

『砂漠』から『黄金の魚』へ

ル・クレジオの1990年代における「新たな出発」

鈴木 雅生

『調書』（1963年）によって23歳でデビューしたル・クレジオの文名を一躍高めたのが、40歳の時に発表された『砂漠¹』（1980年）であることは衆目の一致するところだろう。20世紀初頭に起きた砂漠の民ベルベル人の西欧列強に対する叛乱と、その血を引く現代に生きる少女ララの遍歴を交差させながら紡がれていくこの物語は、批評家たちからの高い評価で迎えられとともに多くの読者を獲得し、アカデミー・フランセーズによる同年のポール・モラン文学大賞を受けた²。それまでは前衛的で「難解」な作家と見なされ、必ずしも広く一般に読まれていたわけではないル・クレジオだが、以降は『黄金探査者』（1985年）、『オニチャ』（1991年）、『さまよえる星』（1992年）、『隔離の島』（1995年）といった作品によって、現代フランスを代表する作家としての地歩を固めていく³。

1997年に発表された『黄金の魚⁴』は、その『砂漠』で描かれたララの物語とよく似た枠組みを備えている。作者自身は、少女ライラが自らの遍歴を語る『黄金の魚』を、「首都ベルファストの公園を転々としながら何年も生活していたアイルランド女性、トラックと衝突して聴力を失ったものの音楽家となった女性、ロサンゼルスを通りですれ違った黒人の女性⁵」といった、

¹ Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980. 以下本書からの引用は略号Dと頁数で示す。

² 例えば、2008年のノーベル文学賞授与の際にスウェーデン・アカデミーが発表したル・クレジオの略歴・書誌において『砂漠』は「小説家としての地位を決定的なものにした作品」として位置づけられている（« Prix Nobel de littérature pour l'année 2008 : Notice biobibliographique », <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/8562-notice-biobibliographique-2008/>）ほか、『ル・モンド』紙は1980年のフランス文学を代表する一冊としてこの作品を挙げている（« De 1980 à 2009, les livres qui ont marqué la vie littéraire française », *Le Monde des livres*, 25 mars 2010）。

³ 1994年には『リアル』誌による「現存する最も偉大なフランス語の作家は誰か」というアンケートでル・クレジオが第一位に選出されている（cf. « Le Clézio n° 1 », *Lire*, novembre 1994, p. 22-30）。

⁴ Le Clézio, *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997. 以下本書からの引用は略号POと頁数で示す。

⁵ Bernard de Saint-Vincent, « Le Clézio ? Un navigateur solitaire », *Le Figaro magazine*, 26 avril 1997, p. 48.

街中で一瞬目にしたり新聞の三面記事で読んだりした若い女性に触発されたものだと語り、『砂漠』との類縁性には一切言及していない。しかし、主人公の名前（ララ Lalla／ライラ Laïla）の類似やその境遇の近さ（北アフリカで育った親のない少女）、相似形を描くような両者の人生行路（移民として西欧世界に渡り、さまざまな経験を経た後ふたたび北アフリカに戻る）、そして細部を構成するエピソードの共通性（強いられた結婚からの逃亡、ジプシーの少年との交流）など、作者がきわめて意識的にこの作品と『砂漠』とを連関させているのは疑いない。

では、ル・クレジオはなぜ「『砂漠』の一人称語りによる書き直し⁶」を行ったのだろうか。なぜ『砂漠』とほぼ同じ枠組みを持つ『黄金の魚』が書かれなければならなかったのだろうか。絶えず変貌をつづける「断絶の作家」あるいは「新たな出発の作家」であるル・クレジオ⁷にとって、この「書き直し」が単なる反復であるとは考えにくい。むしろ、同じテーマを取り上げ、それを別の位相で変奏することによって、『砂漠』では十全に掬いきれなかったものに光を当て、それとは異なる物語を紡ぐことを試みたのが『黄金の魚』だったのではないか。17年の歳月を隔てて書かれた『砂漠』と『黄金の魚』を比較することによって、80年代から90年代にかけての作家としての成熟がル・クレジオの世界観・文学観にどのような深化をもたらしたのかを考えてみたい。

翼を捨てる少女

砂漠に近い（南）で生まれた少女が、物心もつかないうちにそこから引き離され、モロッコの海沿いの町で幼少期をすごしたのち、移民として西欧世界へと渡る。現代社会の周縁で悲惨な生活を余儀なくされる人々のあいだでさまざまな経験を重ねながら、やがて都市で東の間の成功を手にするものの、すべてを捨ててふたたびモロッコへと戻っていく——『砂漠』におけるララの物語と『黄金の魚』におけるライラの物語に共通する枠組みを抽出する

⁶ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 116.

