

無時間へのあこがれ

ル・クレジオ初期作品の論理

鈴木 雅生

1963年のデビュー以来、三十数年にわたるル・クレジオの作家活動のなかでもっとも大きな転回点となっているのは、70年代におけるインディオとの接触であろう。とはいうものの、ル・クレジオ自身、当初からこの体験の重要性を意識していたわけではなく、しばらくのあいだは、「インディアンについてこれから書こうとは思いません¹」と断言し、「あの体験は結局のところわたしにとっても良くはありませんでした。モーリシャス系フランス人で西欧文明の一員である人間が変わることなどできません。不可能です²」と否定的に語っていた。しかし、その後もインディオ神話の伝説³やインディオについてのエッセー⁴を何冊も上梓していることから、この体験がル・クレジオにとって決して表面的なものにとどまるものではないことがわかるだろう。事実、80年代も後半にさしかかると、自らの歩みを振り返りながら、インディオ体験が自身にもたらした意味を積極的に認める発言が多くなる。

私はマヤ文明を知ったときものすごく感動しました。事実彼らは、私自身気付かなかった、私の内部の最も深いところにある妄執みたいなものを解放してくれたように思われました。私はこの問題を語るためには、エクリチュールを変えなければならないと考えました。事実、文学に対する私の態度の変化は、アメリカ・インディアンの文明に負っているのです⁵。

では、インディオとの接触を契機として解放されることになった「妄執」とはなんであったのだろうか。おそらくその「妄執」の核にあるものは、それ以前のル・クレジオが抱いていた時間観と密接に結びついているだろう。

わたしはインディオと出会うことで時間についてのイメージが変わりました。

¹ ル・クレジオ／望月芳郎「現代文学の可能性」『文藝』1974年4月号、p.281

² Pierre Boncenne, «J.M.G. Le Clézio s'explique», in *Lire*, 32, avril 1978, p.35

³ *Les Prophéties du Chilam Balam*, Gallimard, 1977; *Relation du Michoacan*, Gallimard, 1984

⁴ *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, 1988; *La fête chantée*, Gallimard, 1997

⁵ 望月芳郎「J.M.G. ル・クレジオとの対話 / Ⅲ 神話と文学 1988年5月28日」『限りなき視線—ル・クレジオとの対話 フランス文学論集—』、駿河台出版局、1996、p.63

それ以前には、今となってはもう脅かされることのないたくさんのものに怯えていました。死にたいする恐怖や病気にたいする恐怖、それに未来への不安などです⁶。

本論では、インディオ体験をもとにはじめて著されたエッセー『ハイ』以前の作品⁷を「初期作品」と位置づけたうえで、初期作品を突き動かしている論理を「時間についてのイメージ」という観点から探りながら、インディオとの接触を契機とするル・クレジオの「変容」がどのような内的必然性に導かれたものなのかを考察してみたい。

1. 時間の強迫観念

1) 自己意識

『調書』から『テラ・アマータ』にいたるまでのル・クレジオの作品を思い浮かべてすぐに気づくのは、舞台となるのがニースとおぼしき都市に限定されていることと同時に、あらわれる主人公がいずれもひとつのタイプに収斂されることだろう。アダン・ポロ(PV)、フランソワ・ベッソン(DE)、『発熱』の主人公たち、シャンスラード(TA)、肉体的には多少の相違がある（『発熱』のマルタンやジョセフが少年であることを考えると）にもかかわらず、本質的には同一人物といっても差し支えないくらいだ。それは、コギトの呪縛にがんじがらめにされている人物、と要約できるだろう。ル・クレジオが処女作で主人公に言わせたことばは、まさに初期作品の主人公たちを端的にあらわしている。

おれは自分の意識の重みにおしつぶされている。意識の重さのために死にそうなんだ。(PV, 72)

⁶ «Une littérature de l'envahissement», in *magazine littéraire*, No.362, 1998, p.24

⁷ 本論で扱う『ハイ』以前の作品は次に挙げるものである。それらを引用する際には以下の版を使用し、略号と数字で引用書と頁数をしめすこととする。

PV: *Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963; coll. «folio», 1992

F: *La Fièvre*, Gallimard, 1965

DE: *Le Déluge*, Gallimard, 1966

EM: *L'Extase matérielle*, Gallimard, 1967; coll. «folio/essai», 1992

TA: *Terra amata*, Gallimard, 1967

LF: *Le Livre des fuites*, Gallimard, 1969; coll. «L'IMAGINAIRE», 1989

G: *La Guerre*, Gallimard, 1970; coll. «L'IMAGINAIRE», 1992

H: *Hai*, Genève, Skira, coll. «Sentiers de la Création», 1971

だが、これはただ単に初期作品の主人公たちだけにとどまることばではない。「作家はただ一人の作中人物を選び、(...) 自己の姿を彼に与えることを余儀なくされている人間だと思えます⁸⁾」と語るル・クレジオが繰り返しに初期作品で描いた「意識の重みに押しつぶされている」主人公たちとは、まさに作者自身の分身にほかならない。

精神のはたらきでなによりも恐ろしいのは閉鎖状態、はっきりとした狙いをつけることをまったくやめた内なるまなざしが、自分の意識を意識するという独特な壮挙にのぞんでぴんと張りつめているときの閉鎖状態だ。(EM, 215)

あまりに自分自身に拘泥しすぎる意識は、外に向かおうとしても「自分」というものの圏外に出ていくことができず、自らに帰ってきてしまう。そういった意識を抱えた人間にとっては、他者など存在しない。あるのはいたるところから見つめている自分自身のまなざしだけだ。鏡に覆われた部屋の真ん中で、無限に反射する自分のまなざしに曝されるしかない。

彼 [=シャンスラード] は自分自身のまなざしの囚人、それも終身刑を言い渡された囚人であり、自分自身の知識の奴隷であった。(TA, 176)

ル・クレジオの初期作品には、自分自身に回帰する意識、そしてそのメタファーである鏡や分身のイメージが執拗なほど繰り返される。『テラ・アマータ』の各章につけられた一連の題のひとつがあらわしているように、ル・クレジオは「果てしない意識のなかに生き⁹⁾」ている。この時期の作品を読んでいると、時として、閉ざされた意識に息苦しさをおぼえてしまうのは否めない。

もちろん、ほかの誰よりも息苦しさを感じていたのは作者自身であるに違いない。うへの引用にみられる「囚人」「奴隷」をはじめとして、自意識について語るときにはほとんどの場合ネガティブなことばが顔を出す。だがル・クレジオは自意識の過剰をひとおもいに打ち捨てることはできない。たしかに自らを見つめるまなざしは忌まわしいものではあるが、その一方で限らない魅力なたたえているからだ。

