを巡って過敏な人物が過激な言葉で格闘する為に必要な素材なのであろう。サロートにとって、《résidu》とは、無数のトロピスムの粒子を内に含んだ豊かな鉦脈ともいえようか。

II. 小説と《parallèle》(平行なもの):形式

サロートの戯曲をいくつか演出したことのある Claude REGY は、彼女の演劇を評して「演劇の完全なる破壊である」⁹⁾と言っている。サロートの小説が従来の小説の形を捨てたように、戯曲もまたそうである。登場人物は名前も持たず H1, H2, F1, F2 で表され、男女の分け方も声にヴァリエーションをつける為である。個人としての社会性を持たぬ中性の存在であり、ただ言葉による「内的動きの運び手」porteur des mouvements intérieurs¹⁰⁾に過ぎないとサロートは言う。身ぶりやアクションがないのは前にも述べた通りであるが劇として追うべき筋書きもない。トロピスムを始動させるきっかけとなる人物、その人物によって過敏に反応させられる人物、そして第三者としての「彼ら」という人物構成は小説と同様である。

しかし 小説と違って、語られる会話は、実際に交わされる会話のようにありきたりの聞き慣れた言葉でできている。舞台における音としての言葉は大きな意味をもち、語られていない時、つまり舞台上の沈黙は、小説で多用された中断符や断章間の空白の役を果たし、聴衆を作家の想像空間の広がりへと誘う武器ともなる。ト書きとしての沈黙が多いだけでなく、これら6編の小さな劇のほとんどが、ある人物の沈黙する行為が引き金となって始められていることも偶然とは言えない。

ところが一見サロン風の会話でありながら現実では決して言われることのない会話であることに気がつくのは、随所にはめ込まれた暴力的な言葉や唐突な成句のせいであろうか。例えば劇 *Le Silence* では、「拳銃を手持って」「奇妙な脅し、致命的な危険」「僕の首をしめても最後の一息まで僕はそう叫び続けるから」など暴力的な言葉や、les pieds dans le plat (へま)、le pavé de l'ours (ありがた迷惑) など唐突な成句や、場違いの印象を与える表現が多くみられる。

非日常的な暴力と言う意味では第5作の *Elle est là* (1978年) が最も特徴的であろう。この作品の構成人物は過敏に反応する男(H2)とその原因となる彼の女秘書(F)、そして第三者(H3)である(H1はすぐ退場し大きな要素ではない)。構成的には今までのものと違わないが、人数がより単純化されて対立の構図がより鮮明に見えてきたと言えよう。このトロピスム劇は、自分の女秘書が自分と異なる考えを持ちながらも沈黙を保っているという事実能耐えられないH2の心の動きを、他者であるが、彼自身の秩序を保っている部分の分身的存在H3との会話で露わにするものである。

この劇では、主人公 H2 は彼女の考えを変えさせようとして女秘書が聞きたくない耳をふさいでいるその手を無理矢理に引き離して、さらに彼女の額を叩きさえる。サロートの劇作の中で唯一言葉によってではなくて暴力のアクションが示される箇所である。

H2：君をむかつかせるって？ そうだよ。むかつかせてやるさ。君は厭でも聞くんだ。君が望もうと望ままいと聞かせてやるさ。（何を言っているか分からない大声の叫び。彼女は耳をふさぐ。彼は彼女の手を引き離す。） さあ、聞くんだ。ここに、この中に、（彼は彼女の額をたたく。）これが入らない筈がない。そこにあるもの。この愚かさを破壊するんだ。（p.18）¹¹⁾

一方、言葉によって示される恐怖や暴力の表現はサロン会話の域を越えている。

H2：寛大さ...それにつかまった...手と足を縛られて...何て言葉だ。本当の拘束服だよ。（p.22）

H2：あなた方とそんなにかけ離れている？ [...] あらゆる出来事... 人によってなされたこと... たくさんの人々によって... 大規模に... あらゆる宗教戦争、異端審問、火あぶり台、縛り台、ねじり棒、銃殺隊、死体投棄穴、強制収容所などのこと？（p.28）

H2：彼女の部屋のガス栓を開いてみたら...それとも火を放つ...こそ泥の仕業に見せかける...紐かスカーフを持って彼女の背後から近づいてみたら... それとも短剣か斧をもって...。（p.30）

