『ラモーの甥』試論

——その構造に関する一考察——

滝　澤　　壽

我々がディドロの諸作品を一読して，先ず第一に強く印象付けられることは，その文体並びに構成の自由奔放さ，悪くいえば構成の散漫さ，あるいは欠如であり，このことは研究家の間では一つの公約数的見解とさえなっているように思われる。そして私がこの小論で扱おうとする『ラモーの甥』にも，そうした評価が与えられてきている。

しかしながら如何に彼の作品がそうみえようとも，そう言うだけではディドロという≪écrivain≫を十全に理解したことにはならないのだ。およそ作家が自己の作品にある表現形式を用いる時，その形式は単なる文学技法の領域に止まるものでは決してなく，それは仮りに無意識的にもせよ，自己の内なるものを最良に表現・伝達するものとして選択されたものであり，従って作品の構造というものは何らかの統一を持って，作家の創造世界・内的世界の本質を啓示しているものである以上，ディドロの諸作品の構造は彼の内的世界の構造と一体不可分なのであり，彼の内的環境は彼の選んだ形式によって始めてある統一を以て形象化され得たものなのである。

確かにデイドロの作品の構造を把握することは，その作品の≪mobilité≫，≪fluidité≫あるいは≪mouvement dynamique≫故に容易なことではない。そういう意味で彼の作品にあっては，一読するだけでは本来余り意義がない。しかしながら再読に再読を重ねていくうちに，我々を混乱に陥れて来た≪tourbillon≫の内に存するある統一性が我々を補え，我々の内なるものに作用し始めるのである。『ラモーの甥』という作品もそうした体のものなのだ。

以上の事を踏まえて，私は本試論に於いて，『ラモーの甥』なる作品の構造を，多様性とその内なる統一という視点から分析することによって，作家ディドロの本質と彼の芸術創造の一断面を明らかにしようと思うのだ。

※　　※

周知の如く，ディドロの作品にはその基本的構造として，≪dialogue≫という形式(必ずしも二人とは限らぬが）を持ったものが数多い。『ダランベールの夢』等の一連の著作がそうであり，『運命論者ジャック』，『ブーガンヴィル航海記補遺』等の作品にしても，≪dialogue≫で成り立つ部分が多く，その一つの重要な構成要素となっているのである。そして≪moi≫と≪lui≫との≪dialogue≫から成るこの『ラモーの甥』もその例外ではなく，その代表的な作品の一つと言えるのだ。それではこの≪dialogue≫という形式は，この作品に於いて一体如何なる意味を有しているのであろうか。

それは何よりも先ず≪point de vue panoramique du témoin omniscient et omnipotent≫

の拒否ないしは否定という革新的意義を持つ，ディドロの本質的な思想あるいは思考方法に根ざしたものであるように思われる。文体，構成並びに思想の自由奔放さ，時には過度とも思える≪digressions≫，≪divagations≫も厭わず，何よりも≪mobilité≫ないしは≪mouvement dynamique≫を重んずるディドロ，そして又彼自らが言う如く「独語の術に丈けた」[1] ディドロが，≪dialogue≫という形式を自己の内なるものを十全に表現する一つの最良の形式として選んだのだと断言することは，恐らく間違ってはいまい。「万事につけて我々の本当の意見というものは，我々が決して動揺しなかった意見ではなく，しょっちゅう立返っていた意見なのだ」(『ダランベールとディドロの対談』) と考える懐疑精神，弁証的精神の持主ディドロにとって大切なのは，一つの限定された視点ではなくして，対立と矛盾を内にはらんだ重層的・多面的な視点，物の考え方なのである。その上≪dialogue≫は単に形式的に視点が二つになるという以上の効果を持っているのだ。つまりこの形式は対話者二人の相乗作用によって，視点のいわゆる≪multiplication≫をもたらすのみならず，更により重要なことには，絶えざる視点の移動を可能にする≪active et dynamique≫そして≪mobile et fluide≫な形式だということなのである。

