

# 来るべきことば

## ル・クレジオにおけるインディオ体験の意味<sup>1</sup>

鈴木 雅生

ル・クレジオにとってロートレアモンが特別の位置を占めている詩人であることは確かだろう。『調書』によるデビュー当時から、イメージの質や文章の息づかいなどにおける『マルドロールの歌』との浅からぬ血縁が指摘されていた<sup>2</sup>だけではなく、1964年からはル・クレジオ自身、アンリ・ミショー研究にひきつづいてロートレアモンの研究に手を染めはじめた<sup>3</sup>。以来、ロートレアモンに関していくつかの文章を発表するが、はじめのころに執筆されたもの<sup>4</sup>が『マルドロールの歌』を中心に据えて論じているのにたいして、インディオについてのエッセー『ハイ』とほぼ同じ時期に書かれた「来るべきポエジー<sup>5</sup>」では『マルドロールの歌』から『ポエジー』への連続性を強調し、後者の評価のほうに重点が置かれている。『マルドロールの歌』から『ポエジー』への関心の移行、このことは「ロートレアモン伯爵」から「イジドル・デュカス」への移行のなかにル・クレジオが自らを重ね合わせていることをしめしてはいないだろうか。

(…)『マルドロールの歌』は、自己意識の、存在意識の、言語意識の狂熱的な昂まりを極点にまで押し進めた。この「病い (mal)」は健康をもたらすものであ

<sup>1</sup> 次に挙げるル・クレジオの作品の引用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にする。

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

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

G: *La Guerre*, Gallimard, 1970

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

GE: *Les Géants*, Gallimard, 1973

VA: *Voyage de l'autre côté*, Gallimard, 1975

IT: *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978

<sup>2</sup> 豊崎光・「ル・クレジオについて」、『調書』、新潮社、1966、p.297 参照

<sup>3</sup> ル・クレジオの伝記については、「Le Clézio par lui-même», in *magazine littéraire*, No.362, 1998, pp.21-35 および、望月芳郎編「J.M.G.ル・クレジオ年譜・書誌」、『現代詩手帖』1977年6月号、pp.150-153を参照した。

<sup>4</sup> «Préface à *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Œuvres complètes*», Éd. Hubert Juin, Gallimard, 1973 および «L'Autre est Lautréamont», in *Entretiens*, 30, 1er trim., 1971, Subervie, p.153-158 は記載された執筆1から前者は1967年、後者はおそらくそれと前後して書かれたと思われる。

<sup>5</sup> «Les Poésies à venir», in *Les Cahiers du Chemin*, 13-15 oct. 1971, pp.103-121

った、というのもそれは自己中心主義の満足を爆破したからであり、詩人の孤独を粉微塵にしたからである。個人というものの露出をあんなにも徹底させることによって、『マルドロールの歌』は個人的な詩のあらゆる弱みを、自律性のあらゆる不幸を明らかにしたのだった。(…)

書くことによって自己であること、だが自己満足も預言者気取りも抜きで、『ポエジー』、それはとりわけ、もはや孤独の、自我の孤立の、自慰行為の芸術ではないような芸術を目指すひとつの宣言である<sup>6</sup>。

ル・クレジオにおける「もはや孤独の、自我の孤立の、自慰行為の芸術ではないような芸術を目指す一個の宣言」は『ハイ』だ。「わたしはひとりのインディオだ<sup>7</sup>」ということばで始まるこのエッセーは、単なる滞在記や風俗習慣の記録ではない。「TAHU SA (すべてを見る眼)」「BEKA (歌の祭り)」「KAKWAHAI (赦われた身体)」と題された三つの章がそれぞれインディオの言語、音楽、絵画を中心に書かれていることから明らかなように、「芸術」あるいは「表現」をめぐる省察なのだ。インディオのうちにあらたな表現の可能性を見出したル・クレジオの作品は、この『ハイ』を転回点としてゆっくりと、しかし確実に変貌していく。本論では1963年から1978年までのル・クレジオを対象に、今日多くの批評家が指摘している「ル・クレジオの変容」というものを「ことば」の問題を中心にみていきながら、インディオとの接触がこの作家に及ぼしたものは何であったのか考えてみたい。

## 1. ことばの死と再生

ル・クレジオがはじめてインディオと接触したのは、義務兵役代替の仏語教授の二年目をメキシコで過ごした1967年にさかのぼる<sup>8</sup>。だが、ル・クレジオの人生と表現とに本質的な変革をうながす契機となったのは、のちに作家自身が語っているように<sup>9</sup>1970年から1974年にかけての、インディオと生活を共にする経験であろう<sup>10</sup>。パナマのエムベラ族と過ごした五ヶ月の体験か

<sup>6</sup> «Les Poésies à venir», pp.116-118

<sup>7</sup> «Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi: je suis un Indien.»(H, 5)

<sup>8</sup> ル・クレジオは当初タイで教鞭をとっていたが、バンコクにおけるヴェトナム戦争に関する発言が仏外務省で問題となり、二年目をメキシコで過ごすことになった。

<sup>9</sup> Le Clézio, *La Fête chantée*, Gallimard, 1997, p.9. 「いまから二十数年まえ、1970年から1974年にかけて、わたしはインディオの人々と生活を共にする機会に恵まれた、(…)その経験はわたしの全人生を変えた。世界についての考え、芸術についての考えを変え、他者とのかわりかた、歩きかた、食べかた、愛しかた、眠りかたを変え、わたしの夢までも変えた。」

<sup>10</sup> ル・クレジオがはじめてインディオに及ぶのは、1969年に発表された『逃亡の詩』におい

ら 1971 年に書かれた『ハイ』は、西欧とは異質な文明の発見を通じてル・クレジオの人生と表現があらたな方向へと変わりつつあるまさにその場にわれわれを立ち合わせる、重要なテキストだ。

(...) ある日、岩場に腰をおろし海に向かいあ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、けれども同時に甘美でもある。なぜならそのとき、たくさんのことばがあらわれ、そしてまたたくさんのことばが崩れるからだ。(H, 13)

ル・クレジオにとってインディオとの接触の経験とは、「死と再生」の経験にほかならなかった。かつて『物質的恍惚』のなかで「ぼくには言語以外のなにもない。それは唯一の問題だ、というよりむしろ唯一の現実だ」(EM, 35)と宣言し、「言語を破壊すること、それは生命を破壊することだ」(EM, 199)と書いていたル・クレジオは、唯一の現実であったかつてのことばの死という恐怖と、あらたなことばの再生という甘美さに直面するのだ。