この唐突さや過激さは恐怖やペダンティズムを意味するのではなく、滑稽さに通じるものだろうか。日常的で現実的な外見をもつ会話。しかし論理的でない内容と唐突な言葉の出現というコントラストはユーモアや皮肉を意図したものであろう。その意味では、サロートの小説の中に透けて見えた哲学的な思想は戯曲ではあまり見えてこない。

Elle est là を書く材料を汲みだしただろうと思われる小説 *《Disent les Imbéciles》*（1976年）は大いに哲学的な作品である。*《idée》* を即物的な *chose*（物）として取扱い、人間のうちに起こってくる思考とは何かを探求し、*《idée》* のアイデンティティを問うことで、それを名付け定義することから生じる亀裂を明らかにした。劇 *Elle est là* は他の劇作品と比べると、やはり単にテーマとして *《idée》* を扱っているだけでなく、人間存在の不条理の状況を主人公 H2 に負わせているように見える。

女秘書 (F) の考えを捨てさせようとして種々の和解を仕掛けるが、段々弱気になり反対に彼女の態度は益々自信をもったようにみえてきた H2 は最後は《J'accepte》を繰り返す。次の5通りの方法に彼の意識の推移を暗示して。

驚いた様子で	僕は受け入れる。
怒った様子で	僕は受け入れる。
打ちひしがれて	僕は受け入れる。
静かに	僕は受け入れる。
断固たる、しっかりした調子で	僕は受け入れる。(p.35)

全く小さなこと、とるに足りないこと、まさか起きるとは思ってもみないところへとあなた方を連れて行くんだ ... 孤独の極みで ... 地下室や独房や拷問室の中で銃が構えられ銃身がうなじに充てられ、縛り首の縄が巻かれ、なたが振り落とされようとする時 ... この崇高と呼ばれる瞬間に ... 激しくもこれは立ち上がる ... 殻を打ち破って、それは広がる、それ、真実そのものが ... 真実 ... 真実のみ ... [...] 常に真実は勝利する ... (p.37)

上のようなセリフで終わる戯曲は悲劇性や社会的告発を意味するのではなくて真面目さを通り越した暴力的イロニーの劇と呼べないだろうか。

他の劇作家を考えてみると、「笑いを誘う劇であり、伝統演劇の殻を打ち破り、非論理的な言葉の羅列」という点では Eugène IONESCO のいわゆるアンチテアトルとその類似性において比較されるかもしれない。IONESCO の場合は、意味のない言葉を並べ立て益々言葉の無力、非力、語ることの無意味さを笑いによって示そうとする。それに対して、サロートは言語とその意味するものとの不整合により生じる意識の動きをトロピスムと名付け、これを言語の持つ一種の力として敢えて言語によって示そうとする。Arnaud RYKNER のいう、小説のなかで追求されたトロピスムが劇作品によってより深くその内的動きを言語化する「小説作品の到達点」という意見もうなずけない訳ではない。サロートが自分の小説と戯曲は《parallèle》であるとするのは、内容は小説の中の材料から得ているように見えても、形式において新しい別のものを試みているという思いが強くあるためではないだろうか。小説では会話を準備する段階の会話であったものが舞台上で現実の会話とされる。その劇の中では必ず登場人物が舞台上で芝居を演じる (jouer le jeu) という形を取る二重空間の仕掛が全ての作品にほどこされている。C'est beau では登場人物ではない voix (声) を設定して、登場人物と voix の会話は俳優が声を変えて演じるよう指示されている。これらは舞台の現実会話の中の非現実の部分への工夫であろう。Elle est là では舞台上の人物が客席に向かって話しか

けるという試みもある。

それでもやはり、サロートのトロピスムはミクロの世界の運動であるから、俳優の声と肉体によってそれを具体化してみせるには、舞台のほうが不利であるかも知れない。言葉だけによる演劇は読書行為と同じだけ、いやそれ以上に観客の想像力を刺激しうるであろうか。小説ではトロピスム運動を表現するために、文章のリズム、隠喩、感覚描写などすべてが、「会話の下の会話」という形だけでなく、イメージとして作者の豊かな想像力が喚起するものを言語で伝えることができる。小説におけるイメージ描写の場面は詩的な言葉とリズムでまるで抽象画が動き出すかのような印象を与えてくれる。一方舞台では、直接耳に訴えてくる音の響きと沈黙の間の取り方は、読書行為では得られない感覚的な刺激としてより強烈にのこる。*C'est beau* では和解を図る親子三人が音楽を一緒に聞きながらも、同じ曲が各人にとって異なる意味しか持たないという事実を前にして、かえってお互いの断絶を際立たせてしまう。舞台ならではの、言葉に代わる音楽の効果的な使い方と言えよう。前出の演出家 Claude REGY によると、サロートの戯曲は、セリフを音符を読むように解読して演じさせるという。この言葉の中に小説とは異なる表現手段を巧みに使いこなしているという意味での《parallèle》の解釈を見つけた思いがする。