※　　※

ところでこうした重層的・多面的な複数の視点の設定は，我々を当然一種の≪tourbillon≫と≪désordre≫の中に投げ込むことになる。しかしながらこの作品はそれだけで止まるものではなく，そうしたものの中に，ある一つの統一が存在しているように思うのだ。それが如何なるものであり，又それが何処から由来するものであるのかが次に問題になってくる。それを作品構造的に考えてみると，『ラモーの甥』という作品の構成が，いわゆる≪dialogue≫であるというだけでは片付け得ぬ，その根底的な構造ないしは質にこの秘密を解く鍵があるように思われる。

この≪dialogue≫を形成する≪moi≫と≪lui≫の役割及び両者の関係については，今日に到るまで種々様々な解釈がなされてきているが，それらはおよそ三つの考え方に大別されるだろう。

先ず第一には≪moi≫を作者ディドロの完全な分身としての誠実な哲学者，≪lui≫は下劣で厚顔破廉恥な寄食者ラモーという風に規定し，この両者の関係を単に善悪の二極対立として捕えるいわば図式的な解釈である。しかしこうした素朴な単純化には非常に無理があり，それではとうていこの作品を全的に把握することが出来ぬことは，説明の要もないであろう。

二番目にはヘーゲルがその著『精神現象学』に於いて，「分裂したことば」を論究する過程でこの作品を援用し，それに下した解釈に代表される考え方である。彼は「誠実な意識」(≪moi≫) を「あらゆる契機を，残存する本質として受取るし，又それが顚倒をやっているのだということを知らない無教養な無思想性」，一方「分裂した意識」(≪lui≫) を「顚倒の意識であり，実に絶対的顚倒の意識」と規定した上で，「己れ自身に意識され，自己を吐露する意識の分裂」は，「掻き乱された自己の意識として」「空虚」ではあるが，それは「己れ自身の分裂を知っており，この分裂を知っていることに於いて己れを直接その上に昂揚」することによって，「分裂」と「顚倒」を自覚しない「誠実な意識」を越えていると述べ，こうした反逆に通ずる「分裂した意識」を「前革命的」と定義している。しかし同時に彼は

≪lui≫が大革命前夜の欺瞞と矛盾に満ちた社会的，文化的頽廃の中で，自己の存在も自己の意識も問題にし得ない，受身で無自覚な「無教養な無思想性」を嘲笑し，自覚的に透徹した自己分析を行っているとしても，「自己の分裂に於いてしか自己に精神を恢復させ得ないし，その粉砕する批判力は自分自身に対して先ず自己解体の遊びを行なわなければ効力を持たない」のであり，結局その「分裂」と「顚倒」の正しい認識にも拘らず，「諸契機の不統一と背馳の側面からのみ実体的なものを知り，その統一の側面からは知らないのだから，実体的なものについて非常に正しい判断を下せても，それを把握する能力は喪失している」と結論しているのである。以上の様なヘーゲルの言葉は，彼一流の難解なものではあるが，史的唯物論の立場からマルクスが感心した彼のこうした弁証法的解釈は正鵠を射ており，その後のマルクス主義批評を始めとして，作品解釈の基礎を成す一つの有力な見方となって来ている。

最後の第三番目の解釈はデスネ等が指摘している様に，≪moi≫は各人が社会的に演ずる世間的・常識的な人間，我々の意識の表層にある人格，≪lui≫は我々各人がその深部に持ってはいるが，対社会的には隠され同時に又日常性への埋没故に，通常は明確には自覚されない無意識的なもう一人の人間，意識の深層に潜在する人格と規定し，この両者の対話とする見方であり，明らかに精神分析学的な解釈といえよう。

以上≪moi≫と≪lui≫との≪dialogue≫に関する三通りの解釈を概観したが，そのうち最初のものは論外としても，他の二つはあるいは小説社会学的にあるいは精神分析学的な面で各々洞察力に富み，人を首肯させるに足る一応の説得力，妥当性を持ってはいる。しかしながらそのいずれもが，作品構造的に≪dialogue≫を捕えているとは言い難い。そしてそうした視点の導入こそがまさに『ラモーの甥』のような≪mobilité≫の作品の解明には，必要欠くべからざるものではないだろうか。そこで次に上述の解釈を踏まえつつ，≪dialogue≫の構造を更に考究してみることにしよう。