⁷ 2008年のノーベル文学賞を告知するスウェーデン・アカデミーのコミュニケでル・クレジオは、フランス語版では「断絶の作家 *écrivain de la rupture*」、英語版では「新たな出発の作家 *author of new departures*」と表現されている。80年代までのル・クレジオの思想的・文学的变化については拙著 Masao Suzuki, *Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007 を参照されたい。

と、このようになるだろう。幼くして両親を相次いで失い、〈シテ〉と呼ばれる貧民地区に叔母一家とともに暮らすララ、6歳で人攫いにさらわれ、首都ラバトに住む富裕なユダヤ人の老女に売られるライラ、幼くして自らの帰属を失った少女が、成長とともに世界を発見し、ふたたび出発点に帰還する、という冒険小説の定石（出発－冒険－帰還）を踏まえたこの同じ枠組みのなかで、2つの物語はどのように異なっているのだろうか。まずは物語の前半部、移民として西欧世界へ渡る前の箇所を見てみよう。

両者を比較してはじめに挙げられるのは、物語全体に占める割合の違いだ。『砂漠』においてはララの物語の半分以上がモロッコでの生活を描く「幸福」の章に当てられているが、ライラのモロッコ時代は『黄金の魚』の3分の1を占めるにすぎない。その一方、前者の舞台は〈シテ〉とその近郊の自然（海辺、岩石の高原）にはほぼ限られるのと対照的に、後者ではユダヤ人街の老女の屋敷から、老女の死後に身を寄せる売春宿、その後に移り住む貧民街など、社会的にも経済的にも異なるさまざまな場が舞台となる。また、直説法現在を基調とするララの物語では、個々のエピソードは継起する時間のなかに位置づけられることがなく、永遠の現在なかに凍結しているかのように描かれる⁸のに対して、一人称で語られるライラの物語は、人攫いにさらわれ富裕なユダヤ人老女に売られた幼少期から10代半ばでフランスへ渡るまでの人生を、時系列に沿って回想の形で語っていく点にも違いが見られる。これらの差異は、作者が少女のモロッコ時代を通して描き出そうとするものが、『砂漠』と『黄金の魚』では大きく変化したこと由来するだろう。

ララのモロッコでの生活では、その章タイトルが端的に示すように、もっぱら少女の「幸福」に焦点が合わせられる。板張りの小屋が建ち並ぶ貧しい〈シテ〉に暮らす少女の生活は、一般的な意味での幸福とはほど遠い。電気もガスも水道もなく、仕事も満足になく、日々の食事にも事欠くからだ。けれども物質的な欠乏のなかで営まれるこの生活は、悲惨なものとしては描かれない。水汲みや焚き付け用の小枝拾いの日々を送りながら、ララは海の響きに身をゆだね、吹きつける風と語り、大地や星々の息吹に耳を澄ます。炎と煙の匂いを味わい、蠅や雀蜂と戯れる。砂浜で漁網を繕うナーマン爺さんが語る美しい物語に耳を傾け、啞の羊飼いいハルタニとともに荒原を駆けまわりながら自由に充たされる。砂漠との境界に位置する岩石の高原では、少

⁸ 「幸福」の章のララは年齢を示されることなく、いつのまにか「幼い少女 *petite fille*」(D, 72) から結婚可能な思春期 (D, 127) に移行する。

女が〈秘密の人〉と呼ぶ、砂漠の魂が凝縮したような幻の存在の力に充ちたまなざしにやさしく包まれる。

ララの幸福は、夢の力によって人間の地平から飛翔し、日常の次元とは異なる時間と空間に触れる瞬間にある。ララは人々の喧噪にあふれた〈シテ〉を離れ岩石の高原で一人になることによって〈秘密の人〉と交感し、その交感のなかで自分を限界づける時間的・空間的制約から解き放たれ、はるか昔に南の砂漠で暮らしていた一族の遠い記憶と結びつき、忘れられたその世界をもうひとつの現実として生きる⁹。人のいない荒地に暮らす啞の羊飼いやハルタノと人間の言葉を介さず交流するなかで、自己と世界とを隔てる境界を乗り越え、生命と驚きに満ちた世界と融和する。漁師のナーマン爺さんからヨーロッパの話を書くときには、仕事や稼げる金、衣食の費用、自動車の値段、娯楽といった「真面目なこと」(D, 95)にはまったく関心を示さず、驚異にあふれた楽園のような国にひたすら夢想を馳せる。

だがこれは、別の見方からすれば人間の地平で展開される現実世界の拒否、あるいは夢や空想的なものへの逃避とも捉えることができるだろう。『砂漠』における作者の関心が、現実の次元から離脱してより充実したもう一つの次元に触れるという、儂くも強烈な特権的な瞬間を言葉によって現前させることにある以上、〈シテ〉の貧困も社会問題として捉えられることはない¹⁰。そしてララ自身もまた、現実世界の社会的・経済的枠組みに組み込まれることを徹底的に拒絶する。働くようにと叔母に絨毯屋へ連れて行かれても、暴力で脅しながら幼い少女たちを劣悪な環境で酷使する主人に反抗して1日で仕事をやめ(D, 176-177)、次いで「金持ちで、市街地に大きな屋敷を持ち、お偉いさん方とも知り合い」(D, 181)の男と結婚させられそうになると、

⁹ ララがひとりたたずむ荒涼とした白い岩石の高原は、いつしか「動きを止めた波のうねりのような黄金色の砂の広がり」へと変貌し、この「遠く奇妙であるがどこかなつかしい」風景のなかで、ララは「肌に砂の雲を巻き上げて吹きすぎる南の風を感じ、足の裏には砂丘の燃えるように熱い砂を感じ」ながら、「石と粘土でできた宮殿や泥土を固めた砦」を備えた砂漠の町に「男たちの話し声や女たちの歌声、音楽が響く」世界——西欧列強に滅ぼされる前に祖先たちが生きていた世界——に入り込み、自らも「裸足の爪先や踵で大地を打ち、銅の腕輪や重い首飾りを鳴らして」踊る(D, 91-92)。