だが、この変容がインディオとの接触を直接の契機としているにしても、「唯一の現実」である言語にたいする限界感は『ハイ』に先立つ『逃亡の書』『戦争』においてすでに色濃くあらわれていた。つまり、インディオ体験とは突然やってきてル・クレジオをうちのめし、この作家の人生とことばとを根本から変え、それ以前と以後とのあいだに深い断絶を刻みこむようなものではなく、ル・クレジオのなかで模索されてはいたがまだ明確化されていなかった「来るべきことば」にはっきりとした形を与え、かつてのことばとの決定的な訣別を可能にするような体験であったのだ。ル・クレジオがインディオとの接触から得た「死と再生」をともしなう秘儀<sup>イニシエーション</sup>授受の体験、とくにその「ことば」あるいは「表現」の面に及ぼした影響を考える前に、まずそこにいたるまでの歩みをさかのぼり、崩れ去っていくことばとはなんであったのかをしてみる必要があるだろう。

---

てである。主人公は、自分が携えている書物の題名「LES MOTS ET LES CHOSES」に興味を持ったウイチオル族の少年に、スペイン語で訳してあげたあと、ウイチオル語で“les mots” “et” “les choses”をそれぞれ何というのか訊ねる(LF, 251-253)。それは異質な言語との邂逅ではあっても、ル・クレジオ自身の言語が変わる契機にはならない。

## 2. 逃れるべきことば

言語はル・クレジオにとって「唯一の現実」であるにもかかわらず、「自己の真実に近づくため」には不完全な「貧弱な道具」でしかなかった (EM, 108)。言語は個人とは無関係にすすんでいく歴史のなかで形成されてきた共有財産であるのにたいして、感情、感覚、イメージといった個人の内部に立ち現れてくるのは言語化のプロセスを経るまえの混沌とした不定形なもの、決して他者と共有することのできないものである以上、ル・クレジオが「ぼくの経験が持つ唯一無二の性質を完全に伝える」(EM, 36) ことをどれほど強烈に望んでも、言語の地平に引き出された瞬間に「唯一無二の性質」は共有可能な抽象的記号に還元されてしまう。

すべてを言いつくそうとすればするほど、ことばに掬いあげることのできないもの、ことばからはみだしてしまうもの、ことばに定着されないままのものが執拗に呼びかける声なき声が絡みついてくるだろう。あせりと苛立ちともどかしさに駆り立てられたル・クレジオの筆は、次から次にことばを重ねることで、あるいはことばにある種の暴力を加えて既存の殻にひびを入れることで、その滑り落ちたものをどうにか捉えようとする。初期作品にみられる、事物や行為や状況の延々とした列挙、息苦しいまでに濃密な細部の描写、コラージュやカリグラフなどの手法がしめしているのは、「言語の障壁を乗り越えるための大胆な、そして無謀な努力<sup>11)</sup>」であろう。そして、そのような作者の模索と重なり合うように、初期作品の主人公たちもまた、短編集『発熱<sup>12)</sup>』所収「マルタン」で自分だけが理解できる「エレマン語」を発明する少年や、モールス信号や手話そして「わけのわからないことば」などを使う『テラ・アマータ<sup>13)</sup>』のシャンスラードをはじめとして、既存の言語では掬いきれないものを別の手段であらわそうとこころみる。

だがすべてのこころみはむなしい。すべてを言いつくしたいという渴望の激しさに比例して、ことばに絶望することもその度を強めていく。一瞬、ことばによってなにかを掴んだように思えても、つぎの瞬間にはそれが幻想にすぎず、依然としてことばの彼方にとどまったままであることに気づかされるだろう。

エクリチュールのなかでぼくを殺すのは、それがあまりに短すぎることだ。文章が終わったとき、どれほどたくさんのものがその外に残っていることか。ほ

<sup>11)</sup> Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, puf, 1994, p. 157

<sup>12)</sup> Le Clézio, *La Fièvre*, Gallimard, 1965

<sup>13)</sup> Le Clézio, *Terra amata*, Gallimard, 1967

くにはことばが欠けている。ことばはぼくが満足するほど速くは進まなかった。攻撃すべきところすべてを攻める時間も、十分な武器も持っていなかった。(…)人間は惨めな狩人だ。言語はぼちんこにすぎなかった、本当なら機関銃が必要だったのに。(LF, 267)

おそらくル・クレジオが言語において根本的な疑問を投げかけるのは、「ことば」と「もの」との関係であろう。ある時期までこの作家は「ぼくに言語が肉体をそなえていることが必要だ」(EM, 115)と感じながらも、「辞書から取り出されたがゆえに、なんの重要性も持たない黒ずんで干からびた排泄物であるがゆえに貧しく、「語彙体系のなかでほかのことばとの関係においてしか意味を持たない」ことばに愛着を抱き(EM, 42)、そのなかにエクリチュールと芸術の可能性を探求していた。だが、「ぼくはすべてを言わなければならぬ、すべてを言わなければ」(LF, 13)というおもいが切迫するにつれて、言語は自分を縛りつけ限界づける軛となる。ル・クレジオが『逃亡の書』にいたって訣別を表明するのは、「もの」それ自体から切り離され、表象的記号体系のなかにもみ根拠を持つ「ことば」—それはフーコーが『言葉と物』のなかで指摘するように西欧近代の幕開けとともに現れたことばにほかならない—と、そういったことばによって形成された思考とであろう。

『テラ・アマータ』までの作品がしめしていた「言語の障壁を乗り越えるための大胆な、そして無謀な努力」というものが、あくまで西欧近代的価値観に立脚したことばの地平にとどまったままのこのころみであるのにたいして、『逃亡の書』がしめすのは文字通り「逃亡」だ。「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は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)という認識は、第一義的にはニースというデビュー作以来ル・クレジオの主人公たちが閉じこもっていた地理的空間からの逃亡を決意させるものであるが、この逃亡はただ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の逃亡であり、それまで閉じこもっていた牢獄である言語空間からの逃亡でもあるのだ。

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、この思想を放棄するのだ。自分を世界から引き離し、自らの土地をなげうち、ぼくのことばと思考とを投げ出して、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こんでいたものを吐き出すことだ。(LF, 88)