Ⅲ. Gant retourné (裏返しの手袋)

小説ではイメージ描写と独特のリズムをもつ詩的散文であったものが、戯曲では対話のみとなった。「会話の下の会話」は現実の会話そのものになり、ミクロのドラマが等身大のドラマとなった。小説では内側にあったものが戯曲では外側に出たという状況を、サロートは《Gant retourné》¹²⁾ とジャレタ表現をしている。これは《parallèle》であるという表現をより具体的に示している。表と裏は決して同時に一つの面にあらわれることはない。平行線も決して交わることはない。演劇と小説という表現手段の違いは、平行線の隔たりであるが、2本の線は同じ物なのだ。しかし手袋も裏よりは表の方がより立派なことが多いものだ。サロートが固執する《parallèle》という言葉の中に彼女の小説への自負が大いに感じられる。目下のところ最後の小説作品である *Tu ne t'aimes pas* (1989年) が戯曲に近い全編対話体で語られながら、roman と銘打って発表されていることは、小説という形式にこだわり、dramaturge としてではなく、romancière でありたいという現れではなかろうか。93才の現在、執筆中の作品も劇作ではなく小説に近いものであると述べている。¹³⁾

注

1) サロートの戯曲作品は次のものである。 *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *ISMA* (1970), *C'est beau* (1975), *Elle est là* (1978), *Pour un oui ou pour un non* (1982).

2) Arnaud RYKNER, *NATHALIE SARRAUTE*, Seuil, 1991, p.140.

3) Interview à France 2, le Cercle de Minuit du 21 avril 1993 :

Présentateur: Il y a quelques années, un essai vous a été consacré dans la collection 《Les Contemporains》, au Seuil, d'Arnaud RYKNER, qui affirmait que le théâtre était l'aboutissement de votre travail littéraire. Et vous aviez manifesté à l'époque, je crois dans une interview à la *Quinzaine*, je crois, une sorte de réserve par rapport à cette interprétation-là.

N. Sarraute: Tout à fait. Je ne le crois pas du tout. Je crois que c'est un autre travail. Et je continue, maintenant, à écrire, un livre qui n'a rien à voir avec le théâtre. La plupart de mes livres n'ont rien à voir avec le théâtre. [...] . Je crois qu'il n'y a pas de rapport. C'est autre chose, c'est une autre façon de le [= le théâtre] prendre. Très intéressante, d'ailleurs à faire, très amusante. Mais je ne vois pas du tout en quoi c'est l'aboutissement de tout ce que j'ai écrit. C'est parallèle, si on veut.

4) *Ibid.*

Présentateur: Et en même temps, comment vous, comment cette écriture qui essaie justement de traquer ces mouvements intérieurs, avant même qu'ils affleurent au langage, avant même qu'ils viennent aux mots, peuvent s'accommoder de l'espace public de la représentation...

N. Sarraute: Eh bien, [...], c'est un grand plaisir de les voir tout d'un coup prendre vie, et prendre forme, alors que quand j'écris, je ne vois pas la scène du tout. C'est tout le travail créateur du metteur en scène. Pour moi chaque fois, à la fois surprenant, passionnant...

5) Arnaud RYKNER, *op. cit.*, p.140.

6) Nathalie SARRAUTE, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, folio, 1988, pp.90-91.

Arnaud RYKNER は *Théâtre du Nouveau Roman* (José Corti, 1988, p.55)の中で、この箇所ではなく、以下の部分を挙げている。しかしながら、résiduの可能性は複数ありうると解釈する。: Mais c'est d'eux que cela provient, de celui-ci qui l'a provoqué et qui l'observe maintenant, qui se tait... Il y a quelque chose dans sa

présence silencieuse, dans leur silence à tous, assis en cercle autour de lui, dans leur attente lourde de méfiance, qui, comme par un effet de succion, tire de ces mots qu'il lit toute leur sève, pompe leur sang, ils sont vidés... des petites choses desséchées... (*Les Fruits d'Or*, p.111).