¹⁰ 例えば次の箇所を参照。「この〈シテ〉で不思議なのは、誰もがとても貧しいのに、嘆く人はひとりもないことだ。[…]時々嵐が猛り狂うと、なにもかも吹き飛んでしまう。翌日、〈シテ〉を再建しなければならなくなっても、人々は笑いながらそれを行う。あまりにも貧しいので、持っているものを失うことを何とも思わないのだ。もしかすると喜んでさえいるのかもしれない。嵐の後では、頭上の空はいつでも広くて青く、光がずっと美しいのだから。」(D, 85)

〈シテ〉を後にしてハルタニとともに砂漠の奥へと逃亡し、自らの幸福を守ろうとするのだ。

『砂漠』のララが、人間の営みが繰り広げられる「俗なる」次元に生きるよりも、それを超えたところにある「聖なる」次元へと夢の力で飛翔することを選ぶのに対して、『黄金の魚』のライラにとっては、この2つの次元の対立そのものが意味を持たない。ライラはあくまで人間の地平にとどまりつづけ、もはや現実世界を超えたところに自らの幸福を求めることはないからだ¹¹。ララ (Lalla) から「I」がひとつ抜け落ちたその名前が暗示するように、ライラ (Laila) は人間の地平から飛び立つ「翼=aille」を捨てて、不可逆の持続としての時間のなかで繰り広げられる、人間相互の関係性を生きることを選ぶ。『黄金の魚』においては、『砂漠』で意図的に無視されていた人間社会が前景化するのだ。

人攫いから自分を引き取って14歳まで育ててくれた富裕な老女ララ・アスマが死ぬと、ライラは一人で世界に投げ出される。モロッコでのライラの物語が描くのは、それまで女主人の庇護のなかに閉じこもったまま屋敷以外の世界を知らなかった少女が、人々との出会いと別れを繰り返しながら世界を知り、成長していく過程である。

おお、魚よ、小さな黄金の魚よ、気をつけなさい！ この世界には、お前を捕らえようと、あんなにもたくさんの投げ縄や網が張りめぐらされているのだから。(PO, 9)

エピグラフに掲げられたこのアステカの格言が示すように、ライラを取り巻く世界は危険に満ちている。人間を超えた次元へと逃避する術を持たない少女にとって、世界は人間同士の互いに異なる思惑や利害がひしめき、それが軋轢や対立を生み出している場としてしか立ち現れてこないからだ。安心して身も心もゆだねられる庇護者を持たないままそこを泳ぎ回るライラは、自分を捕らえて貪り食おうとする人々の脅威にさらされ、しばしば性的陵辱の危険に遭遇したり、不条理な虐待の犠牲になったりする。しかしそのつど、

¹¹ このことは「夢 *rêve*」や「夢みる *rêver*」という語の出現頻度の違いからも考えることができるだろう。ララの物語では頻出したこれらの語（「幸福」においては16回）が、ライラの物語ではほとんど見られず（モロッコでの生活を描く第1章から第5章までで2回）、使われる場合も狭義の夢、つまり睡眠中の夢としての意味であり、『砂漠』で見られたような、覚醒時に視覚的な性質を帯びてあらわれてくる空想や想像としての意味は持っていない。

早瀬を遡る1匹の魚のように身を翻して畏をすり抜けて泳ぎつづけ、それまで知らなかった過酷な現実を目を開いていく。

ララ・アスマの死後行き場を失ったライラは、売春宿に身を寄せると、実の娘か年の離れた妹のように受け入れられる。「プリンセス」たちに囲まれた放縦な日々を送るなかで、ライラは限らない自由の味を知るとともに、彼女たちの気ままな生活を一枚めくるとあらわになる絶望的状况——配偶者の日常的な虐待から逃れるため売春宿に身を潜めざるをえなかった女性たちの社会的不遇、持つ者と持たざる者の理不尽なまでの経済的格差——を垣間見る。後に2人の娼婦とともに川向この貧民街で暮らすようになると、ライラはそれまで自分が知らなかった本当の貧困を目の当たりにする。「板張りにトタン板や石綿セメントのボードをのせ、風で飛ばないように石でおさえた」(PO, 67)だけのバラックが建ち並び、人々がいつも飢えていて、最低限の物さえないその場所は、『砂漠』で描かれる〈シテ〉を彷彿とさせるものの、「尿と糞の匂いが染みついた壁、飲むと腹を壊す黒ずんだ水がたまった井戸」という劣悪な衛生環境のなか、「裸の子供たちがゴミ溜めのなかで遊び、煤だらけの顔の少女たちが背負った柴の重みで腰を老女のように曲げながら歩く」(PO, 75)この地では、物質的窮乏が物質を越えた次元の何かによって埋め合わされることはない。

食る者と食られる者を至る所に否応なく生み出すこの世界を、ライラはしなやかに、そしてしたたかに生きる。瞬時に相手を見極める嗅覚を備え、「悪魔と同じくらい小賢しい」(PO, 48)少女は、商人と堂々と渡り合い、猫をかぶって相手を欺き、婚約者としてあてがわれた若い男をはじめ、自分に好意を寄せる男たちの気持ちを手玉に取りながら、現実世界のなかで生き延びる術を身につけていく。貧民街で生活するなかで、やがてライラは自らも仕事につくことを望むようになる。労働という形で現実社会の社会的・経済的枠組みに自分を組み込もうとするのだ。しかし一緒に暮らす2人の娼婦は、別の道をライラに提示する。