「もの」から切り離された「ことば」は、自らを縛りつける軛であるにとどまらない。ル・クレジオは言語の問題を個人的なレヴェルからより広い場へと引き出すことで、「事物からの乖離」と並んで近代西欧的言語が孕んでいる本質をえぐりだす。それは言語の暴力性だ。

「いまやいつもの部屋を出るときだ。なにかほかの言うべきもの、考えるべきもの、見るべきものを見出すときだ」(LF, 241) と『逃亡の書』で書いたル・クレジオは、つぎの『戦争』のなかで、いままで自分が表現してきたものはただ「自分」でしかなかった、とはっきりと認識するにいたる。ことばがあらゆる物質性を剥奪されているとき、それが指し示す唯一のものは何であろうか。思考は言語によってしか形成されず、「cogito ergo sum」で唯一疑いえないものとして位置づけられるのが「思考する我」だけ<sup>14</sup>である以上、近代以降の西欧を特徴づけるロゴス中心主義をつきつめるなら、世界にたいしても他者にたいしても開かれることのない孤独な自我中心主義に行着かざるをえない。そのときことばが指し示す唯一のものは、そのことばを発する主体でしかないだろう。『戦争』でル・クレジオはふたたび文明世界に立ち戻り、その内部から近代西欧の言語と思考が持つ暴力性の告発をおこなう。主人公の少女ベア・B<sup>15</sup>が繰り返す「もうひとりぼっちでいることはできない」(G, 31)「わたしは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)「ひとりぼっちでいたくない」(G, 181)といったつぶやきは、「なぜ誰もかれもが自分を表現したがるの？」(G, 160)という問いに収斂されることで、いままでの言語によるいままでの表現が本質的に孕んでいる問題点を浮き彫りにする。

ねえ、自分を表現しなくなることができる、って思う？ きっとひとは何をしようが「自分」であろうとしているのね、他人を痛めつけようと、世界を支配しようとしているのね。たとえ何もことばにださなくたって、何かを言っているのよ。何もことばにださないところまでいったって、こんなふうに書くことができたって— ■■■■、たぶんそれはほかのやり方と同じくらい激しく、「こ

<sup>14</sup> 村上陽一郎『近代科学と聖俗革命』、新曜社、1967、pp.180-182 参照。「つまり、デカルトの論理において、疑い得ないとされたものは、「自分の」思惟、「自分の」《cogitatio》ではあっても、それが、「我々の」、言い換えれば「人類一般の」思惟、理性、《cogitatio》にまで拡大されることについては、何らデカルトの論理は証明していない、という反論が充分成立し得るように思われる。」(p, 180)

<sup>15</sup> ル・クレジオの作品に少女としての主人公があらわれるのはこれがはじめてである。以降二度と、作者の分身とおぼしき意識の怪物のような主人公—それ以前の作品を埋めつくしていた主人公—はル・クレジオの小説に登場しない。

の私は」とか「私は存在する」とか「私はこう考える」とかを言うひとつのやり方なんだわ。ねえ知ってるでしょ、デカルトが言ったこと、「私は誰一人として私以前に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、自分をほかの人たちに押しつける個人ってやつが見えてくるわ。(G, 163)

人間と世界とのあいだにあるつながりを切り裂くだけでなく、人間同士を離散させる言語のうえに成り立っている現代西欧文明にたいする強烈な違和感、これこそがル・クレジオを「逃亡」へと駆り立てる大きな力だ。逃亡ははじまった。だがどこを目指して逃亡するのか。「ぼくは自分の世界から立ち去ったが、他の世界を見出しはしなかった。それは悲劇的な冒険だ。旅立ちはしたけれど、まだ少しも到着していない」(LF, 249)と告白するル・クレジオには、いくら振り払おうとしても「過去何世紀にもわたって飲みこんでいた」言語の残滓がまとわりついてくる、どんなに逃げつづけても背後に貼りついたまびつたりと後をつけてくる影のように。その影から解放され、あらたな言語と表現を手にするためには、つまりあらたに生まれ変わるためには、別の地に辿りつき、別の地の太陽のひかりでいままでの影を吹き払わなければならないだろう。「わたしは戦争が好きじゃない、平和が好き」(G, 164)とつぶやく少女のなかには、自己中心的なことばがもたらす戦争がなくなる世界へのあこがれが閃光のようによぎる。それはまたル・クレジオ自身が逃亡のはてに見出したいと願う世界でもあるだろう。

(...) わたしつくづく思うの、戦争が止んだらな、たとえ一時間のあいだでも戦争が止んで、休むことができたらなって。すてきね、戦争が止んだら。そうしたら、たとえば海にいったりできるわね。べったり座って海を見つめるの。耳を澄まして海を聞くの。いろんな身振り手振りをしたり、悲劇のことばを口にする必要なんかなくて、舞台のそとにいることになるんだわ。(…) そしてなによりも、まだ自分を表現しなければならないのなら、簡単なもので自分を表現するのよ。それは征服するためじゃなくて、全体に合わせるための表現なんだわ。(G, 163)

『逃亡の書』『戦争』を通じてル・クレジオのなかでは、逃亡すべき「自分の世界」が明確な形を取ってくる。それはことばの喧騒と戦争とがいたるところに蔓延している世界だ。ル・クレジオが逃れるべきことば、それをひとことであらわすとするとするなら、西欧近代的価値観に染まった言語、といえるだろう。西欧言語が持つ二つの側面、すなわち「事物の世界からの乖離」そし

て「孤我の表現」にたいして徹底的に疑問を投げかけるル・クレジオのなかに、そのアンチテーゼとして「全体に台わさるための表現」への渴望がふくらんでくる。いまや時は熟した。それまでの自分のことばへの強烈な違和感と平行して、まだ見ぬ、どのようなものかも明確にはなっていない「来るべきことば」への夢と焦燥が身を焼きつくすほどまでに激しくなってはじめて、西欧とは異質なインディオ世界との接触は単なるエグジチズムに終わらず、人生と表現の再編の契機となるのだ。

### 3. 沈黙と呪術

『ハイ』を一読してまず驚くのは、この著者にインディオの生活や社会の全体的な姿を伝えようとする意図が微塵もないことだろう。ル・クレジオ自身がこのエッセーの冒頭で「近づきがたいこと、そして沈黙を守っていることが偉大な美徳であるような人たち（引用者注：インディオ）について書かれた以下の頁は、残念ながら、著者自身のことしか語ることができない」（H, 5-7）と記しているように、この作家が執拗に描きだすのはインディオのなかに体现された自らのあこがれ、来るべきことばと表現へのあこがれなのだ。したがってル・クレジオの関心はもっぱら次の二点に絞られる。それはインディオたちの「沈黙」と「呪術」だ。