※　　※

先ず言えることは，この≪dialogue≫は真の意味での≪dialogue≫ではないということである。何故なら≪moi≫と≪lui≫とは決していわゆる対等の重要性を持った≪interlocuteurs≫ではないからなのだ。この作品が主人公たる寄食者ラモーが，生涯にたった一度「ほんの一時常識を持ち真面目になった」[2]がためにパトロンの機嫌を損じて追い出され，一泊一飯にも事欠く身となった危機的瞬間に於いて始まっている点で，古典劇に似ているとするなら，この両者の関係もある意味で，古典劇の≪héros≫（＝≪lui≫）と≪confident≫（＝≪moi≫）の関係にもたとえられよう。確かに≪confident≫としての≪moi≫が先ず登場し，この小説の≪exposition≫に於いてこのドラマのいわゆる≪situation≫を説明し，≪héros≫たる≪lui≫なる人物を概括し紹介した上，しかる後にややともすれば脱線し勝ちな≪lui≫をそのコメント，見解，質問あるいは反対意見の表明や忠告によって規正しながら，≪lui≫の内面告白の劇を展開，完成させるという形に一応なってはいる。しかしながら両者の役割，関係はこうした形の上だけの皮相な類似によって説明され得るものでは決してないのである。

『ラモーの甥』をモデル問題を離れて[3]，一つの純粋な文学的≪fiction≫として考えるならば，小説の発端で≪moi≫が中心を占めているということは，更に重要な意味を持つものであると考えられるのだ。作者が発端で≪moi≫を遠くから，又外側から客体化された人物と

して描くのみならず，すぐさまその内面へと読者を誘い，束の間とはいえ≪moi≫が主人公であるかのような印象を与えようとしたこと，まさにこの事実が≪moi≫に課した物語の導入部に果す役割を明らかに示すものに他ならない。つまりディドロは≪moi≫を，≪lui≫が小説舞台の前面にその位置を占めるまで一種の≪projecteur≫として利用しているのである。≪lui≫は≪moi≫を通して紹介される。まさにそれ故に先ず最初に作者がしたことは，≪moi≫の内面への急激な侵入であり，そのことによって≪moi≫に≪validité≫を与え，≪moi≫と読者との一種の共犯関係を打ち立てることだったのである。それなくしてはこの小説の≪exposition≫に於ける≪moi≫による≪lui≫の紹介も又，≪validité≫のないものになってしまうのだから。

こうした≪exposition≫に於ける両者の関係には，しかしながらしばらくするとある種の転調が行なわれ，≪lui≫が名実共に主人公となる時がやってくる。即ちそれは≪lui≫が初めて身振り手振りを交えて歌い，パントマイムを演じ[4]，一種の狂乱状態になる場面である。

「(それから彼は『恋のインド』の序曲と「深淵」のアリアをまた歌いだした。……)……(……彼はガヴォットの曲を歌った。それから彼は，まるで歓喜の中を泳ぎ，歓喜のために眼をうるませて感激している人のように，手をこすりながらつけ加えた。)「お前はを手に入れることになろう（そういって彼は腕で家の広さをはかった），立派なベッド立派な家も（そういって彼は無造作にそのベッドに寝そべる仕草をした），いい葡萄酒も（そういって彼は舌鼓を打ちながら酒を味わった），いい馬車も(そういって彼はそれに乗ろうとして足をあげた)，きれいな女どもも（彼はもう女どもの胸を抱え，みだらな眼つきでこれを眺めた），手に入れるだろう。多勢の不司野郎どもが毎日お前におべっかを使いにくるだろう（そういって彼は自分のまわりにそういう連中の姿を見ているような気持になった。彼には，パリソやポワンシネやフレロン父子やド・ラ・ポルトが見えたし，彼らがしゃべるのが聞こえた。ぐっと反(そ)り身になったり，彼らの言葉にうなずいてみせたり，彼らに笑いかけたり，彼らを見下したり，軽蔑したり，追いだしたり，呼びもどしたりした。……)……」(こんなふうにしゃべりながら彼は一台の長椅子にふんわりと体を倒した。眼をとじて，それから自分の夢想する幸福な眠りをしてみせた。しばらくこの休息のこころよさを味わった後，彼は眼をさまし，〔両腕を拡げ〕，あくびをし，眼をこすり，それから自分のまわりにまだつまらないおべっか使いどもがいるかと探すのであった。)」[5]