「私にも働き口を探して」と頼むと、フリーヤは首を振った。「そんなことをしてもあんたのためにならない。別のことをしなくちゃ。学校に行かなくちゃいけないわ」。「…」タガディールも同じ考えだった。「あんたは私たちみたいになっちゃいけない。偉い人になるんだよ、学者さんとかお医者さんみたいな。私たちみたいな使用人になるんじゃないよ。(PO, 71)

張りめぐらされた罫に絡め取られて社会の底辺にまで追いやられた2人は、そこから抜け出し社会階層を上昇する希望をライラに託す。幼少期にララ・アスマのもとでフランス語とスペイン語の読み書き、暗算や幾何などの基礎教育を受けていたライラは、彼女たちのその期待に応えるように、地区の図書館で地理学、動物学、そして特に小説（フロベール、ゾラ、カミュといった文学作品から、推理物や冒険物、さらにはツルゲーネフの『初恋』のような翻訳物）など、「その時の気分で手当たり次第に読みたい本を読」（PO, 72）み、アメリカ広報文化局の英語のクラスやゲーテ学院のドイツ語のクラスに通う勤勉な日々を送る。ライラにとって知識や教養、そして言葉は、貧民街での救いのない生活から抜け出し、世界に立ち向かっていくための武器に他ならない。その武器を携えて少女はモロッコとヨーロッパを隔てる海を渡り、さらに広大な世界へと乗り出していくのだ。

現代社会との対峙

『砂漠』のララと『黄金の魚』のライラは、こうして自らの意志で幼少期を過ごした地を離れる。ララの物語が主にマルセイユを舞台にするのに対して、ライラの物語はパリからはじまりやがては大西洋を渡りアメリカへまで広がる、という違いはあるものの、いずれも大都市というそれまで少女たちが生活していた世界とはまったく異なる世界での冒険を描くという点では共通している。では、その都市世界で2人の少女は何を見るのだろうか。そこでの生活は彼女たちに何をもたらすのだろうか。

結婚という社会的・経済的・性的枠組みへの参加要請を拒み砂漠へ逃亡したララは、衰弱しているところを助けられたあと、漁師のナーマン爺さんの話を通じて幼い頃から夢のなかで育んできたヨーロッパ——「棕櫚並木が茂る道路、花々が咲き薫り、オレンジの木やザクロの木が緑なす丘のうえまで広がる庭園、山のように高い塔、どこまでも長くて終わりの見えない大通り」のある「海辺の白い大都会」（D, 95-96）——へ渡る。だが、現実のヨーロッパは思い描いていた楽園とは似ても似つかない。上陸前から「汚らしいものにあふれ」「陰気で疲れ果てた」（D, 244）地として映り、すでに幻滅に彩られている。実際に暮らしはじめたマルセイユは、陰鬱な灰色に塗り込められ、迷路のように入り組んだ街路には「空虚、恐怖、貧困、飢え」をもたらす「悪の風」が吹き荒ぶ（D, 293）。住人たちは、暗く冷たい部屋に閉じこめられた囚人のように深い孤独を抱えたまま、「もはや光を眼にす

ることも、風を胸いっぱい吸うこともな」(D, 284)く、「休息も幸福も愛情も手にすることはない」(D, 288)。「地獄のあらゆる階層を無限に下る」(D, 295)のように通りから通りをさまようララには、マルセイユは砂漠の対極の場所として立ち現れてくる。

都市がその広大さにもかかわらず閉塞感に支配されているのは、人間の次元を超えたもう1つの次元が欠けた場であるからだ。大地と大空と言いかえることもできるこの2つの次元は、砂漠では分かちがたく結ばれ相互に浸透している¹²のに対して、都市においては決定的に断絶している。

ここにあるのは大通りに次ぐ大通りだけだ。おびたしい顔や目や口、金切り声や話し声や囁き声にあふれた交差点だけだ。エンジンやクラクションの騒音、凶暴な光。まるで角膜白斑が大地を覆っているかのように、大空は見えない。(D, 292-293)

ここには、かつてララを包んでいた幸福が入り込む余地はどこにもない。「大地を大空から分かつ角膜白斑が人間たちを窒息させ、心臓の鼓動を止め、すべての思い出を、すべての古い欲望を、すべての美を殺し」てしまい、もはや「愛情も、憐憫も、やさしさも、どこにもない」(D, 295)からだ。恐怖と絶望に押しつぶされている都市、その犠牲になっているのは、したがって貧者や移民といったいわゆる虐げられた人々とどまらない。貧富にかかわらず、そこに生きるすべての人間が犠牲者なのだ。「都市はあまりに危険で、貧しい娘たちも、金持ちの子供たちも不安のせいで眠ることができない」(D, 289)。

この「奴隷たちの街」において、ララは一人異質な存在として描かれる。小道の暗がりや寒々としたアパートに暮らすうちに肌からも髪からも輝きが失せ「青白く灰色の娘」(D, 251)になってしまうものの、都市に完全に取込まれることはなく、この「奴隷たちの街」においても「以前岩石の高原に横たわっていたときのように、大空が開かれてゆくのが見えるし、眼をしっかりと閉ざすと、2つに裂けた角膜白斑の隙間に、砂漠の夜をまだ見ることができる」(D, 297)のだ。マルセイユでの生活のなかで一時衰微していた内なる砂漠も、かつて荒野で宿したハルタニの子が胎内で成長するととも

