

なぜアゴタ・クリストフの三部作は単純にして複雑なのか

塩谷 祐人

はじめに

アゴタ・クリストフ (Agota Kristof, 1935-2011) の小説『悪童日記』(*Le Grand Cahier*, 1986)⁽¹⁾は、『ふたりの証拠』(*La Preuve*, 1988), 『第三の嘘』(*Le Troisième Mensonge*, 1991) と合わせて三部作を成している。しかしこの三部作は、クリストフ自身が証言するように最初から予定されたものではなかった⁽²⁾。そもそも彼女は『悪童日記』の成功までは実績がなく、作家の肩書きもない⁽³⁾。友人の勧めに従ってフランスの出版社に原稿を送ったが、無名の外国人が書いた作品を受け入れる出版社はなかなかない。ただ一社、大手のスイユ社だけがクリストフの作品を認め、世に送り出したのである。そのため、クリストフが最初から一連の作品を三部作として発表することなど予定できるはずもなかった。しかしながら、『悪童日記』の執筆後、クリストフは「続きを書かねばならない」という強い思いに突き動かされた。しかも幸いなことに、『悪童日記』は予想以上の反響を得て多くの読者を獲得していたため、続編もスイユ社によって出版されたのである。こうして、一作で完結するはずだった物語は膨れ上がった。そしてそのとき、単純にして複雑な、奇妙な三部作の構成が生まれたのである。

この三部作が単純に見えるのは、彼女の文体によるところが大きい。ハンガリーに生まれ育った彼女は、二十歳でフランス語もわからないままス

イスに移り住むことを余儀なくされた。その地で苦勞してフランス語の読み書きを習い覚えたクリストフは、単純で簡素なフランス語で書くというスタイルを確立していった。この外国語で執筆するがゆえに生まれた特徴的な文体と、子どもの視点で戦時中と体制下のハンガリーの様子を描くという試みが混ざり合った結果、速度のある物語運びと冷静に現実を見つめる語り口が生まれ、彼女の独特の作風が誕生したのである。

一方、三部作が複雑であるのは、物語に嘘(フィクション)が織り交ぜられ、矛盾を内包した構造になっているからである。三部作は物語が重ねられるにしたがって、複数の物語が多様に絡み合い入れ子状をなし、それまで語られてきたことが「本当のこと」なのか「嘘」なのか読者にはわからなくなる。また登場人物も存在しているのか、本当はいなかったのか、あるいは同じ名前が登場する人物は同一人物なのか別人なのか、さらに「証拠」として挙げられているノートに書かれた双子の痕跡は信じられるものなのか、そうでないのかを考えさせ、常に読者に参加を強いる作品となっているのである。アゴタ・クリストフの専門家で、スイス国立図書館のアーカイブの編纂を行ったマリー＝テレーズ・ラチオンが、「アゴタ・クリストフの読者は『証拠』と『嘘』、つまり紙の上のこれらの人生が疑わしいものであるとわかっているのである」⁽⁴⁾と指摘するように、読者は語り手が見たこと、あるいは現在進行形で見ていること

が文字になったものを追い、それを信じ、物語の進行に協力することを余儀なくされる一方で、その書かれたものを信頼する理由自体が、読み進めるにつれて裏切られるのである。

そこで本論では、この三部作を全体で一つの作品と捉えつつ、その複雑な面を分析することで、読者を混乱させる彼女の手法を明らかにする。なぜならそこには、読み進めるにつれて謎が解き明かされていくという、ある種の推理小説の要素以上に、母国から不本意ながらも引き離されたクリストフが辛い現実と向き合ったときに芽生えた、現実の捉え方が現れているからである。彼女は物語を書き進めるにつれて「本当のこと」と「フィクション」を入れ替えていかざるを得なかった。そこに第二次世界大戦とソ連によってドイツから「解放」された戦後のハンガリーで幼年時代を過ごしたクリストフの真実と嘘の捉え方や、目に見えるものを本当の現実として捉えることの頼りなさ、そして現実をフィクションに、フィクションを現実にするという祖国喪失者としてのクリストフの手法が垣間見えるのである。

三部作を複雑にしている構造

三部作が複雑な物語になるのは、その構造が入れ子状になっているところに大きな原因がある。すなわち読者であるわれわれは、『悪童日記』、『ふたりの証拠』、『第三の嘘』という三冊の本を手にとることができるが、これらの作品は、それぞれ登場人物の手によって書かれたものであるという設定になっており、しかもそれを、クリストフが作中で明確に示しているからである。例えば『悪童日記』では、「僕たちの学習」と題された序盤の章で、登場人物の双子が「大きなノート」⁽⁵⁾に書いた記録こそが、読者の手にしている本であ

ると次のように明かされる。

僕たちは下書き用の紙と鉛筆、そして「大きなノート」を用意し、台所のテーブルに向かって座っている。僕たちしかいない。僕たちの一方が言う。

「君の作文のタイトルは『おばあちゃんの家』に到着する』だ。」

もう一方が言う。

「君の作文のタイトルは『僕たちの仕事』だ。」

僕たちは書き始める。僕たちは2時間かけて主題を扱い、2枚の用紙が使える。

2時間経ったら僕たちは用紙を交換し、辞書を使ってお互いに一人がもう一人の綴りの間違いを書き直し、ページの下のほうに「可」か「不可」と書き込む。もし「不可」なら作文は火の中に捨てて、次の練習の時に同じ主題を扱うようにする。「可」なら作文を「大きなノート」に清書する。⁽⁶⁾

事実、ここで語られている「おばあちゃんの家」に到着する」も「僕たちの仕事」も、読者がこの章以前に読む章のタイトルであり、双子が「大きなノート」に書き綴った彼らの体験こそが、クリストフの作品になっているという構造になっている。

同様に『ふたりの証拠』も、登場人物が書き残したものが作品となっている。同作品の冒頭では、『悪童日記』の最後で離ればなれになった双子のうち、おばあちゃんの家に残ったリュカが子ども用のノートに文を書きつけている様子が描かれる⁽⁷⁾。のちにノート数冊分にもなるとされるこれらのノートは、双子の片割れのクラウスのために彼が書き残しているものであると語られ、友人のベ