ル・クレジオにとって西欧世界はひとつの閉塞であり、それとは異質の世界を見出すことが死活問題であったことは、第一章がつぎのように書きはじめられていることからもうかがえる。

インディオの世界との出会いは今日ではもはや奢侈ではない。それは必要なこととなったのだ、現代世界に生じていることを理解しようと望むものにとっては、いや、理解すること、そんなことはなんでもない。そうではなくありとあらゆる暗い通路の果てまでいき、どこかの扉を開けようとする、結局は生き延びようとするのだ。（H, 11）

さらに、「インディオたちから一刻も早くわれわれは学ばねばならない、都市とは何なのか、別の言語とは何なのか。そうしなければ息が詰まって死んでしまうだろう」（H, 36）と言うとき、ル・クレジオのなかでは「言語」というものが西欧世界の閉塞をもたらしている大きな要因として捉えられているだろう。「われわれ」のことばは「コミュニケーションを中断させ」「自分勝手に喋りまくる」「支配と隷属の記号」（H, 38）だ。そして絶えず自己を主



張し、世界を征服し、他者を説得しようとする。この言語のなかにいるかぎり「戦争」はやむことはない。

あまりにたくさんのことばがある。やつらは増殖し、つぎからつぎに湧きあがってくる。恐ろしくも美しいことば、ことば、ことば。語らない者はおそらく死んでしまうだろう。語ることを拒み、齒をくいしばってこみあげてくることばの奔流にあらがう者は、きっと殺され、地上から抹消されてしまうだろう。

しかしインディオの沈黙は、ことばの戦争や喧騒のかなたにある。ほかの世界にあるのだ。(H, 33)

インディオたちの生活に染みこんでいる「沈黙」、ル・クレジオはこれに魅せられる。この「沈黙」こそがあらたなことばを開示するものだからだ。たしかにインディオと接触するまえのル・クレジオ作品においても「沈黙」は大きな位置を占めていたことは確かであろう。だがその「沈黙」とは、たとえば『物質的恍惚』で端的にしめされているように、死や虚無といったものと同義であり、未生以前そして死後の永遠につづく「自己の不在」のことであった。それは表現への道がすべて塞がれている閉ざされた沈黙と言えらるだろう。けれどもル・クレジオがインディオのなかに見出したのは、そのような「受動的な、悲しい、瞑想的な沈黙」(H, 29)とは別種の沈黙だ。インディオの「沈黙」は、ことばを超えたことばに向かって開かれている。

インディオの沈黙、それはただ黙っているだけでも、非活動的な瞑想でもない。いくつもの言語を解し、いくつもの声を聞きわける沈黙だ。わたしはどうにかしてその沈黙を学びたい。そのためには、わたしのなかから数々のことばを捨て去らなければならないだろう、捨て去らなければ。

ことばを沈黙に満ちたものにするのは容易なことではない。(…) ことばはわたしのなかで跳ねまわって、からだのありとあらゆる穴からほとぼり出て空間を覆いつくそうとしている。(…) 話すことは学びつくしたとき、なにが残っているだろうか。それは、沈黙するすべを学ぶことだ。(H, 33-34)

鳥や樹木や大地と話すことを可能にする「沈黙」が自然な状態であるインディオたちを「世界から切り離されていない」(H, 100)と、礼讃と羨望をもって書くル・クレジオは、「われわれ」西欧文明人を、自分たちの世界に住んでおらず「亡命中」であると位置づける<sup>16</sup>。「自分たちの世界に住んでいる」インディオと異なり、「われわれ」と世界とは夾雑物によって遮られている

<sup>16</sup> «Leur monde n'est pas différent du nôtre, simplement ils l'habitent, tandis que nous sommes encore en exil.»(H, 36)

のだ。近代以降、西欧の「ことば」は事物とのつながりを失い、表象的記号の体系を構築した<sup>17</sup>。「沈黙」とは無縁の「われわれ」にとって世界は、つねにその記号体系の格子を通してしか捉えられず、ことばによる分析で切り刻まれた姿でしかあらわれてこない。世界そのものの声はもはや「われわれ」の耳にまで達することはないのだ。

世界から速く離れ、閉塞した言語のなかで「息が詰まって死んでしまう」危機に直面しているいま、『物質的恍惚』のころからル・クレジオが抱いていた「ますます、ぼくには言語が肉体をそなえていることが必要になってくる」という思いは一気に加速する。「ことばを沈黙に満ちたものにする」とは、世界そのものにことばを開くことだ。そのときことばはもはや記号体系のなかに閉じこもった血の気のない屍のようなものではなく、生き生きと脈打っている事物とほとんど等価なものとなるだろう。「沈黙するすべ」を学んだとき、「生命の力はふたたび言語を満ちし、人間は大地の経験をふたたび見出す」(H, 16)ことができるだろう。ル・クレジオがインディオの「沈黙」から得た啓示とは、われわれの「亡命」を終わらせ、世界のなかに住まわせるようなことばの可能性だ。すなわちインディオたちが通曉している「ただ眼によって見出されるだけではない記号、紙とボールペンと手によって書かれるだけではない記号」(H, 35)である「世界の声」と呼応しあうようなことばの可能性だ。

しかし、ル・クレジオがインディオから得た啓示は「沈黙」のみにとどまらない。「沈黙」とならんで、あるいはそれ以上にこの作家の関心が集中するのは、インディオの言語、音楽、絵画のすべての表現を貫いている「呪術」だ。世界から断絶し、他者とも切り離され、孤独のなかに閉じこもったまま「恐慌のことば」(H, 33)を叫びつづける「われわれ」と異なって、インディオたちが沈黙のなかで生きることができるのは、彼らの生活が世界との融和を基調とし、自己の表現や個別化を必要としないからであろう。おそらく、その世界を調和と平和だけが支配しているのなら、インディオたちは永遠に沈黙のうちにとどまっているはずだ。

恐怖を知らない者たちは宇宙のなかにあつて唇を閉じたままだ。書物も絵画も必要としない。(H, 33)

たしかに始源の時にインディオたちは何にも脅かされることなく調

<sup>17</sup> Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966 の第2章および第3章を参照。