自分から逃れる人たちはきっと、懐疑の念を抱くことも、絶望を味わうこともありはしないだろう。しかし、まばゆい閃光のような瞬間を持つこともけっし

⁸⁾ ル・クレジオ／望月芳郎「ヌーヴォ・ロマンに味方するか」『文藝』1967年6月号, p.94

⁹⁾ «J'AI VÉCU DANS L'IMMENSITÉ DE LA CONSCIENCE» (TA, 173)

てないだろう。明晰さと厳しさと陶酔感をもって、自らを見出し、あるがままの自分を見るあのまばゆい閃光のような瞬間を。意識的である、ということは終わりのない闘いだ。そしてこのことはまた狂気へといたる道ともなるだろう。だが、人間において正確なものすべてを知ることは、ことばでは言い尽くせない幸福があるのだ。(EM, 103-104)

狂気の可能性と引き換えに手にした幸福、「自らの安全と誇りと眠りとを犠牲に」(EM, 104)し、「自らの平和を犠牲に」(EM, 104)した血であがなった幸福とはなんであろうか。それは、じぶんが世界の中心となり、唯一の原理となることだろう。

自己を「コギトとしての実存、思考の起点および到達点としての実存」(PV, 300)としてとらえるかぎり、「個我」というものは唯一の特権的な主体だ。デカルトの徹底懐疑を思いおこしてみよう。デカルトは、すべてのものを疑いえるものと考えたうえで、そうした疑いを疑うこと（自分）だけは疑いえない、という結論に達した。「cogito ergo sum」で言われているのは、「自分の」思惟の確実性であり、他者とは決定的に区別された「我」というものの確立であった。ここにいたり「我」とは万物の中心として屹立するのだ。

怪物じみた巨大さをもった世界を、ほくは地上のこの一点から見た。ほくのバルコニーから、ぐるりと取り囲んでいるものを見まわしたのだった、まるでそういうものの中心にあるのはほくであり、そういうものが意味しているのがほくであるかのように。(EM, 273)

自意識の鏡で覆われた部屋のなかで、自らのまなざしに包囲されながら、自己を唯一の考える主体、万物の中心として考えているル・クレジオの初期作品には「他者」が、主人公と対等の位置にいる「他者」が不在だ。延々とつづくモノローグ、初期作品に特有の息苦しさをもたらしているのは、この閉塞した意識に一因があるだろう。そして、意識への執着、自己への執着が強ければ強いほど、死の問題は大きく立ちはだかってくる。

2) 死の問題

24歳のル・クレジオは『発熱』の序文で次のように書く。これを単なる青臭い気取りと受け止めることも可能ではあろうが、むしろここには初期のル・クレジオを突き動かしていた切実なおもいが表明されているようには感じられないだろうか。

もしあなたがどうしてもそれを知りたいなら言うのだが、わたしは本当は生まれたいほうがよかった。人生とは実にくたびれるものだと思う。もちろん、いまとなっては手遅れで、わたしは人生をどうする力もない。しかし、わたしの心の底には生まれたことを悔やむ気持ちがいつまでも残るだろう。わたしにはとてもその悔恨をすっかり追い払うことはできない。そしてなにかもがこの悔いの気持ちによって台無しにされてしまうだろう。(F, 7)

アダン・ポロ、『発熱』の主人公たち、「いたるところに死を見出す」(DE, 21) フランソワ・ベッソン、初期の作品に頻出する「作者の分身」としての主人公はみな、生きていることに漠然とした違和感を抱きながら、生の彼方にある「死」「沈黙」といったものを絶えず意識している。生とは無意味なものだ。自分がなにを感じ、なにを考え、なにに陶醉しても、いつか（それは一秒後かもしれない）確実にやってくる死によってその自分自身が無になってしまうのならば、どうして生きる意味などあるだろう。

ル・クレジオの発表したもっとも古い文章のタイトル¹⁰がしめしているように、この青年作家の出発点には「死のほうへ」と否応なく牽引される意識がある。なによりもまず、死とは恐怖と不安との源だ。自分にとって唯一かけがえのない存在である自分が無に帰してしまう恐怖と不安、「涯しく限らない充実」であり「苦痛と甘美さとのここちよい調和」であるこの生命(EM, 40)を失ってしまう恐怖と不安。生を、つまりは自己意識を愛惜すればするほどそのアンチテーゼとして死は恐るべき脅威となるのだ。自己意識の誕生とともに死の観念が芽生え、その瞬間から生とはもはや祝祭でも緑の楽園でもなくなり、ひとつの悲劇に変貌する。

重要なのは (...) 意識的にしろそうじゃないにしろ、自分自身の死を待つことなしにはただの一秒たりとも過ぎはしない、っていう事実なんだ。(PV, 70)

生と向き合うこと、それは絶対的に不条理な死と向かい合うことを免れえない。どんなに生に没頭していても、どんなに自分が「幸福で、現実のなかにしっかりと根をおろし、しっかりとほめ込まれてい」ると思っても、死はじっとこちらをうかがったまま、隙あらばおそいかかろうと身構えている。そして「ほとんど理由もなく、まったくだしぬけに」ひとを「虚無の観念」によってしっかりと捉え、「歓喜なきその絶対」を直視させるのだ(EM, 80)。

¹⁰ Le Clézio, «En bas, vers la mort», in *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1963

3) 直線的時間観

あらためて指摘するまでもなく、「生きてあること」とはほかの誰とも交換不可能な「この私が」生きてあるということだ。「生きてあるということ、それはなによりもまず、意識的であるということ」(EM, 91)であり、「いまこのとき、ぼくの意識という太陽は熱烈に燃えている」(EM, 269)が、やがて「この太陽が屈伏してしまう」(EM, 269)と感じられているとき、生とは「自己意識が生じるまえの未生以前の虚無」から「自己意識が消滅してしまったあとの死後の虚無」へと一直線にすすんでいくものとしてしか考えられないだろう。まさにある哲学者が指摘するように「自我意識の高まりと死の問題化、および、過去、現在、未来に展開する直線的時間の顕在化はひとつの全体を成している¹¹⁾」のだ。

生命とはおそらく、虚無から虚無へと張り渡された線上での移行行きであり、悲劇的で不安定な状況であり、結び目であり、動く点であるのだろう。(EM, 53)