テールに託され⁽⁸⁾、最終章で町に戻ってきたクラウスの手に渡り、クラウスはこの帳面こそがリュカが存在した「証拠」だと断言する⁽⁹⁾のである。この「証拠」を読んだことでクラウスは『ふたりの証拠』に書かれている出来事を知ったのだと仄めかされ、読者は自身が読み進めてきたものが、リュカの手による「証拠」であると捉えるよう誘導される。また本作品の最終章に当たる第8章だけは、リュカではなく町に着いたクラウスを主人公にして物語が展開されるが、最後にその部分はクラウスが書き足したものであることが次のように明かされ、実際に読者が読み進めてきた『ふたりの証拠』と作中の登場人物が書き残した原稿は重なりを見せる。

当然ながらわれわれは、治安維持上の理由から、クラウス・Tの所持していた原稿を検討した。同人は、この原稿の大部分を執筆した兄弟リュカの存在は、この原稿によって証明できると主張する。同人自身、すなわちクラウスは最後の数ページの第8章を書き加えたに過ぎないと言っている。⁽¹⁰⁾

こうした入れ子状の構造は、『第三の嘘』でも変わらない。それは、主人公であり語り手でもある「わたし」が冒頭から書くための紙とペンを要求している⁽¹¹⁾ことから推察できる。そしてその原稿は第2部で双子の兄弟の手に渡るが、第2部の主人公であり語り手である男は、「彼はわたしに未完成の原稿を残していった。わたしはその原稿を完成させつつある」⁽¹²⁾と最終節で語る。こうして読者は、三部作の種明かしの役割を果たすこの作品もまた、双子の手による合作であると知らされることになり、登場人物の手による作品を読むように仕向けられるのである。

だが入れ子状の構造がクリストフの三部作を複雑なものにしているとはいえ、それだけでは読者が混乱する理由にはならない。なぜなら、読者は素直にそれらの作品を登場人物の語りとして受け取りさえすれば、クリストフ自身の自伝的な側面が作品から伝わってくるものの、クリストフの姿はその背後に押しやられ、通常のフィクションとしての小説と変わりなく読むことができるからである。

ところがクリストフは、これら入れ子状の構造の作品に、視覚が信頼に値するという誤解を読者に最初から植えつけることで、われわれを混乱に陥れる。つまり登場人物に、彼らの目に映ったものを描写して作品にしてくという書き手の役割を担わせ、そこに書かれていることは「本当のことである」と読者に信じ込ませながら、それを途中でひっくり返すことによって読者を揺さぶるのである。

彼女は第1作目からすでに、語り手であり書き手でもある双子を通じて、作品の性質を読者に強く印象づけている。その性質とは、作品として残すものは「本当のことではなければならない」、「僕たちが見たこと」、「僕たちが聞いたこと」、「僕たちが実行したこと」でなければならないというものである。例えば、「おばあちゃんは魔女に似ている」と書くことはできない。似ているかどうかは、人によって判断が異なるからである。その代わり、「おばあちゃんは魔女と呼ばれている」は、本当のことであるから大きなノートに書き込むことができる。彼らのルールに従えば、感情を定義する言葉は漠然としているため、「そうした言葉の使用は避け、物や人間や自分自身の描写、つまり事実の忠実な描写だけにとどめたほうが良い」⁽¹³⁾のである。クリストフの三部作を分析したマリー＝ノエル・リボニ＝エドムは「彼女のエクリチュー

ルは時にカフカを、時にアルベール・カミュやアニー・エルノーの白いエクリチュールを、さらにはヌーヴォーロマンを彷彿とさせる」⁽¹⁴⁾と指摘していたが、たしかに物をカメラで撮るように描写したヌーヴォーロマンの小説家ロブ＝グリエを意識するような手法で書かれた『悪童日記』は、物が物として目の前にあるという事実を強調し、読者の疑いを退けるように機能している。しかもこの客観性は、簡素なクリストフ特有の書き方によってさらに強められる。先に述べたように、彼女の筆致はきわめて単純でわれわれ読者に誤読を許さず、作品に記されたこと、すなわち作品中の書き手が存在の記録として書き残したことを、そのまま受け入れるように誘導するからである。

しかし、新たな作品が重ねられていくにしたがって、この疑いようのない視覚的な捉え方が疑わしいものになっていく。それは、三部作の語り方が、それぞれの作品で異なっているという事実と無関係ではない。クリストフの三部作を詳細に分析したヴァレリー・プチピエールが、1作目は私的な日記の体裁、2作目は小説の体裁、そして3作目は自伝の体裁を取っていると指摘しているように⁽¹⁵⁾、『悪童日記』は「僕たち」の視点で描かれた日記、『ふたりの証拠』は主人公を「彼」と三人称で呼ぶ第三者の視点をもつ小説、そして『第三の嘘』は、第1部と第2部でそれぞれ「わたし」の視点で描く自伝的な形式で書かれている。このそれぞれ異なる語り手の視点で描写される情景や出来事が物語を先に進めていくのだが、視点の変化は、同時に「見ること」自体の変化ももたらしている。つまり、1作目では絶対的に信頼すべきものとして保証されていた書き手の視覚的な描写は、2作目では、主人公は見るものから見られるものへと立場が変わり、読者は登場人物たちを物語の語り手の視点から見ることになる。そし

て3作目になると、1作目と同じく一人称で語られるものの、その視線は常に過去の記憶へ向けられ、目の前にあるものをそのまま描くという1作目の視線とは大きく異なるものになっているのである。

クリストフの作品に読者が翻弄されるのは、入れ子状の作品であること、主観を排した客観的で表面的な描写と簡素な語り口で作られること、そして読み進めるにしたがって作品中の嘘が明らかになっていくことに原因があることは間違いはない。だが、それらの根源的な部分に、われわれの視覚への信頼をクリストフが揺さぶるからであるという原因をつけ加えると、三部作の新たな一面が見えてくる。

三部作で異なる「見ること」の意味

人は視覚や聴覚、触覚、嗅覚などを通じて周囲の状況を把握し、自身とかわる世界を知覚している。それは小説の登場人物も同じことで、登場人物や語り手は、それぞれの感覚を通して世界を切り取り、その背後にいる作家がそれらを文字化し、読者はその文字を通じて情景を再構築する。小説では心理描写に重きが置かれたり、情景描写に文字が費やされたり、そこにメタファーが込められたり、説明が行われたりするが、どのように描いていくかの選択に、それぞれの作家の特色や思惑が現れるとっていいだろう。

アゴタ・クリストフはとりわけ「見ること」と「聞くこと」が世界を把握する手段として大きな意味をもっていると意識している作家だった。おそらくそれは、彼女が大戦中と「解放」後のハンガリーを生きたと無関係ではない。彼女にとって周囲をよく観察し、言われていることを疑い、何が話されているのか、また何を言うべきか