和のなかだけに生きていた。だが、なんらかの災厄によって調和は壊されてしまった。もはやインディオたちにとって世界は決して調和に満ちた平和なものではない。「唇を閉ざしたまま」でいることのできる日常生活の場は、眼に見えない精霊たちに溢れ、もろもろの悪の力を秘めた神秘と恐怖の領土と分かちがたく結びついている。この「危険で、混沌とし、不吉な」(H, 97)世界が姿をあらわにし、人間を脅かすときはじめて、インディオたちは「表現」へと向かうのだ。

ときおり、病い、狂気、死の危険があらわれてくる。しかしそういったものはたまたまあらわれたのではない。表現が必要になったことをしめすしるしなのだ。インディオたちはそういったしるしの見わけかたを学んできた。これらの危機のなかにこそ、言語や絵画や音楽の必要性があることを知っている。(H, 41)

ル・クレジオは「言語」「音楽」「絵画」というインディオの表現すべてのなかに、「呪術」という共通点を見る<sup>18</sup>。「沈黙」が人間と世界とを融和させ、「蟻たちや植物たちと等しく大地の上で生きる」(H, 100)ことを可能にするものだとしたら、その対極にある「呪術」は「人間と世界とを結ぶ契約」(H, 29)であり、世界にたいして働きかける手段として人間に与えられた特権だ。

たとえば、あるひとりのインディオのなかに「病い、狂気、死の危険」があらわれたとき悪魔祓いの儀式がおこなわれるが、それはその個人のなかに巢食うことで共同体全体を脅かしている眼に見えない悪霊をことばによって露わにし、侮辱し、糾弾することだ。インディオたちが言語を本能的に恐れているのは、それを用いることによって自分たちが言語を持たない動植物や鉱物などから切り離されてしまう、ということを知っているからだ。だが同時に、この人間のみにも与えられた特権を誇りにも思っている。「タヒユ・サ(すべてを見とおす眼)」であることばによってインディオたちは、世界から自分たちに向けられた脅威のすべてを示し名づけて、神秘を根こぎにする。つまり、インディオのことばは、怪異なもの、名づけがたきもの、近づきがたきものをなくし、人間を治癒し救うためのものなのだ。

旋律も和音もなく、三つの音しか出ない葦笛で吹き鳴らされる音楽、それゆえに一握りの専門家だけのものではなく万人に開かれたインディオの音楽もまた、「世界をふたたび創造するための、眼に見えぬものや危険とたたかう

<sup>18</sup> «La langue indienne est magique.» (H, 30). «L'Indien chante, et c'est de la magie.»(H, 79). «(...) l'art pictural indien est une pratique magique.»(H, 111)

ため」(H, 53) のものであり、世界に働きかけて「人間のことばを動物や植物の領域、もしくは悪霊の領域に聞かせる」(H, 51)ものだ。同様にしてインディオの絵画は「ある個人の優越性を種族のほかの者にたいして主張しようなどとはしない先祖から連綿とつづく絵画」(H, 104)であり、悪意を剥き出した世界にたいし「防御するため、攻撃するため、戦いをおこなうため」(H, 111)に描かれるのだ。

これらインディオの表現の根底にある「呪術」を見出すことによって、ル・クレジオは表現、より正確に言えば「芸術」についての考え方を大きく転換させる。冒頭で引用した「来るべきポエジー」において、ロートレアモンの思考を「個人的意識—集团的意識」の観点から光をあて、『マルドロールの歌』と『ポエジー』という外面的には矛盾した二冊の書物を、個人的意識から集团的意識への移行として捉えるル・クレジオが、自らの芸術のすすむべき方向として個人性からの脱却を想定していることに疑う余地はない。

インディオ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、神秘の表現に生き、描かれた痕をたどり、呪術が与えるしるしにしたがって語り、食べ、愛しあい、結ばれる。これこそが芸術、はじめての本当の芸術だ。個人が世界をまえにして発する惨めな問いかけなどではない。芸術、なぜなら芸術というものは人間の集団に記された宇宙の痕跡であり、ひとつひとつの細胞と全体とのあいだのつながりなのだから。秘密の一端でも見出したい。自分の人生、孤独に閉ざされた不毛で凡庸な人生を、種の限りない寛容にあらためてゆだねたい。(H, 37)

西欧の「芸術」がいくら声高に「独創性」や「新しい意匠」などと叫んでも、畢竟それがもたらすのは「優越をとまなう専門化」(H, 40)でしかないだろう。だが、才能ある一握りの「芸術家」の自己表現を、つまり「個人が世界をまえにして発する惨めな問いかけ」にすぎない自己表現を、表現する才能のない大多数の人たちが拝領する、という関係は、インディオたちには無縁だ。誰もが平等に芸術家であるインディオたちにとって、言語や音楽や絵画といったものは、眼に見えない悪霊による脅威を破い癒す「共同の表現」なのだ。ル・クレジオはインディオの表現のなかにありうべき芸術の姿を見出すことで、西欧の矮小化された「芸術」概念を無効なものにする。「いつの日か人は知るだろう、芸術などというものはなく、ただ「医術」だけがあったのだということ」(H, 7)。

そして、「自我の表現の極限にまで行きつくことですでに自我を超え<sup>19)</sup>」てしまった『マルドロールの歌』の作者が、『ポエジーII』で「詩は万人によって作られるべきである。一個人によってではなく<sup>20)</sup>」と言うのと同じように、ル・クレジオもこのように言う。

芸術はもうたくさんだ。個人の表現はもうたくさんだ。そうではなくて、結ばれあうこと、そして共同して読むすべを心得ること。(H, 136-137)

インディオたちの「沈黙」がル・クレジオに開示したのが、「事物から乖離していない、世界と融和したことば」の可能性であるとすれば、「呪術」によってル・クレジオが見出すのは「自我の孤立の芸術ではない芸術」の可能性だ。「事物からの乖離」と「個人の露出」とに立脚した近代西欧的言語に強い違和感をおぼえ、そこからの逃亡をはじめた青年作家は、インディオたちと出会うことで、自らの行きつく先に明確な形を与えることになる。「わたしたちは出発したい。だがどこへ向かって？」と書くのが『逃亡の書』ならば、『ハイ』がしめしているのは「逃亡の方向づけ」だ。