7) C'est le règne du lieu commun. [...] . Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi. (Jean-Paul SARTRE, Préface de *Portrait d'un Inconnu* de N. SARRAUTE, Gallimard, 1956, p.8).

8) Arnaud RYKNER, *op. cit.*, p.181. また1974年の米国 Madison 大学での《Le Gant retourné》と題する講演でサロートは次のようにも言っている。Mon travail a toujours des commencements très spontanés et pas très conscients. C'est après que les éléments, venus de toutes parts, s'organisent. 《Le Gant retourné》, *Cahiers Renaud-Barrault* (No.89, 1974).

9) Je crois que les oeuvres dramatiques de Sarraute sont intéressantes dans la mesure où elles nous proposent pour ainsi dire une destruction totale du "théâtre". Il n'y a pas de "théâtre" chez elle. A. Rykner, *op. cit.*, p.138.

10) 《Nathalie Sarraute l'exploratrice du silence》, Odile QUIROT, in *Le Nouvel Observateur*, du 8 au 14 avril 1993, p.61.

11) *Elle est là* の引用ページは全て次のものからである。Nathalie SARRAUTE, *Théâtre*, Gallimard, 1978.

12) 1974年米国 Madison 大学での講演《Le Gant retourné》, *Cahiers Renaud-Barrault* (No.89, octobre 1974).

13) Odile QUIROT, *op. cit.*, p.61.

N.O.: Après *Le Silence*, vous vous êtes prise au jeu?

N. Sarraute: Ça m'avait amusée. Alors j'ai écrit *le Mensonge* et ensuite six pièces.

Aucune depuis *Pour un oui ou pour un non*. J'étais très prise par mon dernier livre, *Tu ne t'aimes pas*, et maintenant je le suis par un autre... [...] . Ce que j'écris actuellement? Des textes brefs, comme dans *l'Usage de la Parole*.

Le Théâtre de Nathalie SARRAUTE

Hiroko FUJITA

Au printemps dernier, le ministère français de la culture a inauguré la nouvelle salle expérimentale de la Comédie-Française qui a été installée dans le théâtre du Vieux-Colombier, fermé depuis une vingtaine d'années. Jacques LASSALLE, alors administrateur général de la Comédie-Française, a choisi à cette occasion les deux petites pièces de Nathalie SARRAUTE: *Le Silence* et *Elle est là*. Cela signifie-t-il que le théâtre de N. SARRAUTE doit être considéré comme rénovateur et expérimental?

Nathalie SARRAUTE a écrit jusqu'à maintenant six petites pièces, qui ont toutes été représentées. Claude REGY, qui en a monté quelques unes, dit qu'elle propose pour ainsi dire une destruction totale du "théâtre". En effet, dans ses pièces, il n'y a pas d'intrigue, ni d'action, ni même de personnages, parce que l'auteur préfère au terme de personnage celui de "porteur des mouvements intérieurs". Ce à quoi on assiste sur scène, c'est à un drame de langage, drame qui aurait été "pré-dialogue" ou "sous-conversation" dans ses romans. La plupart de ses pièces semblent démarrer par le silence d'un "personnage", et elles se déroulent sous la forme d'une conversation apparemment banale et ordinaire. Mais le dialogue est en fait constitué de mots qu'on n'entend jamais dans la vie courante. Ce sont des mots insolites et violents qui devraient causer chez les spectateurs un effet comique et humoristique.

En ce qui concerne le thème de ses pièces, il ressemble fortement à celui de ses romans antérieurs. Mais d'après l'auteur, elle n'est jamais consciente de cette ressemblance et elle prétend même avec insistance n'avoir rien repris de ses romans, bien qu'elle considère son théâtre comme une sorte de "résidu" de sa création romanesque.

D'autre part, le jeune chercheur littéraire, Arnaud RYKNER, voit dans le théâtre de N. SARRAUTE l'aboutissement de ses romans. Cependant, N. SARRAUTE s'oppose à cette interprétation et affirme que ses pièces et ses romans sont au contraire "parallèles".

Quelles sont les caractéristiques du théâtre de N.SARRAUTE par rapport à ses romans, surtout en tenant compte des deux mots dont l'auteur elle-même se sert pour définir ses pièces, à savoir "résidu" et "parallèle"?

— Tel est le sujet de cet article.