に注意を払うことは、日常生活の中で身についたものであると推察される⁽¹⁶⁾。

この「見ること」と「聞くこと」への意識は、彼女の創作活動にも大いに影響を与えた。それよりもっとも顕著に現れている作品が、事実上の彼女のデビュー作である『悪童日記』である。クリストフ自身が、『悪童日記』の創作について質問されたとき、次のように答えている。

わたしは兄と一緒に生きてきたことを描き始めたのではなく、わたしたちが見たこと、わたしたちが聞かされたこと、わたしたちの周りで起こったことについて書き始めました。⁽¹⁷⁾

ここで「見たこと」と「聞かされたこと」が挙げられている点は興味深い。例えば『悪童日記』の最初の場面を読んでも、「見ること」と「聞くこと」の対比が際立つような書き出しになっていることに気がつくであろう。大きな町からおかあさんに連れられて国境近くの小さな町にあるおばあちゃんの家に着いた双子は、おかあさんの指示に従って家の前で待っている間、次のような会話を耳にする。

おかあさんの声が聞こえる。
「うちにはもう食べ物がないの。(後略)」
別の声が聞こえる。
「なるほど、それでわたしのことを思い出したってわけかい。(後略)」
おかあさんが言う。
「わたしが連絡しなかったわけは、よくわかっているはずだわ。(後略)」
もう一人が言う。⁽¹⁸⁾

このように、見るができない人物は「別の声」や「もう一人」と示され、見えていないものは名指されることも描写されることもない。クリストフは『悪童日記』の冒頭から二人の会話を通じて、双子が「見ること」と「聞くこと」によって周りの状況を理解していることを示している。

また別の箇所では、双子は盲と聾の練習と称して、一方が目の見えない人物を、もう一方が耳の聞こえない人物のふりをして過ごしている⁽¹⁹⁾。彼らはふりをするうち、「盲人を演じる者は単に視線を内側に向け、聾者役は、あらゆる音に対して耳を閉じる」ことができるようになる。聾者役は彼が見たものを盲人役に伝え、盲人役は彼が聞いたことを聾者役が唇の動きで読み取れるようにゆっくりと表現する。そうすることで、彼らは身の回りで起こっていることや情景を把握し、周囲の道や家々の様子、空を飛んでいる飛行機、通りを歩いている男の風采などを知覚し、描写している。

このように、視覚と聴覚を通じて得た情報を文字化しながら『悪童日記』は作られていき、双子が強調する、見えているものそのものは本当のことであるという考え方を、読者は共有するようになる。なぜなら主人公の双子が一人称で書いている「事実の忠実な描写」が読者の読んでいる『悪童日記』であるなら、読者は双子の目を通して描かれているものを常に再認識する作業を強いられるのであり、そこで語られているただそこに存在するだけの事物を否定することは、すなわち作品自体の成立を拒むことになる仕掛けになっているからである。

そのうえクリストフは、見えているものをそのまま描くことが本当のことを語るという形式を強調するために、さらなる演出も行っている。彼女は主人公の双子の視線の方向を大きく三つに描き

分け、あらゆる角度から客観的に見ることによって本当のことが浮き彫りになる様子を読者に伝えているのである。

まず通常の双子の視線がある。これは物語の大部分を占めるものであり、彼らの目の高さから描かれ、町の様子や人びとの立ち居振る舞いなどが語られるが、彼らのルールに従って描写されるため、あくまで表面的に描かれ、意味づけは一切加えられない。淡々とももの表面だけを映し出すカメラのように、双子の目を通じてクリストフは読者の前に現実を描き出す。例えば女中の荷物を運ぶ手伝いをして彼女の後ろについていく場面では、彼女のストッキングの伝線が次のように描写されている。

僕たちは彼女のブロンドのおさがが二房、黒のショールの上で踊っているのを見ている。そのおさはたっぷりしていて長い。腰のあたりまで垂れ下がっている。赤いスカートの下でお尻が踊っている。スカートとブーツの間から足の一部が見える。ストッキングは黒で、右のほうは伝線している。⁽²⁰⁾

ここでクリストフは、「僕たちは見ている (Nous voyons)」と「(足の一部が) 見える (on peut voir)」と主語人称代名詞を変え、見ている主体を僕たちという主人公＝語り手＝書き手から一般的な視点へとスライドさせ、視線を読者と共有している。

2つ目は、上から覗き見る視点である。物語の序盤で、おばあちゃんの家に住むことになった双子は屋根裏部屋の床に穴を開け、そこからほかの部屋を覗き見る。例えばおばあちゃんが夜一人で外国語をつぶやきながら酒を飲んだり、預かった

娘を殺す計画を立てたりしている場面を目撃し、また、おばあちゃんの夫殺害の真偽が推察できるような様子を伺い、あるいは従卒と女中が情事を交わしている一幕を一方的に観察し、それを描写するのである。読者が体験するのは、この双子の視点を通じた「覗き見」であり、ほかの登場人物に知られることなく物語の裏側を察することが可能になっており、双子の目を通じて本当のことを知ったかのように錯覚させられる。

三つ目は主人公の双子をさらに別の視点から見つめる視点であり、次のような場面に現れている。

僕たちは台所のL字形の長椅子の上に寝ている。僕たちの頭は互いに触れ合っている。僕たちはまだ眠っていない。しかし目は閉じている。誰かがドアを押し開く。僕たちは目を開ける。懐中電灯の光が僕たちの目をくらます。僕たちは尋ねる。「そこにいるのは誰？」⁽²¹⁾

「僕たち」が目を閉じ寝転がっているなら、通常であれば双子の彼らはもう一方が目を閉じているのか開けているのか知ることはできない。頭が触れ合っているという触覚や、扉を開ける音や「誰」と声を合わせて聞く聴覚に関しては双方が知覚していることであるが、視覚に関していえば不自然さが残る。

この不自然さを解消するためには、双子が書く描写が現在形で書かれているものの、実際は過去にあった出来事をまざまざと思い出しながら、自分たちを客観的に見たうえで描写していなければならない。こうして読者は、双子たちが見ているものだけでなく、双子たち自身の姿さえも疑いようのない、そこにたしかに存在している対象として捉えることになるのである。

情景を写しとるカメラで例えるなら、クリストフは双子のもつハンディカメラ、上から撮影する定点カメラ、そしてその撮影風景自体を記録する別のもう一台のカメラの三つのカメラを切り替えながら情景を描写している。こうして語り手と書き手、主人公の双子と作者アゴタ・クリストフの関係を調整しつつ、読者に「本当のこと」を記録した物語を伝えているのである。