¹² 例えば砂漠へと逃亡したララが、夜の静寂のなかでハルタニと結ばれる場面では、手を伸ばせば掴めそうなほど近くにある「星々の光が雨のように優しく降りそそぐなか、「船首のように長く延びた大地が […] 美しい星の群れのあいだをゆっくりと進み、2人は「もはや大地を見ず、抱き合ったまま大空を旅する」(D, 206-207)。

にふたたび大きくなり、やがて美となってララからあふれだす。まなざしは「砂漠の焼けるような力」を宿し、「ほとんど超自然的な光が瞳から、肌から、髪からほとぼし」（D, 312-313）り、少女は都市のなかにあつて砂漠そのものを体現した存在となる。美しさに眼を止められモデルとして国中の雑誌の表紙を飾るが、金銭にはまったく関心を示さず、読み書きを覚えることもせず、その視線の力で「この巨大な街も、大河も、広場も、街路も、いっさいを消し去り、代わりに砂漠の拡がりをも、砂と大空と風を」（D, 329）現出させるのだ。

ララのマルセイユでの日々を通じてル・クレジオが問題とするのは、人間における2つの存在様式の対立、すなわち、ララ（そしてララの祖先である砂漠の民）が体現する、人間の地平を超越した次元を確信している存在様式と、都市に生きる「奴隷たち」が体現する、人間を超えた「聖なるもの」との接触を喪失した存在様式の対立である。この対立の前では、本質的に異なる両者のあいだに交流が打ち立てられることもなければ、後者に属する人々のあいだの差異が前景化することもない。それゆえ、物乞い、寡婦、老人、外国人出稼ぎ労働者、売春婦など、マルセイユでララがすれ違う数多くの人々は、その社会的・経済的立場がどうであれ個々の人間として捉えられることはほとんどない。ララの眼には一様に空虚と孤独に押しつぶされた存在としてしか映らず、ジプシーの少年ラディッチ、ララの美を見出す写真家といったごくわずかな例外を除いて、彼らとの相互交流が描かれることもないのだ。

ララが砂漠の論理を体現する存在として都市の現代社会の外側に位置するのに対して、あくまで人間の地平にとどまる『黄金の魚』のライラは、現代社会の内側で他者と関わり合いながら生きる。貧民街での救いのない生活を逃れるため、一緒に暮らしていた娼婦の1人とともに不法越境案内人の手引きで海を渡った少女の眼には、パリの街は「奇妙な物や変わった人でいっぱい」の「素晴らしい」場所（PO, 95-96）と映る。だが、その魅惑は長くつづかない。自分と同じように異邦人として暮らす人々——同じアパルトマンに住む不法滞在の黒人たち、プロボクサーを目指す黒人青年ノノ、ハイチ出身の歌手シモーヌ、ジプシーの少年ファニコ——と交わるなかでライラは、この街の表面的な華やかさの下にうごめく暴力を見出していく。それは『砂漠』で描かれたような形而上的な暴力ではなく、人間から人間へと向けられる具体的な暴力だ。女性への精神的・肉体的・性的虐待、強者による搾取、権力を持つ者の横暴、そして人種差別、社会のなかで虐げられている人々の

現実が、ライラのまなざしを通して徹底したリアリズムで描かれる。やがてライラの放浪はパリからニースへ、さらにはボストン、シカゴへとおよぶが、少女の前に繰り広げられる情景は変わらない。住む場所や出会う人々が変わっても、同じ抑圧と搾取と疎外の構図が繰り返される。そしてそれは、モロッコでライラが目にしていたものと本質的に同一のものだ。『砂漠』のララとは異なりライラにとっては、幼少期を過ごした世界と現代都市世界は対極の関係にはない。むしろ地続きの関係にある。「この世界には平和な場所などどこにもない」(PO, 201)のだ。

しかしライラは、その暴力に一方的に押しつぶされる犠牲者ではない。パリ大学の黒人学生ハキムとの交流を通して、現代社会が内包する社会的不正に真正面から向き合うようになる。フランツ・ファノンの『地に呪われた者』の愛読者であるハキムの手引きで哲学を勉強するなかで、ライラは「道徳、暴力、教育、社会理念、自由の諸問題」(PO, 141)についての意識を先鋭化し、「暴力による報復、ビアフラ戦争の傭兵、飢餓やエイズやコレラで死んでいく子供たち」(PO, 143)というアフリカの現状を知る。それは同時に、現代社会において虐げられた個々人の物語 (histoire) を大文字の歴史 (Histoire) に接続する視点を少女にもたらす。「自分から何かを望んだことなど一度もなく、いつでも他人によって自分の運命を決められてきた」(PO, 149) 人々 —— 暴力によって恋人に縛りつけられているシモーヌ、社会党議員のオーナーに言われるままにリングに上がり、負ければ用済みとなって捨てられるノノ、そして何よりも、人攫いにさらわれ物心つかないうちに力づくでアイデンティティを奪われたライラ自身 —— は、植民地支配の犠牲となって一方的に土地を奪われ、文化を奪われ、自分を奪われ、奴隷として囚われたアフリカ人の歴史を、個人のレベルで反復しているにすぎないのだ。けれども、この隷属状態の責任の一端は、虐げられたまま声を上げることも立ち上がることもできない犠牲者の側にもある。