『物質的恍惚』『大洪水』『テラ・アマータ』はどれも根本的に似た構成をしているが、この構成自体が初期のル・クレジオの時間観を形象化したものだといえる¹²⁾。『物質的恍惚』においては、自己の誕生前の「物質的恍惚」と死後の「沈黙」とにはさまれた「無限に中間のもの」として生というものを捉え、『大洪水』では世界の崩壊を散文詩的に描くプロローグとエピローグとのあいだでベッソンの遍歴が一応順をおって物語られる。『テラ・アマータ』の主人公シャンスラードの一生は、誕生前の風景から埋葬後の風景へといたるまで、数行の要約に還元することのできるものでしかない¹³⁾。これらのどの作品も、生を、それに先立つ虚無からそのあとに横たわる虚無へと不可逆的に流れる限られた直線的時間として把握しているといえるだろう。生は「虚無に向かったの絶えざる下降」(F, 124)であり、「時間は急速に、ひどく急速に、一秒一秒と過ぎ去っていき、知らず知らずのうちに虚無に、死に近づきつつある」(F, 33)のだ。

¹¹⁾ ヘルムート・ブレスナー「死に対する時間の関わりについて」(松田高志訳)『時の現象学Ⅱ』, 平凡社, エラノス叢書, 1991, p.185

¹²⁾ 注5の対談のなかでル・クレジオは『物質的恍惚』に関して次のように発言している。「わたしがしたかったのは、『大洪水』や『テラ・アマータ』でもそういうところはあったのですが、先立つ虚無と後につづく虚無というものが内包されているような本を作りあげることでした。つねにそのように、つまり菱型の構造で書いていたような気がします」(p.32)

¹³⁾ 『テラ・アマータ』では、序章「たまたま地上に」と終章「そして埋葬された」において主人公の誕生前と死後の世界が描かれる。主人公の一生はその間の各章につけられた一連の題、「ぼくは生まれた」から「ぼくは死んだ」までの題によって要約できる。

初期のル・クレジオは、すべてを一回限りのもの、反復しえないものと規定する直線的時間観に深く染まっている。そして、自分もまた時に絡めとられたまま過ぎ去り、流れ、なんの痕跡も残さずに消滅するのだ、という思いは自己の有限性と不完全さを気づかせざるをえない。刻一刻と時間に蝕まれる生を、永遠の虚無に対置するとき、生は限りなく無意味な、限りなく無価値なものとしてうつるだろう。『発熱』に収められている「ある老年の日」のジョセフは、少年のうちからこのニヒリズムに浸っている。

彼 [=ジョセフ] にとって人生はまだ長いはずだった。未来も喜びもない重荷を、おそらくはたっぷり五十年ものあいだ引きずっていくだろう。無限の瞬間はまだ訪れてはいなかった。時間は長いだろうし、肉体は食物と運動とをががつと求めるだろう。くだらない事どもが待ち構えていた。たとえば職業だとか意味のないことばのやりとりだとか、金とか女どもとか。こういったものすべて、こういった醜悪な疲労のすべてが前に積み上げられていた。(F, 220)

過去から未来へと一直線にのびる矢に貫かれた現在は、死の脅威に絶えず束縛されながら、日常の些事をひとつひとつ飲み下していく苦行にほかならない。神を持たない者にとって、この苦行を理由づける秩序を持たないものにとって、生きていることは徒勞、無意味、不条理としか感じられないだろう。自らを甘美な平和から追い立てられた流竄の身としてしか感じられないだろう。望んだわけでもないのになんの必然もなく生のさなかに投げ込まれ、やがて自分の意志とは無関係に生を剥奪されるまでのあいだ、苦杯を飲み下すように一日一日を塗りつぶすことになんの意味があるのだろうか。そのとき、「万人のうちにある深い誘惑、自殺の誘惑の遠いざわめき」(EM, 53)が聞こえてくる。なぜこの時間のうちに留まっていなければならないのか、どうして永遠の懐に飛び込むことを留保しているのか。

おまえ [=死] の空虚はあんなにも大きく、そしてこの時間はこんなにも小さいのだ！ どうしてここが真実などでありえるだろう、ここではなにひとつとして永続することも、拡がることも、滑翔することもないのに。(EM, 226)

もはやこの時間 (=生) はなんのリアリティももたない。唯一の絶対であり永遠であり完全であるものは死後の虚無だけだ。そこには時間の軛も、死の恐怖も、絶望もない。人は死を契機として、生の無意味さや不完全から解放され、欠けるところのなにもない存在となるのだ。

これほど多くの面やこれほど多様な起伏をまえにして、落胆したくないなら、恐怖に捉えられたくないなら、見てはならない。そのとき絶望とはなんとも容易なことになるだろう。なにもかもうっちゃらかして、ごつごつした地面のうえでのらりくり生きていればいい。そして終わりの時を待つのだ。(F, 126-127)

ル・クレジオのなかにはこのように、死へと向かう直線的時間に捉えられていることの諦めが一方の極としてある。しかしこれだけであるのならおそらくは東洋的無常感に支配されるにとどまるだろう。ル・クレジオをル・クレジオたらしめているのは、この諦念の対極におかれた「時間にたいする反抗」の意志だ。二つの極のあいだの絶えざる緊張、二つの極のあいだの激しい振幅、これこそが初期作品を織り上げていくときの大きな原動力だといえる。うえに引用した部分で諦めを語っているル・クレジオは、次の瞬間にはただ時間に流されるまま死へと運ばれていくことに強い拒絶をしめす。

(...) いいや、じたばたし、生き残り、手足を激しく動かし、羽根をみがいて、猛烈な速度で逃げ出そうといっだって身構えていなければならなかったのだ。(F, 127)

生の移ろい行くこの時間、自分にとっては唯一無比であるこの時間が、実は何でもない束の間のはかない一瞬にすぎないなどということがどうしてあっていいのだろうか。自分の時間は無限の彼方にまでいたることなく、ある一点で途切れてしまうことをどうして受け入れることができるだろうか。どうにかして自分を永遠の相のもとに置くことはできないだろうか。

どうすれば自分がそのとき、大地のこの場所において、この女と、自分自身と、ほかのあらゆるものと幸せに暮らしていたということを言い表せるだろうか？ それを言い表すのはやさしくなかった、けれども言わなければならなかった。宿命的な結末を忘れ、苦痛を、崩壊を、ちくちくと確実に害を加えてくる時間の攻撃を忘れなければならず、空虚を、よるべなさを、孤独を忘れて、自分自身の冒険を歓喜をもって生きなければならなかった。(74, 98)

ル・クレジオは「時間にたいする闘いという幻想」(EM, 83)を生きる。どうあっても時間の軛から逃れられず、最後には死へと投げ込まれることはわかっているが、たとえ幻想にすぎないにしても、ル・クレジオは時間に反抗して、なんとかして自己を永遠の相のもとに置こうとする。それはエリアーデが原始人あるいは未開人について指摘した「生のなかに完全に浸り、同時に不死性にもあずかりたいという人間の逆説的ノスタルジア … すなわち時

間の中に存在し、しかも永遠の中に存在したいという憧憬¹⁴」である。そして、ル・クレジオの作品は処女作から一貫してこのあこがれを実現しようとする試みとして捉えることができるだろう。