ところがこの書き方が次作に持ち越されることはなく、『ふたりの証拠』での視線はより単純になる。主人公はリュカと名前が与えられ、主語人称代名詞も「彼」になり、一人称の視点から描かれるのではなく、第三者の語りで物語が進んでいくことになった。すなわち前作にあったように目の前の事実を描写し、読者の目の前で「本当のこと」が繰り返される様子を伝えるのではなく、上にあげた三つの視点でいえば、撮影風景自体を記録するカメラによる視点のみで描かれているのである。『ふたりの証拠』になると、先の作品にあったような視点の切り替えは行われず、常に「語り手≠主人公（リュカ）」として読者はリュカの視点からの描写を見ることがなくなる。ただしここで複雑な形をとる原因は、三部作は主人公（たち）がノートに書き残した原稿が元になっており、それが読者の目にしてあるという構造は維持されていることにある。つまり語り手は主人公ではないが、作品中でこの物語を書いているとされるのは登場人物のリュカであり、そのため読者は語り手である第三者の視点から、リュカが書いたと思われる物語を第7章まで追っていくことになる。また第8章だけは、町に戻ってきたクラウスが主人公になるが、語り手の視点は常に第三者のままに物語も三人称で語られる。そして第7章までと同様、第8章に当たる部分の原稿はクラウス（Claus）が書いたものとして語られるので

ある。

さらに「見ること」に関していえば、クリストフが変えたのは視点の位置だけではない。前作で強調されていた「目の前の客観的な事実の描写」が「本当のこと」を伝えるという見方自体が、冒頭から揺らいでいる。『ふたりの証拠』は、台所のL字形のベンチに座っているリュカのところに警備隊がやってきて、「誰も見なかったか」と彼に尋ねる場面から始まる。それに対してリュカは「誰も見なかった」と答え、続けて「もし誰かを見かけたなら、われわれにそれを伝えるか」という警備隊の質問に対して、「伝えるといっても、それを信用しないでしょう」と返している⁽²²⁾のである。ここでは「見ること」とそれを伝えることに対する不信が示され、『悪童日記』のそのままの事実だけを描写するという方針が、見たものを伝えたとしてもそれが真実とは限らないという位置づけに、冒頭からすでに変更されているのである。

また『ふたりの証拠』では、『悪童日記』と異なり、「見られること」や「監視されること」という主題が出てくる。『悪童日記』は、覗き見のときはもちろん、ほかの人物と対峙するときも一方的に見る側、すなわち双子の視点から物語は語られていた。しかし『ふたりの証拠』では、「見られる」ということも第三者の視点から描かれるようになる。例えばリュカはマティアスという子どもを引き取って面倒をみているが、マティアスは常にリュカの行動を観察している。また本を書こうとしているヴィクトールという男が登場するが、彼は姉のせいで全く書き進めることができない。なぜなら、姉はヴィクトールが執筆に専念できるように世話を焼いているつもりなのだが、その干渉をあたかも監視されているかのように感じているヴィクトールは、姉の目をごまかすために

さまざまな本から文を書き抜いてタイプし、本を書いているように見せかけることになるからである。

この作品では監視する／監視されるという関係が登場人物を不幸にする。上の例でいえば、マティアスは自殺し、ヴィクトールも姉を殺害した結果逮捕されてしまう。ここにもクリストフの体制下のハンガリーでの生活の影響を見て取ることができるだろう。そもそも『ふたりの証拠』の舞台背景は彼女が生まれ育った町をモデルにしており、時代もソ連による「解放」がおこなわれた頃に設定されている。この物語が主人公リュカと国境を監視する警備のやりとりから始まっていることは先に見たとおりだが、あちらこちらに密告やでっち上げによる逮捕の逸話が散りばめられ、目に見えることと真実が一致しない様子が繰り返し語られているのである。

では、『第三の嘘』では「見ること」はどのように変化しているのか。この作品は、『ふたりの証拠』の最終章で故郷に戻ってきた男が留置所にいるところから始まる。第1部はそのクラウスと名乗る男の回想が綴られ、第2部ではその双子の兄弟の回想が綴られる。前半も後半も「わたし」という一人称単数で語られるため、形式としては一人称単数の「je」と複数の「nous」の違いがあるとはいえ、『悪童日記』に近く、主人公が目に行っている「本当にあったこと」を描写し記述しているように思える。

だが、同じ一人称の語りでも、『悪童日記』と『第三の嘘』には大きな違いが2点ある。1点目は時制による違いである。目に映るものをそのまま書き記していく『悪童日記』はほとんど現在形で書かれ、読者にその情景が確かに存在することを強く打ち出していた。実のところ、『第三の嘘』も第1部の大半はそのスタイルで描かれ、歳をとっ

た語り手が幼年時代を過ごした町での日常を語る時、後は主に現在形を選んでいる。しかし、彼が子どもの頃の出来事、すなわち『悪童日記』と『ふたりの証拠』の種明かしとなる逸話を語るときは、主に半過去形を使う。また子どもの頃を描くときにも、例えば「夜だ。その男はポケットに手を入れて、そこに、駅の前にいる」や「その男は周りを見回している」⁽²³⁾など現在形で語るときもあるが、そのときには、「国境を渡りたがっていた男に会ったのは、駅だ」のように過去形を使って読者を過去の時間へ導いてから現在形の語りを始めている。第2部でも幼年時代を語る時、語り手は現在形を使って描写を行うものの、そこでは次のように最初は半過去形で語り始めて、現在形の語りへと移行するという手法をとっている。

私たちはいつも4人でテーブルについたものだった。父、母、そして私たちふたり。一日中、母は歌っていたものだ。(中略)

太陽、風、夜、月、星々、雲、雨、雪、すべてがすばらしかった。(中略) 私たちは4歳だった。

ある晩、父が制服を着て帰ってくる。コートとベルトを居間の扉近くにあるコート掛けにかける。⁽²⁴⁾

こうして「テーブルについたものだった」や「すばらしかった」と過去の語りから、かつて4歳だった頃の視点に切り替え、「コート掛けにかける」と現在形の語りになるが、このときの語りは記憶の中のものとなり、目の前の状況を描いていた『悪童日記』とは異なり、その視線は外側ではなく語り手の内側へ向けられ、物事があるがままに描写するという機能を果たしていない。もう1点の違いは『第三の嘘』というタイトルにある。『悪童