そしてこの場面を軸として舞台はゆっくりと回転するのであり，それは今まで客体であった≪lui≫が主体になる，いわば主客逆転の転回点なのである。これ以後益々熱狂の度を加えつつ繰り返される，≪lui≫の内面劇の具現化たるパントマイムの狂乱の嵐に間もなく≪moi≫は完全に圧倒され，その頭は「こんぐらかってしまい」，時には一種の判断不能の状態にまで陥ってしまうのだ。

「私はじっと彼の言うことを聞いていた。そして，女衒(ぜげん)が娘を誘惑する場面を彼が演ずるにつれて，私は二つの正反対な衝動のために心を突き動かされ，思いっきり笑っていいのか夢中になって怒っていいのかわからなくなった。私は困ってしまった。幾度も，爆発しそうになる怒りが爆笑のためにおさえられ，幾度も心の奥からこみあげてきた怒りが終りには笑いの爆発に変った。私は，これほどの慧眼と卑劣，これほど正しい考え

と交互に現れる誤った考え，これほど全面的な感情の堕落，完全な破廉恥とたぐい稀な率直さのために，頭がこんぐらかってしまった。彼は私の心のうちに混乱が起っていることに気がついて言った。「どうしたんです？」」[6]

かくして≪moi≫は依然として時に同意を与えたり，反論，批判，コメントを加えることによって規正しながら，≪lui≫にその内面を吐露させるとしても，自己自身の心のうちなる混乱と葛藤故に，≪projecteur≫としての≪validité≫が薄弱になってゆくと共にその存在そのものも極度に希薄なものとなり，もはや≪lui≫が≪projecteur≫たる≪moi≫の仲介を必要としない完全な主体として，舞台前面に進み出るのに反比例して，究極的には単なる客体，つまり対等な対話者ではなく完全な聞き手，脇役でしかなくなってしまうのである。小説はここに到って≪lui≫の独壇場と化するのだ。

※　　※

こうして≪moi≫の存在が矮小なものになればなるほど，構造的に見て≪dialogue≫そのものにいわゆる質的変化がもたらされることは当然であると言えよう。発端に於いて≪moi≫が対等にいやそれ以上に自己の意見を開陳し，冒頭の天才論等の如く一つの話題，テーマにそれなりの結論を一応つけていた限りに於いて，≪dialogue≫は本来的な意味での≪dialogue≫であった。しかし≪moi≫が専ら開き手，観察家にまわり，その役割に自己を限定したかに見え（≪moi≫が自己の内面に関する話題をそらそうとする言葉を何度口にすることか），一方≪lui≫がとりわけその発作的狂乱状態にあっては，聞き手たる≪moi≫の存在すら忘却し，意識さえしなくなるあの最初の狂乱の場面以後は，もはや真の意味での≪dialogue≫ではあり得ない。それは表面的な形式はどうであれ，実質的には≪lui≫の≪monologue≫，≪lui≫の無意識的な内面の叫びたる≪monologue dissimulé≫，もっと言えば≪monologue intérieur≫なのであり，この作品そのものも≪lui≫の≪flux de la conscience≫なのである。

ところでいわゆる≪monologue intérieur≫なるものを，その定義に多少の疑義があるにしても，仮りにデュジャルダン流に「作者の立場から説明あるいは解説するという形では何の妨害も与えずに，読者を人物の内的生に直接ひき入れる」ための意匠として，又「聞き手のいない言葉として発せられない語り（discours)」「あらゆる論理的組み立てに先立つ語り」であり，「その思考をありのままに，生れてくる相に於いて再現する」もの，「最も内奥の思考，即ち無意識に最も近く存在する思考の表現」として[7]，更に又≪flux de la conscience≫の小説をロバート・ハンフリーの如く，「主として作中人物達の意識の姿を描き出すために，言語表現以前の彼等の意識の究明に重点を置く型の小説」[8]と定義するなら，この作品は≪lui≫の，いやむしろ≪lui≫を通した作者ディドロの深奥の独白，内奥の思考の≪incarnation≫であり，同時に彼の内的な≪flux de la conscience≫にほかならぬと断言することは十分根拠のあることであろうし，他方≪lui≫のパントマイムもこの内面のドラマに迫真性を与えるというリアリズムの側面以上に，言葉で表現し得ぬもの，論理化されない言語表現以前のあるいはそれを超えた混沌たる思考，情熱，意識の生起するがままの流れ，つまり深奥の≪informe magma≫の形象化，直接的，具体的な噴出とみなし得るであろう。