シモーヌは自分で決断することができなかった。だから奴隷だったのだ。もし一度でも自分で決断できたら、恋人を怖がることも孤独を怖がることもなくなり、粗悪なドラッグを吸ったり、精神安定剤を飲んだりせず、自由になれたはずなのに。(PO, 164)

危険なのは暴力を加える者たちではなく、彼らの言いなりになっている犠牲者たちだと理解したライラは、立ち向かうこと、逆らうこと、戦うことの重要性を意識するようになる。パリに到着した当初は「人々やいろいろな物

のあいだを、早瀬を遡る魚のように擦り抜けていきたい」（PO, 107）と思っていたとすれば、この街でのさまざまな出会いと経験を経たいまでは「以前は恐れていたものを恐れなくなり」、「人々の目をまっすぐに見つめ、嘘をつき、立ち向かっていく」ことや「人々の考えを目の中に読み取り、見抜き、相手から問われる前に答える」こと、「みんなのように大声でわめきちらす」ことを躊躇わない（PO, 190）。ライラは現代社会に内在する矛盾や問題を、その一員として内側から告発する道を選び、自由受験者として臨んだ文学バカロレアの試験ではエメ・セゼールの『帰郷ノート』の一節を暗唱し、「人間と自由」をテーマにフランツ・ファノンとレーニン¹³を引用して論文を書く（PO, 206-207）。アメリカに渡り、さまざまな偶然からブルースの歌手兼ピアニストとして有名になったライラは、演奏しながら「サトウキビを刈る人のように声を張り上げ」、「海に囲まれたプランテーションの縁で先祖の精霊を呼ぶ奴隷たちように歌う」（PO, 226）。共に歩んできたすべての人々——「地下道の人たち、ジャヴロ街の地下室の住民たち、船で一緒だった移民たち […]、スイカ通りやタブリケット部落¹⁴で、何かがやってきて生活を変えてくれるとでもいうように、いつも水平線を見つめていた人たち」（PO, 242-243）——のためにピアノを弾く。植民地支配下で奴隷となっていたアフリカ人と一体となり、現代における社会的・経済的格差の犠牲者と一体となったライラは、無関心な現代社会に対して、自己を表現する術を奪われたすべての「地に呪われた者」の声を突きつけるのだ。

郷愁との訣別

レコード会社と契約したライラは、やがてニースのジャズフェスティバルに招待されるが、途中ですべての公演をキャンセルし、モロッコへと旅立つ。ライラの物語を締めくくるこの旅は、出発、冒険を経たあとの帰還という観点からすれば、雑誌モデルとして成功するものの、それに動かされることなく故郷へ戻るララの物語の結末と重なり合う。しかし、内なる砂漠を保ちつ

¹³ 作品中に引用されている1節、「他の人間に対するいかなる搾取もこの世界から存在しなくなる時、地主も工場主も存在しなくなる時、一方に飽食する者がいて他方に飢える者がいる状態が存在しなくなる時、そういった時の到来が不可能であれば、我々は国家という機械を不要なものとして捨て去るだろう」は、レーニンが1919年7月11日にスヴェルドロフ大学で行った講演「国家について」の最後の部分。

¹⁴ スイカ通りはモロッコの首都ラバトの旧市街にある通り。ライラが一時身を寄せていた売春宿の近く。タブリケット部落は川向こうに位置する貧民街の名。

づけるララと、歴史を引き受け現代の人間が置かれている状況へと積極的に自らを投企するライラでは、この「帰還」の意味するものはもちろん同じではない。

『砂漠』におけるララのモロッコへの帰還は、起源への回帰として描かれる。ララが都市を離れるのは、ハルタニとのあいだに宿した赤子の成長とともに強まっていく砂漠の呼び声に応えるためだ。ララにとっては、かつての幸福——自分にしか見えない不思議な存在〈秘密の人〉や啞の羊飼いのハルタニを介して人間を超越した次元を生きる幸福——だけが問題になる。次第に近づくアフリカ大陸を船の上から見ながら、ララは「なにひとつ起こらなかった」かのように、自分が「板きれを並べ防水紙の屋根をかぶせた〈シテ〉からも、ハルタニが住んでいた丘からも離れたことなどなく、「ほんの1、2時間うとうとただけ」(D, 385)のように感じる。故郷を出発してからの冒険はララに何の痕跡も残さず、「殺意に充ちた大都会に残してきたすべてのもの」(D, 385)は、この地の光や風や砂埃の前では幻影のように霧散する。そしてララの前には、「大地も、そして大空や月や星々も呼吸を止め、時間を停止してしまったかのよう」(D, 389)に、出発する前となにひとつ変わらない世界が広がるのだ。

岩石の高原では、以前と同じように、光があらゆるものを清め、すりへらしている。ララはふたたび、自分を包み込む秘密の視線が注がれるのを感じる。それは人間たちの欲望や妬みに充ちた視線ではなく、ララをよく知り、神のように支配する存在から注がれる神秘の視線だ。(D, 385-386)

ララはいま、海の水泡が打ち寄せる固い砂のうえを歩いている。風はそれほど強く吹かず、波音は夜のなかにやさしく響き、ララはふたたび陶酔を感じる。 […] きっと〈秘密の人〉と名付けた人のまなざしがこの砂浜で星々の光や潮騒や白い水泡とひとつに溶け合っているのだろう。それは恐怖のない夜だ。ララがこれまで知らなかったような、はるか遠い昔の夜だ(D, 388-389)