2. 反抗：無時間への指向

1) 物質的恍惚

だが、人間を死へと、虚無へと否応なく押し流していく時間というものに抗して永遠性を獲得したいというあこがれが処女作から今日にいたるまでの創作を貫く原動力であるとしても、その永遠性が実現する場合は「変容」以前と以後では大きく変わる。70年代半ば以降のル・クレジオが意識や知識や分析といったフィルターをなにも通さず、無垢なままの感覚で直接に接することのできる世界のなかに「永遠」を見出すのにたいして、初期の「ただ頭で考えるだけの人間¹⁵」であったル・クレジオは、明晰な思弁だけを頼りに「永遠」に達しようとする。空虚（＝死）から逃れるために、視線をずらしてもはや死がなんの脅威でもないような領域へと眼を向けるのだ。「変容」以前のル・クレジオは自分が生まれるまえにただよっていた「静寂で欠けるところのなにもない混沌」(EM, 15)にあこがれの矢を引き絞る。

ほくがまだ生まれていなかったとき、自分の生命の端緒についてしまっ
ては、消すことができなくなるものがまだ刻みこまればじめていなかったとき。
(...) ほくが過去のものでもなく、現在のものでもなく、そしてなによりも未来の
ものではないとき。(...) ほくは死んではいなかった。生きてはいなかった。(EM,
11-12)

自分にとっては「沈黙、不動、夜」(EM, 13)であるこの未生以前において、生老病死の四苦はまだ存在しない。自我という矮小な檻はなく、孤独もなく、全体の諧和のなかに溶けこんだまま、すべてが充足している。母なるものの胎内への回帰、原初の海への回帰、涅槃（ニルヴァーナ）への回帰、この絶望的なあこがれが成就するのは、しかし死のなかに埋没し、自己が無に帰するときでしかないのだ。

ここにおいて、あれほどまでに自己を脅かしていた死は、まったく新しい

¹⁴ ミルチア・エリアーデ「死の神話学 — 序説」【オカルティズム・魔術・文化流行】（楠正弘・池上良正訳）、未来社、1978、p.79

¹⁵ «Une littérature de l'envahissement», p.20

相貌をまとってあらわれてくる。死とはもはや憎むべきものではない。苦しみを起こさせるものではない。むしろ、誕生とともに失われてしまった調和へとふたたび導いてくれるもの、「至高の呼びかけを、やすらぎを、奇妙な歓喜を投げかける」(EM, 191)ものとして、唯一の希望となるのだ。『物質的恍惚』のなかの「沈黙」と題された終章で、ル・クレジオは「ぼくが死んでしまうとき」を描きますが、死とは「母親の腹への、忘却への、なんとも穏やかで純粋な巖への待ち望んでいた回帰」(EM, 286)にほかならない。

生を不安と恐怖とに浸した死、どうにかして解放されようと躍りになっていた死は、一転して甘美な平和として希求される。この、自分が恐怖しているものと、自分があこがれているものが混沌とわかちがたく結びついているところにこそ、ル・クレジオの初期作品の魅力と難解さがあるといえるだろう。

生成も消滅もない世界においては、もはや時間も死もなんら意味を持たない。未生以前へのノスタルジーと死後へのあこがれとは、生成も死もない世界への憧憬だ。しかし、その無時間の世界は、自己の生命という直線的時間の両端にあるだけではない。気が遠くなるようなはるかな昔から、想像もつかないほど先の未来にいたるまで、自分とおなじような生命がこの時間のない世界から無数の泡沫のようにぽっかりと浮かびあがっては、一瞬ののちには何の痕跡も残さずに消えてきたし、消えていこうと考えるとき、その無時間の世界はいついかなるときにも存在する唯一の真実としてあらわれてくる。

世界は世界自体に帰着する。白であったものは白に帰り、沈黙していたものは沈黙に帰る。ただぼくの生命だけが、自分ではわからないぼくの生命だけが、一本の矢の姿をしていた。その矢は何かを志向しているようだったので、ひとつの完迷のように見えた。しかしその矢の外にあっては、しかもその矢と同じ瞬間に起こっていたのだが、世界は動いていなかったのだ。過去も現在も、そして未来においてさえ、世界は混沌なのだ。まだ生まれていない者にとっては、現在が虚無である。千年前に死んでしまった者にとっては、現在が虚無である。空間の向こう側にいるものにとっては、ここが無限である。(EM, 297)

瞬間の数々にすぎない生命を包含しているこの無時間の世界、それをル・クレジオは「物質的恍惚」と名付ける。すべてを支配する「無時間的物質」(PV, 184)の世界、「消えることのない全的物質」(EM, 275)の世界、人間的時間が絶滅させられるこの世界ではすべてが充足している。なにひとつ欠けるものではなく、なにひとつ余分なものはない。生成でも消滅でもなく、ただ物質

のかけらが休みなくもつれあい、からまりあい、なにかの形をとっては、そしてほどかれる騒擾の世界。存在するすべての物質とエネルギーの総和にほかならない豊穡な混沌、これこそが唯一絶対的なものののだ。生命とはそこに繰り返し広げられるつかのまのはかない「見せ物」(EM, 158)にすぎない。

2) 自己解体

「肉体は生であり、精神は死である。物質は存在であり、知性は無だ。」(EM, 53)と言うとき、ル・クレジオは意識や思考や知性などの抽象的なものによって動いている生命、つまり「コギトとしての実存」を取り囲んでいる無時間的物質の世界を執拗に志向しているだろう。そして、その無時間的物質の世界へ自分が参与する契機として描かれるのは、まずは抽象的な生命の消滅、「形而上」の領域に属する生命の消滅である。『調書』でアダン・ポロがおこなう鉱物の凍結のような擬似的な死(PV, 77-78)、海辺の遊歩道で感じる「自分の間近い死」(PV, 145)、『大洪水』では「いたるところに死を見出し」最後には自らの瞳を灼くフランソワ・ベッソン、ル・クレジオの初期作品に横溢する死のイメージあるいは自己解体のイメージとは、流れゆく時間に反抗し、無時間的物質の世界への扉を開くものにほかならない。

解体のイメージは自己に留まらず、宇宙的規模にまで拡大される。

ロクは水飲み場のそばでよろめきながら、不安げに太陽を見た。はるか高みには天空にただひとつ、まんまるの球が恐ろしいほど白くあった。球は空をただよい、走っていた。奇妙な同心円がその球のまわりを泳ぎながら、波のように限りなく円周のほうへ逃げ去っていた。地面は身を守る術もなくその攻撃に曝され、非現実的な狂熱のようなをともなって、光の雪崩が落ちかかっていた。(…) このまばゆい視線のもと、事物の数々は溶解し、すこしづつ液化するようだった。もう数年、数日、いやきつと数時間もすれば、ガス状のひろがりになり(…) 立ちのぼって、ついには虚空のなかに消え失せるだろう。(F, 21-22)