日記』も『ふたりの証拠』もそれぞれ原題は Grand Cahier と La Preuve であり、作中に「大きなノート」、「証拠」として作中人物が執筆したものがそのままタイトルになっていた。ところが『第三の嘘』(Le Troisième Mensonge) は、作中人物が自分たちのノートをそう呼んでいるのではなく、クリストフが作者としてつけたものになっている。文学作品を内容だけでなく、作者名や謝辞など作品を作品とする二次的な要因に着目して研究したジェラルド・ジュネットは、タイトルが作品の方向づけをする重要な機能を果たしていることを、次のように指摘している。

ただテキストだけが与えられて、如何なる読み方の助けになるようなものがない状態で、もしジョイスの『ユリシーズ』が『ユリシーズ』というタイトルでなければ、われわれはその作品をどのように読むであろうか。⁽²⁵⁾

「本当のこと」を書くために「事物の忠実な描写にとどめたほうが良い」としていた『悪童日記』とは反対に、読者は本編を読む前から「ここに描かれていることは嘘である」と方向づけられて読み始めることになる。このように、『第三の嘘』で語り手の視覚を通じて描かれるものは、目の前にあるものの描写ではなく彼らの記憶の中にあるものの描写であり、そのうえ、それらは嘘であることが示され、「目に見えるもの」の真実味は極限まで減じられている。

クリストフは『悪童日記』から『ふたりの証拠』、『第三の嘘』と書き進めるにつれて、目に見えるものやそれを描写するという行為から、本当のことを読み手や聞き手に伝えるという機能を段階的に奪っていつているのである。

読者を混乱させる三部作の種明かし

1 作目で強調された、「見ているものの客観的な描写こそが真実である」という主張が徐々に裏切られ、それにしただがって読者の混乱が増していくのは、逆説的にも三部作が進むにしたがって種明かしがなされていくからである。本来、種明かしは混乱を解き、読者が納得し腑に落ちるように説明を加えるものであるはずが、クリストフの三部作ではその種明かしこそが、われわれに不信感を植えつける。

最初に現れる種明かしは、『ふたりの証拠』の最後につけられた調書である。第1章から第7章の部分はおばあちゃんの家に残り青年となったリュカが書き残した「証拠」であり、第8章は初老になって祖国に戻ってきたクラウスが書き足した部分となっているが、さらにこの作品の最後には、客観的な記録として「K市当局がD大使館向けに作成した調書」がクラウス・Tの本国送還依頼としてつけ加えられている。それによると、クラウス・Tが待っていると主張するリュカ・Tという人物の名前はK市の記録には残っておらず、またクラウスも同様であるとされている。だが、読者は記録が残っていても、それを疑問に思わない。なぜならわれわれは双子が巧みに嘘をつき、記録に残らないように振舞っていたことを知っているからである。しかしその調書の追加項目によると、クラウスが受け取ったという大部分をリュカが書き、最後の第8章の部分だけをクラウスが書き足したというノート（すなわち読者にとっての『ふたりの証拠』）は、最初から最後まで同じ筆跡で書かれており、書かれている用紙は古くなっている様子がないと明かされる。つまりテキスト全体はクラウス一人の手によって、お

よそ彼がK市に滞在中の6ヶ月程度で一気書き上げたものであると証明されるのである。しかもそこに書かれていることは「フィクション以外なものでもない」とされ、記載されている事件や登場人物は一切、K市では確認されていないという。ただし1点の保留があり、クラウスが主張する「おばあちゃん」の存在は確認でき、マリア・Zの名前で記録が残っている。そして彼女が戦時中に一人、または一人以上の子ども預かっていた可能性はあるとされている⁽²⁶⁾。

こうして『ふたりの証拠』は、調書を読む前後で、語り手や登場人物、そしてノートの手書きの変更を読者に強いる。すなわち調書を読む前は、第1章から第7章の語り手は第三者で主人公はリュカ、そしてノートを書いたのもリュカであり、第8章の語り手は同じく第三者で、主人公はクラウス、ノートを書き足したのもクラウスであるが、調書を読んだ後は、第1章から第7章の主人公は存在しないフィクションのリュカであり、書き手はクラウス、そして第8章の主人公は実在のクラウスで、書き手もクラウスということになる。このとき、調書の直前まで第三者の目を通して語られていた二人の物語から、「目に見えているものの描写が本当のことを伝える」という信頼が一瞬にして奪われてしまうのである。

しかもこの調書が読者に変更を強いるのは、『ふたりの証拠』に関してだけではない。『悪童日記』にも修正が必要になってくる。つまり仮に調書が正しいとすれば、『悪童日記』の語り手は双子ではなく、「僕たち」と一人称複数で語るクラウスであり、「大きなノート」を書いていたのもクラウスでなければならない。またそこに書かれていることは、クラウスが書き手である限り、存在しないはずの双子がいたことになり、目を見たことや体験したことを客観的に書くことで本当のこと

だけを書き残すという原則そのものが破綻し、フィクションであるのか、本当に起きたことを書いたのかは保留せざるをえなくなるのである。

さらに複雑なことに、「ものが存在する」という事実と「本当のこと」を巡って、この調書自体にも矛盾が含まれている。クリストフは本作中で、記述されたことも体制下にあっては真実とは限らないと示しているからである。例えば身分証明書を作り当局の事務室に行ったとき、クラウスに好意をもつペテールを通じて、彼は自分の都合のいいように証明書の記述内容を書き換えてもらっている。そうであるなら、調書に記された内容が事実であると保証するものは何もない。ところがここで調書の報告が正しいと読者に思わせるのは、この書かれた原稿が「筆跡は最初から最後まで同じで用紙にはいかなる古びた様子も見られない」という物的証拠が示されているからである。われわれはこうして、再び目に見えるもののそのままの描写に「本当のこと」の根拠を求めていることに気づかされる。こうして種明かしとなるはずの「調書」は、物語の真実と嘘を明らかにするどころか、より一層「本当のこと」の危うさを浮き彫りにしている。

この種明かしは、『第三の嘘』で双子が別々に育ったという新たな種明かしがなされると、より一層、複雑さを増す。彼らの一方はリハビリセンターで育ち、のちに『ふたりの証拠』の調書で名前が挙がっていたマリア・Zという老婆に預けられ、その老婆が亡くなった後、国境を越えて外国に行き、このたび、双子の兄弟に会うために生まれ育った町に戻ってきたとされる。もう一方は父親の浮気相手の女性に引き取られて育つが、のちに精神を病んだ実の母親の面倒を見ながら暮らし、現在は有名な詩人になっている。こうしてクラウス(Claus)と名乗る主人公が一人称で過去