勿論こうしたディドロの手法は，二十世紀のジョイス，ウルフ，フォークナー等いわゆる≪monologue intérieur≫，≪flux de la conscience≫の作家といわれる人達の意識的，自覚

的かつ厳格，精緻な技法と直ちに結びつく訳では決してなく，むしろそれにはかなりの距離があるといわざるを得ないし，又厳密な定義から見れば明らかにそうした範疇には入らない。そうではあるけれども，その創造の試行錯誤の過程に於いて，ディドロは彼の内面表出の最良の形式として，広義でのこうした技法をそれとは意識せずに，いわば創造者の本能・霊感によって探り当てたとは言い得ないであろうか。

※　　※

しかしながらディドロは広い意味で言っても，決してこの小説を完全な≪monologue intérieur≫の作品にもしてはいない。それは既に述べた様に，彼の重層的・多角的な物の見方の故なのである。いわゆる≪monologue intérieur≫に徹すれば，当然その作品の視点はある一人の作中人物の主観的意識に限定されてしまうし，又仮りに視点の≪rotation≫ないしは≪déplacement≫が行なわれるとしても，究極的には極く少数の特定の人物の内的意識に限られてしまう結果，必然的にある種の≪immobilité≫が作品全体にただようことになる。それはディドロの望むところではなかったのだ。ディドロが為そうとしたことは，≪dialogue≫をあくまで≪dialogue≫としての形を保ちつつ，それを極限まで≪monologue intérieur≫に近づけることによって，両形式の長所を互いに生かし合わせることだったのである。如何に≪moi≫の存在が小さなものになってしまっているとはいえ，≪moi≫との≪dialogue≫という形を取ることによって≪lui≫に≪stimulation≫，≪impulsion≫を常に与え，その相互補完性によって≪lui≫の内面告白のドラマに様々な角度から照明を当ててゆくこと，しかもこのことを多角的視覚を保ちつつも，≪lui≫の内的視覚を以てこのドラマに統一を与えながら行うこと，これこそディドロの目差したものだったのである。

このことは同時に既に述べた≪point de vue panoramique du témoin omniscient et omnipotent≫の拒否ないしは否定にも通じているのだ。確かに≪moi≫がいわゆる≪dialogue≫の中であるいは≪lui≫の狂乱を眺めながら，自己の内面の混乱，葛藤を告白しつつコメントを加え，自己の見解を表明することはある。しかしディドロ＝≪moi≫という単純な図式はとうてい成立し得ず≪lui≫同様それ自身作者とは一線を画した一個の独立した主体的存在であり，作者そして読者たる我々がそうした≪moi≫の主観的視覚を通して見る，即ち≪moi≫が程度の差こそあれ≪lui≫と同じく見る者として見られている存在である以上，こうした意見の開陳もあくまで≪moi≫の主体的視覚を通したもの，つまり多角的視覚の一つでしかないのである。

※　　※

二つの主観的視点を設定しそれを通して見ること，しかも絶えずそれらを移動させること，まさにこれこそがディドロの考え方の≪flexibilité≫と≪mobilité dynamique≫を支えるものであり，≪dialogue≫はその一つの最良の表現形式だったのである。しかもこの≪dialogue≫は完全な≪monologue intérieur≫と化して，ディドロの内面葛藤の劇をある意味で単調，平板に陥らせることなく，彼の精神の二面を象徴・具現化する≪moi≫と≪lui≫の二人の人物を使って，力感的，動的迫真性を与えつつ，しかも≪monologue intérieur≫の目差す深奥の思想を立体的に浮き彫りにし，自己の精神を生起する相に於いてありのままに表現する文学