この宇宙的破局のヴィジョンへの広がりのかなかでは、人間は限りなく遠ざかっていき、もはや生や死などは取るに足らないものにまで縮小する。「生と死とは物質がとるひとつの形態、ほかにもたくさんある形態のなかの形態」(EM, 228)にすぎなくなるのだ。こうして、生命の痕跡が途絶えた物質だけが君臨する世界へと到達する。

反対に極小へと向かう解体も、その至るところは、もはや生命が物質と区別できなくなる地点、意識や思考などといったものが意味を持たないような地点だ。

(...) アダンのもっとも深奥にあるのは、ごちゃまぜになった細胞や核や漿や原子の多種多様な組み合わせだった。もはやなにひとつとして密閉されてはいなかった。アダンを形作っている原子は石の原子と混ざりあうこともできただろう。そしてアダン自身、土や砂、水や泥土を通してゆっくりゆっくりと飲み込まれ消えていくことができただろう。(PV, 231)

ここで忘れてはならないことは、ル・クレジオにとって個別的生命の根絶とは、その見かけはどうであろうと、決して生命の否定を意味しないということだ。むしろ、より完全な生命を再構成することなのだ。時間に束縛され死に脅かされているこの不完全な生命から解放され、時間にも空間にも隷属しないでいられる絶対的な自由を手に入れるための自己解体。それはル・クレジオが強いシンパシーをいただいていたロートレアモンのことばを借りて言えば、「神と等しからんと欲する¹⁶」ことだろう。

あらゆる速度とあらゆる活動から脱し、完全なる空虚の場に入りこむ。そこはなにひとつ、無限さえも存在しない剥き出しの冷たい場所だ。こうやって進んでいきながら自分自身の時間と空間とを創造し、本当の支配者となる。(F, 125-126)

アダンのポロがおこなう「物質主義的恍惚の道」とはまさに、「時間の全面的な絶滅」によって無時間的物質の世界にほかならない「宇宙の唯一の固定した点」に到達し、自己は存在する必要も創造されたという必要もない「一個の神」になること(PV, 203-205)なのだ。

3) まなざし

時間を撥無するためにル・クレジオがこころみるのは、自己の解体という消極的な反抗によって無時間的物質の世界に参加することだけではない。自らのちからで無時間的物質の世界を現前させることで、時間にたいしてより攻撃的な反抗をおこなうのだ。ここで大きな役割をになっているのはまなざしである。

なによりもまず、初期作品におけるル・クレジオのまなざしは、われわれがあたりまえのものとして何の疑問も抱いていないこの現実世界を變形、あるいは崩壊させる攻撃的な力である。このまなざしのまえて、世界はもはや確固たる輪郭を喪失し、人間も動物も事物も自然も、すべてが物質に還元さ

¹⁶ Isidore Ducasse. *Le Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror Poésies I et II*, GF-Flammarion, 1990, p. 87

れる。ありとあらゆる細部までベッソンのまなごしに曝された眠る女の身体が「あたかも穢されたあとのよう」であるのは(DE, 106)、まさに女がベッソンのまなごしによって人格などは無関係な物質に還元されたからにはかならない。ル・クレジオの作品が「濃密に「物質的」な細部¹⁷⁾」にあふれているのは、主人公たちの、ひいては語り手のまなごしが、執拗なまでに対象を物質に還元するからであろう。

だが、まなごしは単に対象を物質に還元するだけにとどまらない。

まなごしは生命の本質的なしるしである。(…)人間は解体して自分自身の法則に従って創りなおす。構成を崩して再構成する。分離分割して再統合する。拒絶するのは、すべての宇宙を手にするためだ、束にくくられて自分の思いのままにできるような宇宙のすべてを。(EM, 248)

ル・クレジオの作品においては太陽がいたところに輝いているが、その太陽は初期においては「意識」と同義なものとして捉えられている¹⁸⁾。と同時に、「このまばゆい視線」(F, 24)「それ [=太陽] はじっと見つめている燃えさかった瞳だ」(TA, 11)というように、まなごしと同義なものとしても描かれる。そして太陽がその熱によって「腐敗した世界を再構成するためにあらゆるものを分解」し、すべてが「物質の諧和となり、そのためにもう時は流れな」くなる世界を現出させる(PV, 211-212)のと同様に、まなごしはあらゆるものを物質に還元することで「無時間的物質の世界」を、自分を限界づける直線的時間とは無縁の世界を現前させるのだ。初期のル・クレジオが固執する格子や縞で秩序づけられた幾何学的構図の世界とは、まなごしによって解体した世界を「自分自身の法則に従って創りなおした「物質の諧和」の世界なのだ。

まなごしによる変形作用は、また一方で対象との同一化としてもあらわれる。

(…)満たしきってくれるもの、歓喜の極みに、そしておそらくは理解しえない恍惚のようなものの極みにまで達するもの、それはまなごしだ。観察者のまなごしではない。観察者のまなごしは鏡にすぎない。そうではなく、能動的なまなごし、他者へとむかい、物質へとむかい、それらとひとつになるようなまなごしだ。(EM, 176)

¹⁷⁾ 豊崎光・「解説」『ロンド、その他の三面記事』、白水社、1991、p.262

¹⁸⁾ 「ヌーヴォ・ロマンに味方するか」、p.97

まなざしによる対象との一体化は『調書』において顕著にみられる。アダンは「能動的なまなざし」、攻撃的なまでに強いまなざしを注ぐことで、出会う人たちと同化し、動物と同化し、事物と同化する。そしてこの同化は、アダンが精神病院で語るシムのころみ、動物の段階から悪魔の段階、そして人間、天使の段階へとほっていくことで神にいたろうとするシムのころみを裏返しにしたものにほかならないだろう。アダンがおこなうのは、動物の段階から植物の段階、そして石や無生物の段階へとおりていくことで、純然たる物質へといたろうとするころみだ。

アダンはねずみを強烈に見つめ、聞いていた。するとねずみが自分の親類であるように思えてきた。おれだって昼のあいだはぼろぼろな羽目板のあいだに身をひそめ、夜になるとそこらをうろつきまわることもできたらうに。(PV, 117)

動物園で牝豹を見つめつつ自ら牝豹と化し、微細なくぼみや髷や鱗などを「まなざしで探る」うちに泥のなかを這う一匹の蛆虫に変貌する(PV, 84-87)のも、植物に達しやがてはバクテリアや化石へと達する過程(PV, 78)のひとつであろう。動物や昆虫にたいする異常なまでのこだわりについてル・クレジオがあるインタヴュー語っている次のことばは、このことをよくしめしている。