海岸沿いの砂丘を歩く幼いララの姿で幕を開けた物語は、こうしてふたたび同じ場所に戻ってくる。ララは以前ともなにも変わっていないこの場所で、かつて母親が自分を生んだ時と同じように、1本の木のそばに横たわって夜明けとともに新しい命を産み落とす。その子に「ハワ」の名——母親の名前であり、ララ自身がモデルの時に名乗っていた名前であると同時に、人類の始祖であるイヴを意味する名前——を与えたララは、生まれたばかりの娘を抱いたまま、過去も未来もひとつに溶け合った永遠の現在のなかに安らう。

自らの起源へと回帰し原初の「幸福」を取り戻すララ、彼女を突き動かしているのは、エリアーデが前近代的社会における宗教的人間 (*homo religiosus*) について指摘したのと同じ心性、すなわち、「造物主の手を離れたばかりの、新鮮かつ純粋かつ〈強力な〉世界に住みたい¹⁵」という願望であり、「真正かつ歴史的な実存としての責任を引き受けることの拒否、自然から十全に抜け出しておらず胎児的であるがゆえにこそ〈楽園的〉と感じられる状態への郷愁¹⁶」であるだろう。起源への回帰を果たしたララの物語は、もはや未来へと開かれることはなく、一種の自足のうちにその閉じた円環を完成させる。

それに対し『黄金の魚』におけるライラのモロッコへの帰還は、起源への回帰とはなりえない。そもそも物語のはじまりの時点から、ライラにとっては「起源」自体が曖昧な位置づけにある。たしかに、人攫いにあったとき唯一身につけていた三日月の金のイヤリングは、彼女がモロッコ南部のヒラール族の出自であることを示してはいる。しかしライラは、一方で「私の母を探しに、私の部族を探しに、山々の彼方にあるヒラールの国へ行きたい」と願いつつも、その自らの起源は「どこにもなく、イヤリングを見ながら自分で勝手に作り上げただけ」だと意識している (PO, 81-82)。したがって、ヨーロッパを離れアフリカへ渡る船に乗り込んでも、ライラには「自分の知らない場所」へ向かうようにしか感じられない。

私が探し求めているのは、思い出でも、ノスタルジーの震えでもない。生まれ故郷への帰還でもない。そもそも私には生まれ故郷などないのだから。(PO, 249)

ヒラール族の集落までたどり着いたライラは、この場所こそが 15 年前に自分がさらわれた場所であることを確信し、道端に腰掛けた黒衣の老女が自分の母親ではないかという直感を一瞬抱く。しかしそれを確かめることはしない。彼女がこの「地の果て」 (PO, 251) までやってきたのは、起源に回帰して原初の幸福を取り戻すことではないからだ。むしろ、そのような後ろ向きの郷愁と決定的に訣別し、未来へと自分を投企するためである。だからこそライラは部族間の抗争で荒れたこの集落で、「これが現実だ、私たちにいったいなにができるだろう」 (PO, 250) と自問するとともに、まだ宿していない自分の子供、フランス人の恋人ジャンとのあいだにこれから生まれてくるだろう子供に思いを馳せるのだ。

¹⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1999, p. 82.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

ジャンが明日到着するという電報をカサのホテルで受け取った。いまや私は自由だ。すべてが新しく始まることができる。 […] 私はようやく家族の時代から抜け出して、愛の時代に入っていくのだ (PO, 252)

所与のものに規定される「家族の時代」から、自らの選択で未来を作り出す「家族の時代」へ。『黄金の魚』は、老女の手を「そっと一度だけ、忘れないために」触れた主人公がヒラール族の集落を立ち去るところで終わる。ライラにとっての帰還 (retour) は旅の終点ではなく、新たな出発へ乗り出すために不可欠な迂回 (détour) だったのだ。ライラの物語は円環を閉じることはなく、次の冒険へと開かれている。

文学の使命

『黄金の魚』は、『砂漠』の枠組みを踏襲しながらも、もはや夢想や郷愁に身をゆだねることなく、自らが置かれている歴史的・社会的状況を直視し、そのなかで運命を切り開いていく少女を称揚する点で、作者の関心の明白な転換を示している。そしてこの『砂漠』から『黄金の魚』への変化は、モーリシャス島を舞台に10年の時を隔てて書かれた2つの作品、『黄金探索者』(1985年)と『隔離』(1995年)のあいだにもそのままの形で見ることができるだろう。前者では正面から描かれることになかったモーリシャス社会の矛盾に充ちた現実——安楽を享受する一部の白人と、彼らに徹底的に搾取され貧困にあえぐ圧倒的多数の黒人労働者やインド人クーリー——が、後者では物語で大きな位置を占めることになる。また、『黄金探索者』のアレクシが、ひたすら幸福な幼年時代への郷愁に浸りつづけたまま、現実世界で起きる出来事には背を向け、最後には「未来が素描も暗示もされないまま、現在に受動的に身を安らわせる」のに対して、『隔離』のレオンは、現実世界でのさまざまな出会いと経験を通して「自分を支えてきた楽園幻想、モーリシャスの擬似的記憶を振り払い」、「後戻りのない再生への、新しい生への投企」を決意する¹⁷。

80年代から90年代への作品のこの変化は、社会に対する作者の関心の高まりと呼応している。それまでは同時代の問題について表立って発言することのなかったル・クレジオは、90年代に入ると、日本企業の塩田開発による