創造の≪procédé≫なのである。

このように考えてくれば，『ラモーの甥』という作品が散漫であり，構成というものをなおざりにしているという批判は当らない。なるほど表面的にはそうした印象を与えるであろうし，それは又多角的・重層的に考えながら，大きな振幅をもって揺れ動くディドロの思考形態そのものの形ではある。けれども「万事につけて我々の本当の意見というものは，我々が決して動揺しなかった意見ではなく，しょっちゅう立返っていった意見なのだ」という彼の根本的な考え方を再び引き合いに出すまでもなく，この作品を≪lui≫即ちラモーの甥という一見変貌極まりなく多岐・多面的ではあるが，究極的には見る者として見られる存在であるからして，如何に生まのままだとはいえここには当然ある種の整理の手が加えられた，作者の深層意識の≪incarnation≫として一つの性格の統一を有する人物に，そして彼が繰り広げるあのパントマイムを伴った≪monologue intérieur≫に収斂させて考える時，それ自体無定形に思われた思想，感覚，感情の様々な要素は，一つの中心に明確な秩序をもって再構成されてくるのである。『ラモーの甥』は何よりも先ずラモーの甥なる人物のまわりに配置された内的独白の流れ，内面告白の劇としての小説なのであり，表面的には如何に不定に見えようとも一つの構成の小説なのである。

※　　※

以上考察してきた『ラモーの甥』の構造とその技法は，フローベール以後ヘンリー・ジェイムズを経てプルースト，ジョイス，ウルフ，フォークナーと続く一般に≪flux de la conscience≫あるいは≪monologue intérieur≫の小説家と呼ばれる二十世紀の一連の作家達，更には今日のいわゆる≪nouveau roman≫の作家達にも通ずる新しい表現様式と明らかに共通の分母を持っている。そして現代の小説形式の一つの動向が≪Dieu omniscient et omnipotent≫の如き作者が姿を隠し，その代りに特定の作中人物の「視点」（それが仮りに複数であったとしても，各々に一個の主観的視点でしかないのだ）を設定することを目差しており，又小説なる様式がジェイムズやP・ラボックが言う如く，いわゆる「描写的要素」と「戯曲的要素」とを含むものであるとすれば[9]，主に前者の領域でフローベール以下の作家達が行なおうとしたことを，ディドロははっきりそれとは自覚していなかったにもせよ，後者の領域で既に試みていたと言えよう。しかも近代・現代小説に於いて，従来筋の運びとか描写が占めていた場所を，会話・対話が次第に侵略し着々とその地歩を固めつつあるということ，しかし上記の小説家達や「≪conversation≫と≪sous-conversation≫との間に行なわれる」「緊迫した油断のならない激烈な勝負」[10]を何よりも追求するサロート等の作家達の前者の領域にも劣らぬ意欲的，革新的探求にも拘らず，後者の領域に於いては前者に於けるほどの文学的成果が未だ上っているとはいえず，又一面ではややともすれば≪immobilité≫，≪monotonie≫に陥る傾向が見られるということ，この二つの事実を重ね合わせて考えると，内的独白の流れとしてのダイナミックな≪dialogue≫で構成された『ラモーの甥』は，伝統小説の破壊と新しい小説の混沌たる暗中模索の今日，こうしたいわば袋小路から脱出する一つの有力な指針を与えているともいえようか。

そういう意味でディドロは普通一般に言われている如く，モリエールとバルザックを結ぶ線上に[11]，「静的な調和の世界観」から「動的な闘争の世界観」への激動の過渡期に位置する

作家[12]として規定される以上に，もっと現代的な意味での新しいリアリズム，新しい小説への道を開いた作家といっても過言ではないように思われる。

注

(1) De la Poésie dramatique, Ⅶ.