を回想して語る第1部と、同じく一人称で語るクラウス (Kraus) を名乗る主人公の第2部が、途中で入れ替わることで三部作全体を補完するような構成になっている。しかし、第1部の終盤で大きな転換が用意されており、Claus はクラウスではないことが第三者の語りによって読者に明かされる。国境を越えたときに自身の身分証を作る逸話を語る中で、突如、物語全体を客観的に見ている人物の語りが入り込まれ、次のように読者に知らせる。

子どもは調書にサインするが、そこには三つの嘘が書かれている。

彼と一緒に国境を越えた男は父親ではない。

その子は18歳ではなく、15歳である。

彼の名前はクラウスではない。⁽²⁷⁾

この語りした後、第2部の冒頭で双子の兄弟に電話をした彼は、自分が「リュカ (Lucas) ・T」であると名乗っている⁽²⁸⁾。つまり『第三の嘘』の第1部はリュカがクラウス (Claus) の名前で作った偽の自伝であり、「わたし」と語っているのもリュカであり、主人公もクラウスを名乗るリュカであることがわかる。また第2部の一人称の語り手はペンネームをクラウス=リュカという詩人のクラウス (Klaus) であり、彼の回想から、かつて双子の家族をバラバラにした事件や、クラウス (Klaus) 自身の半生が「本当のこと」として読者には明かされていく。

ここで明かされる調書の嘘とリュカ本人の発言、そしてクラウスの回想は、三部作の種明かし以上に、重要な役割を二つ果たしている。一つは、「調書」に残っている事実は疑わしいものであると教える役割である。読者は、『ふたりの証拠』

の「調書」⁽²⁹⁾ を種明かしとして頼りにしたはずである。しかしながら、ここでの証言は調書がまるで信用ならないことを伝えており、種明かし自体が疑わしいという自己矛盾の構造を作り出す。そしてもう一つの役割は、作品全体の構造を解体し、再構築することである。つまり以前の作品に遡って、嘘と真実を逆転させ、客観的に目に見えるものだけを描写することが本当のことを伝えるという原則を裏切り、同時に語り手や書き手、主人公の実存自体を揺るがすよう機能しているのである。

『ふたりの証拠』が『悪童日記』の修正を促したのと同様、『第三の嘘』も『ふたりの証拠』の修正を促す。つまり第三者の視点で描かれていた『ふたりの証拠』の最初の7章の主人公はリュカという名前と呼ばれていたが、それが双子のうち国に残ったほうの物語であるなら、そこで書かれているのはクラウス (Klaus) の物語でなければならない。そして小説の元となる証拠を書いたのが、同一の筆跡で描かれた古びた調書にあるように一人の人物であるなら、その書き手はリュカであり、その内容は自身の物語ではなく、双子のもう一人の兄弟を想像して書いたフィクションであるということになる。それは同時に、三人称で語っていた第三者である語り手と原稿の執筆者であるクラウス (Claus) を名乗るリュカを、限りなく同一人物として近づけることにもなる。そして第8章は、その語り手であるリュカがクラウス (Claus) を名乗り、自分自身の体験として書いた物語になるのである。

この変更は、当然ながら『悪童日記』を捉え直すように働きかける。つまり『悪童日記』の語り手の「僕たち」は実際には一人 (リュカ) であり、また「大きなノート」に書き記していたのも、リュカである。そして主人公の「僕たち」は、リュカと彼が想像したクラウス (Klaus) であり、書か

れている出来事も二人で体験したと装ったフィクションだったことになる。

このようにクリストフの三部作は、一冊ずつ独立し完結した作品として読んだ場合と、『ふたりの証拠』の調書までを読んだ場合と、『第三の嘘』までを読んだ場合で、物語の構造が変わってくる。物語の書き手や語り手に着目しながら三部作の構造を解き明かすには、すでにヴァレリー・ブチピエールが精緻な分析を行っているが⁽³⁰⁾、ここではこのきわめて複雑な変更を物語の語り手、作中の書き手、主人公、そして客観的描写による「本当のこと」に焦点を当てて表にしてみると、表1から表3のようになるだろう。

このように見てみると、クリストフの作品がわれわれ読者に混乱を与えるのは、単に入れ子状の作品中に以前の作品を打ち消すような事柄が明かされていくだけではなく、物語が積み重ねられる

につれて「本当のこと」と「フィクション」が裏返り、読者から信じるべきものを取り上げるからだとわかるだろう。客観的な描写によって「本当のこと」だけが書き残されるという『悪童日記』の方針は、客観的な描写によって描き出されたことも虚構でしかないという結果に行き着く。しかもそれを解き明かす3作目のタイトルが『第三の嘘』であるなら、同作品に書かれていることも嘘であり、前作まで語られてきたことを含めて、すべてが虚構の中に飲み込まれていくことで、初めて三部作は完成するのである。

おわりに：クリストフの虚構

自伝的な側面をもった三部作は、フィクションとしてしか成立しないという、やや矛盾した結論に終わるが、おそらくクリストフは文学作品を作

表1：三部作をそれぞれ独立したものと読んだとき

『悪童日記』	『ふたりの証拠』 第1章～第7章	『第三の嘘』 第1部
語り手=双子=僕たち (Nous) 主人公=双子=僕たち (Nous) 書き手=双子=僕たち (Nous)	語り手=第三者 主人公= Lucas 書き手= Lucas	語り手=わたし (Je) 主人公= Claus (本当は Lucas) 書き手= Claus (本当は Lucas)
語り手=主人公=書き手	語り手≠主人公 主人公=書き手	語り手=主人公=書き手
目の前の客観的な描写こそが「本当のこと」を伝え、感情を表したものと主観的な記述は疑わしい。	第三者の視点から記述されていることは「本当のこと」として書かれている。	「わたし」が見たものや経験したことは「本当のこと」として書かれている。
	第8章	第2部
	語り手=第三者 主人公= Claus 書き手= Claus	語り手=わたし (Je) 主人公= Klaus 書き手= Klaus
	語り手≠主人公 主人公=語り手	語り手=主人公=書き手
	第三者の視点から記述されていることは「本当のこと」として書かれている。	「わたし」が見たものや経験したことは「本当のこと」として書かれている。