それはつまり意識の一つのあり方ですね。宇宙と一体になろうとする気持ち、そのためにまず最も形のはっきりとした動物や虫からはいつてゆくやり方ですね。それは最後に最も基礎的な形、つまり石とか無生物に到達しようとするためなんです¹⁹。

ル・クレジオが同化を通じて執拗に追い求める「最も基礎的な形への到達」、それは自己の解体を通じて到達することができるあの「物質的恍惚」とびつたりと一致する。もはや自己と物質との差異が取り払われた地点、「消えることのない全的物質」だけが君臨するがゆえに時間を全面的に絶滅することのできる地点、ル・クレジオはまなざしによって「能動的に」この地点へと入りこもうとするのだ。

¹⁹ 「現代文学の可能性」, p.269

3. 「変容」の必然性

1) 反抗の限界

これまで見てきたように、処女作『調書』から『テラ・アマータ』までの作品は基本的に同じ土台のうえに成り立っているといえるだろう。それは、有限で「虚無に向かったの絶えざる下降」にすぎない自己を、なんとかして永遠の相のもとに置きたいという焦燥だ。「なぜ終わりがあるのか？／なぜ衰退があるのか？／なぜひとは死ぬのか？／なぜひとは忘れられてしまうのか？」(TA, 125) という問い掛けに答えが出せないことにたいする苛立ちだ。

初期のル・クレジオは、未生以前の虚無から死後の虚無へといたるだけの生命、という直線の時間観にたいして、自己解体のイメージやまなざしの変形作用を通じた「無時間的物質」の世界への回帰を繰り返し描くことで反抗してきた。ル・クレジオは、過去から未来へと一直線にのびる矢に射抜かれた「いま」を手放し、ぽっかりと口を開けた裂け目へから滑り落ちることで、一挙に時間の彼方にある無時間の世界へと入り込む。そこは未生以前の世界であり死後の世界でもあるような、いついかなるときにも存在する唯一の真実だ。ル・クレジオは時間に抗い、「いま」を無化することで、一足飛びに永遠や無限の懐に抱かれようとする。だが、直線的時間にたいする反抗としてル・クレジオが志向する「無時間的物質」の世界とは、どんなに具体性、感覚性にあふれていても、結局は思弁によって到達した認識、明晰な意識の産物にすぎないのだ。

そもそも、初期作品を通じてル・クレジオが描いてきた「時間の撥無」とは、矛盾を孕んだところみではないだろうか。「いま」の無化によってしか永遠性を手にすることができない以上、ミルチア・エリアーデが指摘した「時間の中に存在し、しかも永遠の中に存在したいという憧憬」、古代から連綿とつづく人間の根源的憧憬が満たされることはない。ル・クレジオは「有限であるこの生命」と「永遠である物質 (=非生命)」との二者択一を自分自身に突きつけているのだ。そして、意識を堅持しようとするれば自己の有限性を受け入れなければならない、というこのジレンマは、自己の生命を無から無へ張り渡された不可逆的時間と捉える直線の時間観の枠内に留まるかぎり、決して解消されることはない。

この葛藤が極限まで押しすすめられたとき、待ち構えているのは不毛な狂気であろう、「意識的である、ということは終わりのない闘いだ。そしてこの

ことは狂気へといたる道ともなるだろう」(EM, 103)と作者自身が予想しているように。狂気に捉えられまいとするならば、根本から考え方を転換せねばならない。一本の直線としての時間、未生以前の虚無と死後の虚無とをつなぐ、過去—現在—未来という不可逆的な流れとしての時間、というそれまでの時間観を捨て去らないかぎり、「有限であるこの生命」か「永遠である物質」かというジレンマは解消できないのだ。

無時間的物質の混沌のうえに浮かぶ一本の直線的時間として自分というものを考えることは、デカルトを契機として確立した近代西欧的自我を極限までおしすすめた結果だ、といったところで、あながち的外れではないだろう。

近代以降、「万物の中心としての人間」という人間中心主義が台頭するにつれて、人間を取り巻く世界を思い通りにできる物質の集積と見なす合理的科学精神が顕著になってきた。それまで神的なものの発現として捉えられていた世界は、数学的物理的に計量できるものとなり、神秘の裏打ちを喪失して俗的なものとなる。もはや世界はコスモス、すなわち世界と人間存在がそれぞれに存在意義を持っているような調和的体系ではなくなった。そして均質な物質空間として世界が捉えられるのと同様、時間もまた過去から現在を経て未来へと流れる均質的持続として捉えられる。西欧文明は、この時間空間の徹底的な俗化によって発達した科学技術を背景にして地球上を席捲してきた。しかし「進歩」や「発展」といった美辞麗句でどんなに糊塗しても、過去—現在—未来という不可逆的な直線的時間に貫かれている以上、その直線の途切れる点にたいする強迫観念は払拭しえないだろう。

のちに、処女作の発表から約二十五年後のインタビューでル・クレジオは次のように言っている。

(...) 日本ではどうか分かりませんが、ベシミスティックな考えは、現在の西欧社会を支配している物質主義的な考えなんです。西欧社会では時間を直線として考え、死は1つの点、単なるこの直線のとだえであって、あとはもう何もない²⁰。

この「西欧社会を支配している物質主義的な考え」、直線的時間観に深く染まっていたル・クレジオのなかで、次第次第に自我意識への執着がもたらす陶酔を、苦痛が凌ぎはじめる。この青年作家が持つ極度に鋭い意識は諸刃の剣であった。それは一方で無時間への扉を切り開いて反抗を支えてはきたが、同時にル・クレジオ自身の喉元に死すべきさだめを否応なく突きつけるのだ。

²⁰ 「J.M.G.ル・クレジオとの対話 / III 神話と文学 1988年5月28日」, pp.64-65

反抗の限界に直面したル・クレジオは、『逃亡の書』から新たな模索に乗り出していく。それは文字通り「逃亡」である。

2) 反抗から逃亡へ

ル・クレジオの探究が新しい段階にさしかかったことをしめすもっとも眼につきやすい特徴は、冒頭に掲げられた「いざ、この街を出でて、進まむ²¹」というマルコ・ポーロのことばがあらわしているように、はじめてニース以外の土地が舞台として登場してくることだろう。それまで閉じこもっていた意識の鏡で覆われた狭い部屋、すなわち自分が万物の中心として君臨しているという幻想を抱くことができる場所を、ル・クレジオは後にする。

すべては牢獄に気づいた日にはじまる。自分のまわりを見まわす、するとおさえつけている壁が、外に出ていかせないように立ちだかる壁が眼にはいる。家は牢獄だ。閉じこもっている部屋は牢獄だ。(LF, 35)