もちろん、インディオを世界との融和が基調にある、個人表現とは無縁なひとびととして、「われわれ」神秘の厚みを持たない攻撃的な世界にいる者の対極に置くル・クレジオの姿勢は、いささか図式的すぎるきらいがあるだろう。これを、単純な西欧否定、野蛮礼讃として反感をおぼえる批評家も少なくはないかもしれない。それは、『ハイ』について、「美しいエッセー<sup>21)</sup>」と評価する批評家がいる一方で、「インディオさえ「抽象的に」しか捉えられていない<sup>22)</sup>」あるいは「生態史学の域を出ていない<sup>23)</sup>」と手厳しい批判を投げかける論者もいることからもうかがえるだろう。

こんな風に白人社会がだめで、インディオのみがいいのなら、しかも個人表現がつまらないのなら、ル・クレジオは何とかインディオに同化しようと行動すべきだろう。そしてそれがいかに困難かということをもう少し痛みを持って記録すれば読むに堪えるようになるかもしれない。このままではインディオたち

<sup>19)</sup> « Les Poésies à venir », p. 115

<sup>20)</sup> Isidore Ducasse. Le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror – Poésies I et II*, GF-Flammarion, 1990, p. 356

<sup>21)</sup> 望月芳郎「沈黙と新しい言語空間」、『現代詩手帖』、1977年6月号, p. 91

<sup>22)</sup> 飯島耕「ル・クレジオの『悪魔祓い』」、『現代詩手帖』、1977年6月号, p. 81

<sup>23)</sup> 寺山修司・豊崎光「無目的な言葉 ⇔ 無目的な事物」、『現代詩手帖』、1977年6月号, p. 140

への甘い盲目的賞賛のみがあって、格闘がないのではないか<sup>24</sup>。

だが、ル・クレジオの意図は西欧を捨てて「インディオに同化」するところにはない。『ハイ』の冒頭に「わたしはひとりのインディオだ」と書きつけてみたところで、西欧の風土で生まれ育ったル・クレジオが、インディオの世界と融和し、インディオとともに表現することは不可能なことであり、またその必要もないことだ。インディオが彼らの世界に「住んで」いるように、自分もまた「亡命」を終わらせて自らの世界に「住む」こと、そしてそこで共同して表現すること、ル・クレジオが求めるのはこのことだ。ロートレアモン＝デュカスにとって『ポエジー』が「人間を不毛な自己観照からもぎ離し、共同体に復帰させる<sup>25</sup>」ような「来るべきポエジー」の宣言であるように、『ハイ』はインディオによって道をしめされた「来るべきことば」を宣言する書物であろう。

#### 4. 来るべきことば

『ハイ』を貫いていた「インディオー西欧」という対立は、つぎの『巨人たち』以降の「われわれ」の世界を舞台とする作品からは、徐々に位相を変えていく。そして1978年の『地上の見知らぬもの』において「子どもー大人」という対立に収斂するとともに、ル・クレジオのことばは決定的に生まれ変わるだろう。

『ハイ』の前に書かれた『戦争』と、後に書かれた『巨人たち』とは、どちらも西欧都市文明が与える痛みを中心に据えているという点で「おたがいに姉妹編といつかまわなほほどよく似ている<sup>26</sup>」という印象を受けるが、さきに見たように『戦争』ではいまだ西欧文明世界の対極に置かれるべき世界についての明確なヴィジョンが欠落しており、いってみれば西欧の内部にとどまりながらの告発という限界があった。けれども『ハイ』を経たあとの『巨人たち』では、唾のボゴ、少女トランキリテ、青年マシーヌといった、西欧の価値基準とは異質の価値基準を体現する人物たちの眼を通すことで、はじめて外側から西欧都市文明を告発することが可能になるのだ。インディオに同化することではなく、インディオのような生きかたを自らの世界において

<sup>24</sup> 飯島耕・「ル・クレジオの『悪魔祇い』」、p.81

<sup>25</sup> «Les Poésies à venir», p.118

<sup>26</sup> 豊崎光・「ル・クレジオ」、『ソレルス / ル・クレジオ』（岩崎力・豊崎光・訳）、集英社、世界の文学、1976、p.344

おこなうことを目指すル・クレジオは、この三人の登場人物によって、「われわれ」の世界のなかにインディオ的価値観を引き入れようとする。それは、沈黙のなかで生きる「唾」のボゴが「インディオによく似ている」(GE, 287)と形容されることに端的にあらわれているだろうし、「樹木のことばの破壊、水や火のことばの破壊、石のことばの破壊を欲」(GE, 32)し、姿を見せぬまま命令し征服し隷属させる「支配者たち maîtres」の対極にいる少女を「トランキリテ」と、そして青年を「マシーヌ」と名づけていることにもあらわれているだろう。ル・クレジオは近代西欧の本質である氾濫することばにたいしては「静寂 tranquillité」を、実体もなく「脳髄の戦慄」(GE, 189)にすぎない膨れあがった自意識にたいしては事物そのものである「機械 machine」を描きだす。いわば『巨人たち』は『ハイ』における新しい認識の小説での実践、つまりインディオたちが自分たちを脅かす悪霊を言挙げによって祓うように、「支配者たち」が君臨する西欧都市文明という悪霊を描き出すことによって祓う実践だといえるだろう。

『巨人たち』のつぎにくる『向こう側への旅』には、もはや恐怖と悪意に満ちた西欧都市文明との対立はない。描かれるのは、悪霊の祓われたあとの清められた世界、やさしさと平和と調和だけに溢れる「向こう側」の世界だけだ。風が語り雨がささやき、光も雲も植物も動物も、すべてが生命を持ち、素朴な感情によって動く世界、それはあらゆるものがそれぞれひとつの要素として、生きた統一体であるコスモスのなかで平等に調和づけられている世界だ。ル・クレジオは本書のおわりに近いところで、このコスモス像にはつきりとしたイメージを与える。

お聞きなさい。わたしはとても大きくて、広大なものです。わたしの姿を見ることができないのは、あなたがたがもはやわたしの身体のそとにするのではなく、内部にいるからです。みなさんはわたしのなかに住んでいるのです。(…)どんなときでもあなたがたはわたしの皮膚や肉のなかにおいて、わたしが吸う空気を吸っているのです。(…)あなたがたは決して孤独にならず、見捨てられることもありません。(VA, 276-279)

かつて「インディオは世界から切り離されてはいない」と書いたル・クレジオは、このコスモスのなかに自分を位置づけることで、自己と世界とをひとつながりのものとして認識するにいたる。だが、悪霊が闊歩し、ときに敵意を剥き出しにして人間を脅かすインディオの世界とは違い、ル・クレジオが描き出す世界は、インディオにとってもあこがれである「災厄が理解の秩序