(2) Le Neveu de Rameau, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Droz, 1963, p. 43. なお引用文の訳は，すべて本田喜代治，平岡昇共訳『ラモーの甥』（岩波文庫）を借用させていただいた。

(3) この小説の題名にまでなっている主人公のラモーの甥とは，十八世紀フランスの大作曲家・オルガニスト，ジャン＝フィリップ・ラモーの不肖の甥たるへぼ音楽師ジャン＝フランソワ・ラモーのことで，小説はこの実在の人物をモデルにしている。

(4) ディドロ自身対談の名人であったし，しかもその最中に激しい身振り手振りを交えたという。

(5) Le Neveu de Rameau, pp. 16—17.

(6) Ibid., p. 24.

(7) Voir Édouard Dujardin, Le Monologue Intérieur, Son Apparition, Ses Origines, Sa Place Dans L'oeuvre de James Joyce, Et Dans Le Roman Contemporain, Avec Un index des écrivains cités, Albert Messein, 1931, pp. 58 sq.

(8) Robert Humphrey, Stream of consciousness in the modern novel, University of California Press, 1972, p. 4.

(9) Cf. Percy Lubbock, The Craft of Fiction, Jonathan Cape, 1968., et René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, Harcourt, Brace & World, 1956, pp. 212-225.

(10) Nathalie Sarraute, Conversation et sous-conversation, L'ère du soupçon, Gallimard, 1966, p. 122.

(11) Cf. par exemple André Le Breton, Chapitre 8, Le Roman au XVIIIe Siècle (Nouvelle Bibliothèque littéraire), Paris, Société française d'Imprimerie et de Libraire, 1898.

(12) Cf. 安士正夫，リアリズム文学におけるディドロの先駆的意義について——スタンダールとバルザックに対する影響についての管見——，人文学報 No. 16，東京都立大学人文学会，1957年3月.（のち安士正夫著，バルザック論考，朝日出版社，1972年，所収.）

（補注）本論文の引用文のうち特に明記してないものも，原著の邦訳があるものは，各々参照あるいは借用させていただいた。

Sommaire

Considerations sur la structure du ≪Neveu de Rameau≫

Hisahi TAKIZAWA

Ce qui nous frappe avant tout à la lecture des oeuvres de Diderot, c'est la liberté de leur style et de leur construction, ou le manque de leur concentration structurale, si j'ose dire. Et, en fait, telle a été aussi une opinion générale des spécialistes diderotiens jusqu'aujourd'hui. Il en va ainsi du ≪Neveu de Rameau≫ que nous allons traiter dans la présente étude. Mais si lâche que nous semble son architecture, il n'en est rien.

Comme tout le monde le sait, ≪Le Neveu de Rameau≫ est un roman en forme de dialogue. Cependant ce dialogue entre ≪moi≫ et ≪lui≫ n'est pas ce qu'on appelle le dialogue. Certes, il l'est tant que durant le préambule ≪moi≫ formera centre et que ≪lui≫ ne sera vu et présenté qu'à travers ≪moi≫, projecteur. Mais dès la première scène d'une pantomime éperdue jouée par ≪lui≫, il se fait une sorte de modulation, le pivot tourne, et le foyer passe de ≪moi≫ à ≪lui≫; accablé, confondu, et troublé par ≪lui≫, ≪moi≫ n'est plus sujet ni ordinateur ni interlocuteur égal, ≪lui≫ qui était objet devient sujet. En arrivant à ce point, la qualité du dialogue a tout à fait changé. Malgré sa forme apparente, elle n'est plus la même, mais ce que nous pourrions qualifier de ≪monologue intérieur≫ ou de ≪flux de la conscience≫.

Avec tout cela ce roman ne se compose point du monologue intérieur parfait. Ce que Diderot veut faire, c'est qu'en transformant le dialogue jusqu'à paraître le monologue intérieur, il fait valoir les qualités de chaque forme.

Ainsi ce roman apparaît comme une composition bien serrée: c'est un roman dont les éléments variés et informes se disposent autour de ≪lui≫, en un flux de sa conscience intérieure.

En nous fondant sur ces considérations, nous avons conclu que Diderot avait frayé les voies au réalisme du XIXe et du XXe siècle et qu'il avait été un des précurseurs des écrivains du ≪monologue intérieur≫ et du ≪flux de la conscience≫, et même du ≪nouveau roman≫.