カンボジア、日本、アメリカ、メキシコ、主人公は何かに憑かれたかのように次から次へと土地を変えていく。けれども、この逃亡は単に地理的な移動だけを意味するものではない。逃亡とはなによりもまず自分自身から逃れることなのだ。

逃亡する、永遠に逃亡する。出発だ、この場所を、この時間を、この皮膚を、この思考を放棄するのだ。自分を世界から引き離し、自らの土地をなげうち、はくのことばと思想とを投げ出して、立ち去る。(…) 逃亡、それは自分に与えられていたものと手を切ることであり、過去何世紀にもわたって飲み込んでいたものを吐き出すことだ。(LF, 88)

自己からの逃亡、それはあきらかにイニシエーションとしての意味を持っているだろう。ル・クレジオはそれまでの自分を捨て去り、別の自分へ、より上位の自分へと変貌しようとする。いままでの考え方では、「有限であるこの生命」をとるのか「無限である物質（非生命）」をとるのかという対立から永久に逃れることはできない。その対立を止揚するためには、初期のル・クレジオを支えていた「万物の中心としての自分」、コギトに立脚した自分というものをばらばらに解体しなければならないのだ。

『逃亡の書』では、「部屋」「狭い円形競技場」「安全ガラスでできた殻」などといったイメージが頻繁にあらわれてくる。これが、ただ自分だけと向き

²¹ «Or laisserons de ceste cité & irons avant. (Marco Polo)» (LF: 7)

合いながら死と虚無とに怯えていたいままでの自分を外側から見たときの姿であることは、疑いの余地はない。いまや「死への憎しみから逃れ」(LF, 169)「空虚から逃れる」(LF, 207) ために必要なのは、扉を押し開くこと、円形競技場を後にすること、殻を粉々に打ち破ることなのだ。そして、自分が万物の中心であるなどという幻想と訣別するのだ。

(...) それまではほくはどうでもいい的外れな問いしか発してこなかった。神は存在するか、死後にはなにがあるのか、世界には終わりがあるのか、モラルなしに生きられるのか、といった類のやつだ。

だがこれは悪い質問だった。ほくにはとうてい答えることができないのは明らかなのだから。

(...) ほくは想像していなかった、狭い円形競技場から出て、ほかのところを眺めたり、ほかのところの空気を吸ったりできるなんて。だけどもいまでは知っている、本当の問いは「ひとつか、それともいくつものか」である。(LF, 151)

「狭い円形競技場」に閉じこもって、自分だけが世界のなかでたった「ひとつ」の存在だと思ひ込む「呪われた自律性」(LF, 207) を捨てて、他者という「いくつもの」存在がひしめくなかに自分を見出そうとすることが問題となる。逃亡とは「自分の外側へ出るため、自分よりももっと大きくなるため」(LF, 241) であり、「別の人間になる」(LF, 265) ための手段にはかならない。

独りであること、唯一無二であること、どこまでもこの自分であること。そういうことが平和であった。だけど今日、ぱっくりと口を開けた頭蓋から魂は出ていってしまった。(…) とはいうものの、習慣のせいかな怯懦のせいかな、相変わらず、「これは私のもの。あれはあなたのもの、彼女のもの」といった類の残滓が、片言が、署名のようなものがある。ひとは所有しようとする口を持ち、征服するための眼を持っている。こういったことすべてをどうやって忘れよう?(G, 13)

『戦争』ではル・クレジオの作品としてははじめて少女としての主人公があらわれ、以降二度とル・クレジオの小説に初期作品に見られる作者の分身とおぼしき主人公が、意識の怪物のような主人公があらわれてくることはない。ペア・Bが繰り返す「わたしはもうわたしというものでいたくない、ただわたしというだけのものでは」(G, 31) といったことばは、自分自身の狭い殻を打ち破り、「コギトとしての実存、思考の起点および到達点としての実存」という特権的な主体意識を粉々にしたいという作者自身の願望のあらわれであろう。

(...) ねえ知ってるでしょ、デカルトのことば、「私は誰一人として私以前には存在しなかったと信じたい」ってやつ。これなのよ、恐ろしいのは。戦争が見えてくる、あのお芝居がみんな、自分を他の人たちに押しつけるために戦う個人ってやつが見えてくるわ。もうそうなると吐きたくなる。消えてしまいたい、何ものでもありたくない、そう思うの。(G, 161)

自己からの逃亡とは、「自分を他の人たちに押しつけるために戦う」ことを放棄することだ。だがそれは容易なことではない。誰もかれもがそれぞれに自分を押しつけようとしている現代社会において、それを放棄することは、一方的に他の人たちの攻撃に曝されることであり、絶えず貪り喰われ飲み込まれる脅威と隣り合わせにいることなのだ。かつてル・クレジオが対象となるすべてのものを変形させ、崩壊させてきた攻撃的なまなごしは、いまや他の人たちから、あるいは自分を取り巻く世界から自分へと向けられることになる。いたるところに溢れるまなごし、それは「見つめるということ以上のことをしている眼、貪り喰う眼」(G, 30) だ。

自己から逃亡し、攻撃的なまなごしを放棄しようとしても、現代西欧文明社会にとどまるかぎり貪婪なまなごしの攻撃の渦中から身をもぎ放すことはできず、戦争が終わることはない。そして、その「戦争」を告発すること自体さえが、「戦争」に加担することにほかならなくなってしまうのだ。さきの引用で「自分を他の人たちに押しつけるために戦う個人」というものに強い嫌悪感をあらわした少女は次のようにことばをつづける。

でもね、その次には気がつくの、自分も同じことをしてるんだ、ほかの人と違った人間でいたいからそれを非難してるんだ、って。(G, 161)

もはや袋小路に入りこんでしまったのだろうか。どうやっても「戦争」から離れることはできず、自らの殻のなかに閉じこもったまま死の恐怖と虚無への不安とに押しつぶされる直線的時間のベシミズムから逃れることはできないのだろうか。

3) インディオ

(...) そうね、戦争が終わったら嬉しいのに。だってわたし、鳥たちの歌を学んだり、野兎たちの足跡の見分けかたを覚えたいんだもの。この世界には、すごくたくさんのすることが、すごくたくさんの学ぶことがあるわ。ただ、それができないだけなの、騒音だとか眼のせいで、殺されないよう休みなく築いてなければならぬ城壁のせいで。(G, 163)

「戦争」のただなかにいる少女のなかには、自我という狭い殻などなく、自己表現や自己主張とは無縁な世界へのあこがれが閃光のようによぎる。少女が思い浮かべる来るべき世界、自己を主張するためにがなりたてることもなく、「征服するための眼」(G, 13)もなく、もはや身を守るため城壁に閉じこもる必要もないような世界を、ル・クレジオは西欧文明とは異質な「インディオの本源的な文明」(H, 14)のなかに見出す。そして『ハイ』の序文で「この本が知らず知らずのうちに呪術的治癒の儀式的順序を追」い、「インディオを病と死から引き離す三つの段階」を踏んでいた、と書くように(H,7)、この著者もまた宿痾のように根深く巣くっていた妄執、死や虚無といった直線的時間観のベシミスムから癒されることになるのだ。