を壊す」(H, 30)まえの世界だ。人類に共通の郷愁をことばによって現前させるル・クレジオの表現はもはや「自我の猛りたった表現」などではない。インディオの表現がそうであるように、共同の表現、集合的な夢の表現であろう。

だが、人類の郷愁が結晶したような「向こう側」の世界は、「神聖なひかり」(VA, 252) そのものであるナジャ・ナジャという少女が、ジン・フィズやアリゲーター・バークスをはじめ「重い丸天井のしたにいる囚人」(VA, 253)の「わたしたち」に語る世界だ。それゆえ、ナジャ・ナジャという超現実的な存在、ふいに姿をかき消したり、どこまでも小さくなって事物のなかに入りこんだり、風となって大空を泳いだり、燃えさかる星々をめぐって太陽を散歩したりできる巫女によって物語られる『向こう側への旅』は、「わたしたち」の地平との接点が希薄な神話的、幻想的な様相を帯びざるをえない。けれども、「わたしたち」はいつまでもナジャ・ナジャの託宣に頼っているわけにはいかない。ある日ナジャ・ナジャはいなくなってしまう。

ナジャ・ナジャは話さない。もう話さない。今度はわたしたち自身が物語をする番だ、時間をつぶすためでも、物音をたてるためでもなく、すべてのものの向こう側へ行くために。それは眼を開けたまま夢を見るようなものだ。(VA, 291)

1978年に発表された二冊の著作『地上の見知らぬもの』『モンド、その他の物語』(以下『モンド』と略す)は、「今度はわたしたち自身が物語をする番だ」の実践にほかならない。巫女の導きなしに「向こう側」への扉を押し開けるためには、「重い丸天井のしたにいる囚人」のままではいられないだろう。この二作がル・クレジオの長い作家活動のなかで重要な位置を占めるのは、この作家の自己変革を明確に示しているからだ。それは「子ども」への変貌だ。ル・クレジオはピエール・ボンセンヌとの対談のなかで自らの変貌を明らかにする。

— この二冊の本(『地上の見知らぬもの』『モンド』)の主人公は子ども、日のひかりがさんさんと降りそそいで「ゆるやかで軽やかな」雲が流れていくある日に山頂から海を見つめるひとりの子ども、と言っていていいでしょうか？  
ル・クレジオ：その要約で結構です。ただ付け加えると、その子どもというのはわたし自身なんです<sup>27</sup>。

<sup>27</sup> Pierre Boncenne, «J.M.G. Le Clézio s'explique», in *Lire*, 32, 1978, p.38



同時代の批評家たちに少なからぬ衝撃を与えた<sup>28</sup> この二作は、語彙においても構文においても極度に単純かつ平易である。デビュー以来、創作活動のそれぞれの段階で「ことば」の問題へと立ちかえていたル・クレジオは、この『地上の見知らぬもの』以降、ほとんど「ことば」の問題を正面から取り上げることはない。1978年の二作が雄弁に語っているのは、ル・クレジオが「来るべきことば」を獲得したことであり、おそらく1980年代以降今日にいたるまでの作品群、次第にロマネスクな筋立てを明瞭に備えていく作品群は、ここで獲得されたことばに立脚して織り上げられているといっても、あながち的外れではないだろう。

「来るべきことば」の獲得は、「子ども」の発見と分けて考えることはできない。むしろこの「子ども」とは現実の子どもではない。文明の内部にいる未開人、いうなれば「われわれ」の世界へ転移されたインディオであり、あくまでもル・クレジオの理想が投影された「子ども」像として捉えるべきであろう。

子どもたちは呪術的だ、ただ子どもたちだけが完全に呪術的な存在なのだ。(IT, 225)

「呪術」によって生きるインディオたちと「われわれ」西欧文明人との対照に重なるようにして、「呪術的で超自然的な力」という「単純かつ全能的な」力を持つ「子ども」は「大人」と対置される(IT, 226)。ル・クレジオは自分のなかに眠っていた「子ども」を覚醒させることによって、「亡命」を終わらせて自らの世界に「住む」ことを可能にするのだ。

なんて忌まわしいのだろう、大人たちの世界の頭でっかちで不自然な複雑さというやつは。世界は、知識やら意識やら分析やらに妨害されて、いつだって混濁している。もつれあったさまざまな思想。あらぬ「幻想」にあらぬ「強迫観念」ども。自己満足。現実を塗りこめて隠し、消し去ってしまう舌先三寸の数々。こういうものはみんな、引き裂き、離散させ、不毛にするものだ。(IT, 240-241)

「大人たち」は、「知識やら意識やら分析やら」を通してしか世界と接することができない。世界と「大人たち」のあいだには、大地に根ざすことのない

<sup>28</sup> たとえば、ピエール・ボンセンヌがル・クレジオとの対談のなかで訊ねる質問「『モンド』と『地上の見知らぬもの』は、あなたにとってひとつの断絶なのですか」(«J.M.G. LeClézio s'explique», p.35)、あるいはアラン・クレルヴァルの書評(Alain Clerval, «J.M.G. LeClézio: L'Inconnu sur la terre, et Mondo et autres histoires», in *N.R.F.*, 305, 1978) など。

い抽象性に触まれた言語によってつくられた壁が立ちはだかっているのだ。したがって「諸要素と人間とのあいだに、つまり大地や空や海といったものと人間とのあいだに、何の差異もなければいいのに」(IT, 116) というル・クレジオの願望は、世界から切り離され「亡命」したままでいる「大人たち」のなかでは決して実現することはない。

それにたいして、「複雑さ」とは無縁の子どもたちはインディオと同様、何のフィルターも通さず直接に世界と接している。「あまりにも語りすぎ、あまりにも理由を詮索しすぎる」(IT, 287) 大人たちにとって世界は冷たく干からびた物質の集積にすぎないけれど、子どもたちにとっては「どんなときでも動き、脈打っている」(IT, 287) のだ。ル・クレジオは、「大人」へと成長し「頭でっかちで不自然な複雑さ」に染まっていく過程でわれわれが失ってしまった「世界との一体感」を純粋なまま保持している「子ども」を自分のなかに目覚めさせることで、インディオの「沈黙」が啓示したことば、つまり生き生きとした世界に密着し手触りの確かなことばを獲得する。『地上の見知らぬもの』の冒頭は、姿をあらわしつつある「来るべきことば」が、「見知らぬ少年」の出現に重ね合わされて描かれるところからはじまる。