表2:『ふたりの証拠』の「調書」までを読んだとき

『悪童日記』	『ふたりの証拠』
語り手 = Nous (僕たち) で語る Claus (二人の可能性もあり) 主人公 = 双子 = 僕たち (Nous) 書き手 = Claus (二人の可能性もあり)	第1章～第7章
	語り手 = 第三者 主人公 = Lucas (フィクション) 書き手 = Claus
	語り手 ≠ 主人公 主人公 ≠ 書き手 語り手 ≠ 書き手
	第三者の視点から記述されているが、フィクションが書かれている。
語り手 = 主人公 (のうち一人) または語り手 = 主人公 主人公 = 書き手 (のうち一人) または主人公 = 書き手 語り手 = 書き手 書かれていることは、本当のことかフィクションなのか判断できない。	第8章
	語り手 = 第三者 主人公 = Claus 書き手 = Claus
	語り手 ≠ 主人公 主人公 = 書き手 語り手 ≠ 書き手
	第三者の視点から記述されていることは、「本当のこと」として書かれている。

表3:『第三の嘘』までを読んだとき

『悪童日記』	『ふたりの証拠』
語り手 = Nous (僕たち) で語る Lucas 主人公 = Lucas とフィクションの Klaus = 僕たち (Nous) 書き手 = Lucas	第1章～第7章
	語り手 = 第三者 主人公 = Lucas (実際はフィクションとしての Klaus) 書き手 = Claus を名乗る Lucas
	語り手 ≠ 主人公 主人公 ≠ 書き手 語り手 ≠ 書き手
	フィクションが書かれている。
語り手 = 主人公 (のうち一人) 主人公 = 書き手 (のうち一人) 語り手 = 書き手 感情を排した客観的な描写で、「本当のこと」を書いているはずが、実際はフィクションが書かれている。	第8章
	語り手 = 第三者 主人公 = Claus を名乗る Lucas 書き手 = Claus を名乗る Lucas
	語り手 ≠ 主人公 主人公 = 書き手 語り手 ≠ 書き手
	「本当のこと」が書かれている。

り始めたときから、現実を描くこととフィクションを描くことが紙一重であることに気づいていた。そしてそれは、彼女が全体主義体制の国で育ったことと無関係ではない。エレース・ヴェクシリアルが指摘するように「ここで問題になっているのは、フィクションを現実であると教え込もうとする、あるいは逆に現実に起きていることが夢であると信じさせる、ある種の洗脳」⁽³¹⁾であり、クリストフの小説は全体主義の構造を模倣している。無論、それは全体主義と小説を同一視するためではない。クリストフの小説は、軽やかな推理小説風な体裁をとりつつ、同時に作品自体で絶対的な真実や嘘を押しつけてくる体制を浮き彫りにするのであり、客観的とされる疑いのない真実に満ちた現実でさえも脆いものであることを、小説をもって明らかにするのである。

とはいえ、彼女の作品を支えているのはけっして体制への批判や政治的な主張ではない。クリストフの作品が読者に迫ってくるのは、それがきわめて個人的な体験の現れであるからである。幼年時代に愛する家族と別れて生活することを強いられた彼女は、そのときの状況と、それを耐える手段について次のように述べている。

両親と兄弟と離れて見知らぬ街の寄宿舎に入り、そこで別れの辛さに耐えるためには、解決策はひとつしかなかった。書くことだ。⁽³²⁾

小さい頃の彼女がどのような作品を書いたのかはここでは明らかにされないが、その思いは『悪童日記』にも引き継がれている。クリストフが『悪童日記』を書こうとしたのは、移住によって離ればなれになった兄と一緒に見たり、聞いたり、経験したことを描くことが目的の一つであった。そ

れは「僕たち」という一人称複数で、最初は一人の女の子であった「わたし」を主語にして書き、それが「兄とわたし」と繰り返し書くことによって重々しさが生じてきたので、「わたしたち」と書くようになり、そこから双子の男の子の「僕たち」になったのだとクリストフが証言していることからわかる⁽³³⁾。

『悪童日記』の目に見えたものをそのまま描くクリストフの手法について述べる中で、本論では双子を客観的に見るカメラの視点が存在することを指摘した。そこではL字形のソファに寝そべり目を閉じているにもかかわらず、互いの様子が見えている双子の姿が確認できたが、それもクリストフの無意識の顕れとみることもできるだろう。つまり目を閉じていても、双子の片割れが一方の想像であるならば、目を閉じていたとしてもその姿が目に見えるように描けても不思議はない。そうであるなら、この小説を通じて語られている僕たち(Nous)は、いわゆる一人称複数としての「わたし」と「わたし以外の人物」の総称のNousではなく、「わたし」と「わたし」という二重のわたしが主体となっているという見方ができる⁽³⁴⁾。こうしたクリストフの手法は双子の一体感を強調するだけでなく、双子は存在せず、本当は一人であるという可能性がすでにクリストフによって示唆されている証拠ともいえるのである。実際、『ふたりの証拠』では、離ればなれになった兄弟のことを、「僕は兄弟のことをいたるところに見てしまう。彼は僕の部屋にも庭にもいるし、通りでは僕と並んで歩く。僕に話しかけてくる」⁽³⁵⁾と述べている。

夫と子どもと一緒に国境を超えたクリストフだったが、移住先では安心した生活を送れたわけではない。時計の工場に勤め、好きな読書も思うようにできず、まして創作を行うことができな

かった彼女は、その辛さを自伝的な物語の『文盲』(*L'Analphabète Récit autobiographique*, 2004) に記した。そこには祖国や愛する家族と切り離された悲しみや孤独が綴られている。また彼女がハンガリー語で書いた初期の詩には、別れの辛さの吐露となっている詩も少なくない⁽³⁶⁾。そのクリストフが小説を書き始めたとき、目の前の現実と彼女の理想とする生活には大きな差があり、それを埋めるために必要なことは「嘘」だったのであろう。三部作が書かれた80年代のことを示しながら、マリー＝ノエル・リボニー＝エドムは次のように言う。「この時期は権力が信じさせたいと望む現実と人々が生きる現実との分断によってまさに特徴づけられるように思う。この二つの現実の間に、嘘の空間が広がっているのである」⁽³⁷⁾。