インディオたちは人生を表現しない。もろもろの出来事を分析する必要もない。反対に、神秘的表象を生き、描かれた痕跡をたどり、語り、食べ、愛しい、呪術が与える指示に従って結ばれるのだ。(H, 37)

自律性の境界などなく、「時間を循環、円環運動として考え²²」て祖型の反復のなかに生きるインディオ。あらゆる行為が神話的意味の裏打ちを持つがゆえに、十全のリアリティを獲得する。彼らが生きてるのは物理的・数学的に計量されるような俗的時空ではない。人間を越えたなにかと絶えず接触することのできる聖なる時空のただなかなのだ。インディオたちにとっては人間はもはや何の必然性もなく生のなかに放り込まれ、やがては虚無に帰するだけの無意味な存在ではないのだ。ル・クレジオはインディオとの接触によって、「自分はなにものでもなく、全体のなかの一細片にすぎない」ということを受け入れる。そして、逆説めいてはいるが、こうして個人的生というものを無視してはじめて、自らの生に意味が与えられる。

ある日、岩場に腰をおろして海に向かい合っているだけで見出すことは、人間の経験というものが宇宙の経験のなかに含まれているということだ。このことは本当に恐ろしい、しかし同時に甘美でもある。(H, 13)

かつて万物の中心に君臨していたものにとって、自律性を放棄し全体のなかの一細片にすぎない自分を見出すのはたしかに「恐ろしい」ことだ。だがこれは再生にいたる過程で必ず通過せざるをえない象徴的死にたいする恐怖にすぎない。これを経て新たに生まれ変わったあかつきには、死と虚無とに

²² 「J.M.G.ル・クレジオとの対話 / Ⅲ 神話と文学 1988年5月28日」, p.65

おびえていた古い自分は崩れ去り、もはやそういったものに傷つけられることのない自分になるという「甘美な」経験が待っているのだ。

意識のこの変貌は同時にまたまなざしの変貌をもともなう。ル・クレジオは、対象となるすべてのものを変形させ、崩壊させてきた攻撃的なまなざし、いままで自分が執着していた西欧文明人のまなざしに代わるようなまなざしを、インディオの若い女のなかに見出す。

眼は眺める、それ以外のことはなにもしない。神秘を明るみに引き出すことなど望んでいない。眼もまた果実や花に似ているのだ。(…) われわれ西欧文明人の眼が持つ残忍さと食欲さ。容赦ない記録装置、レンズ、コンタクトレンズ、カメラの砲台、箱のなかに世界を閉じ込めるため絶え間なく撮影するカメラの砲台の列だ！ シャッターのついた眼だ！ 苦悩と快楽と恐怖を探し求める眼だ！ けれどもここにあるのは、若い女の眼だけ、河畔にたたずむ若い女の見つめる眼だけ。ただ見つめるだけの眼。(H, 26-28)

なんの解釈も分析もまじえず、あるものをあるがままに見るまなざし。「われわれ西欧文明人」のまなざしの攻撃性とは正反対で、どこまでも *passif* なまなざしだ。われわれ西欧文明の価値観に染まった者にとって、対象を解釈し、分類し、ロゴスという抽象的な網目でがんじがらめにするまなざしが社会を支える「大人のまなざし」であるとするならば、このインディオのまなざしは「こどものまなざし」とでも呼べるようなものだ。そして、次に書かれた西欧文明都市を舞台とする『巨人たち²³⁾』に登場する三人の人物、唾のボゴ、マシーヌ、トランキリテ、を特徴づけるのはその「こどものまなざし」にはかならない。その後の小説においても、ル・クレジオがインディオの世界を主要な舞台として描くことはないが²⁴⁾、『ハイ』以降今日にいたるまでの作品の根底には、インディオ体験から得た新しい認識、個性からの脱却と人間を包みこんでいる世界にたいする畏敬、が脈々と流れているだろう。

1978年に発表されたエッセーのなかで次のように書くル・クレジオは、もはや、直線的時間の強迫に押しつぶされながら、意識に執着し、自己に執着していた初期のル・クレジオからははるかに遠い地平にいるだろう。「変容」を経たこの作家は、いまや自意識の鏡張りの部屋の外側に、自律性の狭い殻の外側に立って、かつての自分を醒めた眼で見ている。

²³⁾ Le Clézio, *Les Géants*, Gallimard, 1973

²⁴⁾ 唯一の例外は *Hasard*, Gallimard, 1999 に収められた *Angoli Mala* という中篇小説である。末尾に「ジャコナ、1985年9月」と記載された本作品の後半部は *Le malheur vient dans la nuit* というタイトルで *SUD*, 1989 に掲載された。

自分を生きていると見なすこと、自分を知らうとすること、自分自身を買いかぶること、こういったことは難しくはない。つかのまで意味のない鏡の戯れ、人間がはじめに抱く欲望だ。どうしてそんな戯れをあんなにも重要に扱っていたのだろうか。意識こそが思考の大本だ、などと本当に信じていたのだろうか。(…) たしかに、自分が世界の中心だと思ふこと、中心に仕立てあげることには、ある陶醉がある。すべてのものが自分の欲望や幻想とかかわっているかのように、宇宙が自分のまわりをまわっているのを見ることには魅力があり、自分自身がとりこになってしまうのだ。だけど、これらはなんて無益な、なんてうっとうしいことだろう²⁵。

本論のはじめに引用した「わたしはインディオと出会うことで時間についてのイメージが変わりました。それ以前には、今となってはもう脅かされることのないたくさんのものに怯えていました」ということばに立ちかえって考えてみるなら、ル・クレジオは、時間を循環運動、円環運動と考え、生命は再来すると考えるインディオ²⁶との接触を契機にして、ペシニスムに直結する直線の時間観を乗り越える可能性を見出した、と言ったところであながち的外れでもないだろう。そしてこの「時間についてのイメージ」の変化こそが、意識とまなざしの再編をもたらす大きな原動力であるのだ。

ここで新たに問題とすべきは、では直線の時間観に変わるべき時間観をル・クレジオはどのように捉えていたのか、それはインディオたちが抱いている円環的時間観とどの部分で重なりどこが異なっているのか、ということの考察だが、それについては別の機会に譲ることにしたい。

²⁵ Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978, p.91

²⁶ 「J.M.G.ル・クレジオとの対話 / Ⅲ 神話と文学 1988年5月28日」, p.65