ぼくはいつまでもずっと語ってあげていたい、ただ単にことばでしかないようなことばによってではなく、大空にまで、宇宙にまで、海にまで到るようなことばによって。(…)

だけどどのように語ればいいのかだろうか。この音楽が紡ぎだすことばの数々は、ことばなどというものが存在しない国からやってくる。(…)ぼくは時が来るのを待っている。どうすればいいか待っている。もうすぐそれはやって来るだろう、いや、もしかするともうすでにやって来ているのかもしれない。群れなす雲のうえに、ひとりの見知らぬ少年が座っている、ちょうど砂丘に腰をおろすようにして。少年はそうして、ひろびろとした広がりの方こうに横たわっているものをじっと見つめている。(IT, 7)

「見知らぬ少年」が見つめるもの、それは「見たり感じたり手で触れたりする、現実の神秘」(IT, 242) に溢れた世界だ。樹木や花や小石や動物といった現実の事物が宿している秘密に比べると、もはや「魂の秘密や知性の深さなんて取るに足らない」(IT, 242) ものだ。かつて「自分の経験の持つ唯一無二の性質を完全に伝える」ことに躍起になっていたル・クレジオは、いまや「子どものことば」によって「世界の声」(IT, 113) をあたらかぎりなぞろうとする。それはおそらく、インディオの「呪術」のように「隠れているものに形を与える」ことであろう。だがインディオたちが人間を脅かす「悪霊」

を暴くためにことばを使うのにたいして、ル・クレジオのことばはその逆に「見失ってしまった美」を取り戻すために用いられるのだ。

好きなものだけを書くこと。ひとつに結びつくために、美のかけらをふたたびあつめて組みあげ、その美をもういちど作り出すために書くこと。そのとき、ことばのなかにいた樹木たちが、岩々が、水が、いくつものひかりのかけらが燃えはじめ、もういちど輝きだし、澄みわたり、ほとぼしり、踊るんだ！(IT, 10)

『モンド』に収められた短編はどれも子どもたちが登場するが、その子どもたちを通して描かれる世界もまた「騒音もなく、苦しみもなく、不安にさせるもの、破壊するものはなにもないような国、戦争とも憎しみとも無縁で、沈黙に満ち溢れた国」(IT, 309)だ。1978年に発表されたこの二作品においてル・クレジオが追求しているのは、もはや「かくある」大人の世界、つまり西欧近代的価値観に立脚した世界ではなく、「かくあれかし」というあこがれの世界だろう。

(...)まさに至福ともいえる美に達しようとするなら、あらゆる強迫観念と闘わないわけにはいかないのだ、と思います。はじめわたしはそういった強迫観念を書いていました。でも、あるとき、ほかのことを語りたくなったのです<sup>29</sup>。

ル・クレジオの筆は以後「都市世界、機械文明の世界、言語と諸形式がもたらす攻撃<sup>30</sup>」という「強迫観念」との格闘に焦点が合わせられることはない。インディオとの接触を契機に、「強迫観念」と格闘するル・クレジオは死んだ。いま、死を経て再生したこの作家の、1980年代以降今日にいたるまでの創作活動の核にあるもの、それは失われてしまった調和の追求、事物や存在がより充実した「ここならざる場所」の追求だ<sup>31</sup>。

『砂漠<sup>32</sup>』以降の作品になると、調和を破るような「かくある」世界が介入してくるが、『地上の見知らぬもの』『モンド』の二作においては、ル・クレジオの焦点はもっぱら調和と美と音楽とに満ちた世界に向けられる。『モンド』について豊崎光一は「不思議なほど葛藤というものがない<sup>33</sup>」

<sup>29</sup> «J.M.G. Le Clézio s'explique», p.37

<sup>30</sup> «J.M.G. Le Clézio s'explique», p.35

<sup>31</sup> のちに対談集 *Ailleurs. Entretiens avec Jean Louis Ezine*, Arléa, 1995 のなかでル・クレジオは次のように言う。「わたしには調和の追求として以外に、書く営みを捉えようがありません。もしその調和を見つけるに到ったら、きっと書く欲求を感じなくなるはずです。」(p. 125)

<sup>32</sup> *Le Clézio, Désert*, Gallimard, 1980

<sup>33</sup> 豊崎光一・「あとがき」『海を見たことがなかった少年 — モンドほか子供たちの物語』, 集英社, 1988, p.298

と指摘しているが、それはこの時期のル・クレジオにとって「かくある」世界と「かくあれかし」の世界とのあいだに生じる軌轢よりも、事物や存在がより充実した「ここならざる場所」を描くことによる自己の浄化と再生とに興味の中心があったからであろう。

このことがよくあらわれているのは、『地上の見知らぬもの』で、自分のなかに何か暗いものがわきだしてくる予感から「気をつけろ！ なにかが姿をみせようとしている」(IT, 13) と叫ぶ章だ。ル・クレジオはもはやそれを「海藻で重くなった海のもったりと柔らかいうねり」(IT, 13-14) のようなことばによってとらえようとはしない。ただ浄化されることだけを望むのだ。

(...) 走れ、ひんやりとした空気を突っ切って、いくつもの街路に沿って、夜のあいだずっと。走るんだ、風がぼくの着ているものを吹き抜け、皮膚を吹き抜け、そして頭のとっぺんから足の先までを貫いているこの苦しい通路に吹いてぼくを音楽と平和でいっぱいにするまで。(IT, 14)

このように言ったあと、ル・クレジオはいつのまにか少年になって街路を駆けている。全身で世界を感じ、笑いながらどこまでも駆けていく。不安も脅えもなく、ひかりをいっぱいに浴びて走りつづける。そうしながら、大地が、空が、ひかりがいいききと脈打つ真新しい世界へと飛翔するのだ。

ぼくは新しい生のために書きたい。(IT, 313)

おそらく1978年の二作品は、この一言に収斂されることができだろう。ル・クレジオの創作活動はあらたな段階へと入ったのだ。『ハイ』が「もはや孤独の、自我の孤立の、自慰行為の芸術ではないような芸術を目指す一個の宣言」であったなら、「子ども」のことばによって「幸福と美とにあふれた始源的世界」という人類共通のあこがれに表現を与える『地上の見知らぬもの』『モンド』は、ル・クレジオがそういった芸術の第一歩を踏み出したことを雄弁に告げているだろう。