クリストフはその「嘘」の空間を小説の中に再現した。そしてそれゆえ、読者は「本当のこと」を探し求めれば求めるほど、混乱し、嘘と本当のこの見分けがつかなくなっていくのである。その仕掛けは『悪童日記』からすでに、いや『悪童日記』以前からクリストフの内奥に刻まれていた。それが一作で終わる予定であった『悪童日記』では表に現れてこなかった。『ふたりの証拠』と『第三の嘘』という種明かしがなされたからこそ、目に見えていることや現在生きている世界が、嘘と本当のこととが簡単に入れ替わる危うい空間であると浮き彫りにされたのである。

クリストフの三部作を読んだわれわれが、すべての謎が解き明かされた後でも居心地の悪さを感じ、本当のこととは何かがわからなくなってしまう原因がここにある。われわれはフィクションと現実の曖昧な境界線上に立ち、単純なはずのクリストフの物語が複雑な自己否定を繰り返しながらフィクションの中に還元されていくさまを目にしながら、「本当のこと」を探し求めるわれわれ自

身もその虚構の中に飲み込まれていくのである。これこそ、故郷を離れて望まぬ環境に生きたアゴタ・クリストフだからこそ創作できた「三部作」の魅力にほかならない。

注

- (1) 原題の*Le Grand Cahier*は単に「大きなノート」を意味し、双子が記録するノート自体が作品になっているため、本来であれば『大きなノート』と訳すほうが適切であろう。だが本稿では混乱を避けるために、邦訳として定着している『悪童日記』と記す。また同様に*La Preuve*も単に「証拠」だが、邦訳に合わせて『ふたりの証拠』と記した。
- (2) Guillaume Bellon et Erica Durante, « Rencontre avec l'auteur de La Trilogie des jumeaux, ses repentirs ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui. », *Recto/verso*, no.1, juin 2007 : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article19>
- (3) 『悪童日記』を執筆する前から、クリストフはハンガリー語で詩作を行ったりアマチュア劇団やラジオドラマのための脚本を書いたりしていた。しかしそれらの活動は彼女の喜びにこそなれ、出版されたり耳目を集めたりするものではなかった。
- (4) Marie-Thérèse Lathion, « Les archives reconstruites d'un exil », *Quarto*, No.27, 2009, p.65
- (5) 注(1)で示したように、『悪童日記』の原題は*Le Grand Cahier*で、直訳すれば「大きなノート」である。
- (6) Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, Éditions du Seuil, p.34 : 本稿では、クリストフの三部作に関してはSeuil社から2011年に出版された作品集の*Romans, Nouvelles, Théâtre complet*から引用したものを筆者が訳している。注で示している引用ページはその作品集のものである。
- (7) Agota Kristof, *La Preuve*, p.164.
- (8) *ibid.*, p.229-230.
- (9) *ibid.*, p.295.
- (10) *ibid.*, p.303.
- (11) Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p.313.
- (12) *ibid.*, p.435.
- (13) Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, p.34-35.
- (14) Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, L'Harmattan, 2007, p.15.
- (15) Valérie Petitpierre, *Agota Kristof D'un exil l'autre*, Zoé, Genève, 2000, p.13.
- (16) クリストフは小説の中で通報者や拷問される男のことなどを書き、またハンガリーでは新聞に書かれ

ていることと現実がまったく異なっていたことを、皮肉を込めて書き記している。

- (17) Agota Kristof, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine Littéraire*, no.439, Février 2005.
- (18) Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, p.11-12.
- (19) *ibid.*, p.42-44.
- (20) *ibid.*, p.73.
- (21) *ibid.*, p.26.
- (22) Agota Kristof, *La Preuve*, p.161-162.
- (23) Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p.346.
- (24) *ibid.*, p.394.
- (25) Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p.8 [collection Point].
- (26) Agota Kristof, *La Preuve*, p.303-304.
- (27) Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p.368.
- (28) *ibid.*, p.381.
- (29) ここで「調書」と訳した単語は、『ふたりの証拠』でも『第三の嘘』でも同じ単語Procès-verbalである。
- (30) Valérie Petitpierre, *op.cit.*
- (31) Hélène Vexliard, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, p.77
- (32) Agota Kristof, *L'Alphabète Récit autobiographique*, p.12
- (33) Agota Kristof, « Matricule des Anges », p.18. またこの双子については、クリストフが『悪童日記』よりも前に書いていた掌編小説『どこにいるんだい、マチアス』(*Où es-tu Mathias*, 2005)でその萌芽が確認できる。拙稿「アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察—クリストフの小説の起源を探る」(『明學佛文論叢』, 第49号, 2016, p.1-47)を参照
- (34) Cf., Valérie Petitpierre, *op.cit.*, p.95-96.
- (35) Agota Kristof, *La Preuve*, p.222.
- (36) Cf., Agota Kristof, *Clous*, Zoé, Genève, 2016.
- (37) Marie-Noëlle Riboni-Edme, *op.cit.*, p.43.

参考文献

- Kristof, Agota, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Éditions du Seuil, Paris, 2011
- Le Grand Cahier*, 1986 (邦訳『悪童日記』堀茂樹訳, 早川書房, 1991年)
- La Preuve*, 1988 (邦訳『ふたりの証拠』堀茂樹訳, 早川書房, 1991年)
- Le Troisième Mensonge*, 1991 (邦訳『第三の嘘』堀茂樹訳, 早川書房, 1992年)
- Kristof, Agota, *L'Alphabète Récit autobiographique*, Éditions Zoé, 2004
- Kristof, Agota, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine Littéraire*, no.439, Février 2005
- Bellon, Guillaume, et Durante, Erica, « Rencontre avec l'auteur de La Trilogie des jumeaux, ses repentirs ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui », *Recto/verso*, no.1, juin 2007 : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article19>
- Dollé, Marie, « Écrire en territoire dévasté : l'exemple du Grand Cahier », *Quarto*, no.27, Éditions Slatkine, 2009
- Durante, Erica, « Dans l'intimité des brouillons de La Trilogie des jumeaux De la révélation de l'autre du texte à la révélation de l'autre Agota Kristof », *Quarto*, no.27, Éditions Slatkine, 2009
- Genette, Gérard *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987
- Lathion, Marie-Thérèse, « Agota Kristof : les archives reconstruites d'un exil », *Quarto*, no.27, Éditions Slatkine, 2009
- Petitpierre, Valérie, *Agota Kristof D'un exil l'autre*, Éditions Zoé, 2000
- Rákóczy Ferenc, « L'enfance, l'exil et le labyrinthe chez Agota Kristof », *Quarto*, 27, Éditions Slatkine, Genève, 2009
- Riboni-Edme, Marie-Noëlle, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, L'Harmattan, 2007
- Vexliard, Hélène, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, PUF, 1999