¹⁷ 中地義和「記憶、夢想、フィクション——『黄金探索者』から『隔離の島』へ」、ル・クレジオ『隔離の島』中地義和訳、筑摩書房、2013年、p. 478。

環境破壊¹⁸、仏領ポリネシアにおける核開発実験¹⁹、フランス国内の移民排斥問題²⁰など、世界と社会の不正に対して積極的に声を上げるようになる。また、『ディエゴとフリーダ』（1993年）においてル・クレジオが深い共感を寄せるのも、2人の芸術家の生涯を貫く社会変革への変わらぬ姿勢——絵画を通じたインディオ文明の擁護と復権、そのための社会行動としての共産主義社会の実現——である。

ル・クレジオが50歳を越えてからのこの社会志向の高まりは、作家が自らの文学の社会的役割に自覚的になったことと密接に結びついているだろう。その契機のひとつとして考えられるのは、1991年の湾岸戦争だ。1992年のある対談で作家は、前年の湾岸戦争が自分に与えた衝撃を明かす。その当時は、あらゆる幻想を失って書くことができなくなり、麻痺したようになっていたというル・クレジオは、「人が書くことができるのは、夢によってのみです。あの紛争をテレビで見ながら感じたのは、目の前で人々が殺戮されている時には、もはやペンを取ることを正当化するものはなにもない、ということです²¹」と語る。圧倒的な現実を前にしたとき、もはや夢は力を持ちえない。この苦い認識が、ル・クレジオを否応なく「何のために書くのか」という本質的な問いに向き合わせたことは想像に難くない。かつてル・クレジオは、書くことを飛ぶことに重ね合わせ、「離陸し、あれこれとうんざりすることが持ち上がる現実と絶縁して、もう1つの生、もう1つの次元を創造する²²」営みとして文学を捉えていた。だが、地上のあらゆる拘束を逃れて現実の「向こう側」へと飛翔するような陶醉に身をゆだねることは、世界各地に次々と発生している暗く深刻な社会問題から目をそらすことに他ならない。この現実に対して、自分には何ができるのか。かつてサルトルが直

¹⁸ Le Clézio, « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, 8 avril 1995, p. 15.

¹⁹ Le Clézio, « Pour en fuir avec le colonialisme nucléaire », *Le Monde*, 4 octobre 1995, p. 15.

²⁰ 1997年2月、非正規滞在移民の追放措置の強化などを含むドゥブレ法に反対して出された呼びかけに、ル・クレジオは文学者155人とともに名を連ねる（*Le Monde*, 14 février 1997, p. 12）。さらに翌年には同じ文脈で自ら声明を発表している（Le Clézio, « Chère France », *Le Monde*, 28 mars 1998, p. 6）。

²¹ Jérôme Garcin, « Moi, J.M.G. Le Clézio, né en 1940... », *L'Événement du jeudi*, 14 au 20 mai 1992, p. 105.

²² Le Clézio, *Ailleurs : entretiens avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995, p. 114-115. 本書の刊行は1995年であるが、対談自体は1988年に行われた。

面した問題²³と同じ問題をル・クレジオも直視するが、彼は政治的アンガジューマンの道には進まない。

もはや文学と政治が容易に結びつき、文学者が社会の導き手ともなりえた時代がはるか遠くなった現代においては、作家が自らの力で直接現実を変えることなど望むべくもない。ル・クレジオが選ぶのは、現実を変える願望を表明し、またそうした願望を持つ人間たちをフィクションを通して描き出すことによって、同時代の人々に働きかける道だ。『黄金の魚』と同じ1997年に刊行されたインディオをめぐるエッセイ集『歌の祭り』でル・クレジオは次のように書く。

いまの世界を脅かす新たな大洪水に抗して、ひとりの作家には何ができるだろう。科学によって生み出され、科学そのものを自壊へと導く核熱死に抗して、ひとりの人間には何ができるだろう。ヨーロッパでもそれ以外でも、都市に住むひとりの人間には、世界の朝を救うために何ができるだろう。おそらくその人にも、森に住むワウナナ族のように、ただ踊って音楽を奏でること、つまり話し、書き、行動し、自分の祈りを丸木舟のまわりにいる男女とひとつに結びつけようと試みることができるはずだ。彼にはそうすることができる。すると他の者たちは彼の音楽、声、祈りを聞き、彼と力を合わせてくれるだろう。脅威をしりぞけるために、悪しき運命を免れるために。／書こう、踊ろう、新たな洪水に抗して²⁴。

80年代のル・クレジオが書くことを飛ぶことに重ね合わせていたとすれば、90年代におけるル・クレジオは書くことを踊ること、あるいは音楽を奏でることに重ね合わせる。書くこと、それはもはや「あれこれとうんざりすることが持ち上がる現実」から離れることでも、自由と陶酔に身をゆだねることでもない。むしろ、矛盾や不正に充ちたこの現実を直視しながら、他者との連帯の希望のなかで、よりよい現実への祈りを紡ぐことなのだ。80年代と90年代のこの文学観の違いこそが、17年を隔てた2作品、現実から飛翔し「もう1つの生、もう1つの次元」を生きる少女を描く『砂漠』と、現実に向かい、虐げられた人々の声を音楽によってひとつに結びつける少女を描く『黄金の魚』とを分かつものである。

²³ Cf. « J'ai vu des enfants mourir de faim. En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids. » (« Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots* », interview par Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 18 avril 1964).

²⁴ Le Clézio, *La Fête chantée*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1997, p. 240.