

アルジェリア／フランス—『アルジェの女たち』を  
めぐる絵画と文学の対話（Ⅰ）

石 川 清 子

# アルジェリア／フランス—『アルジェの女たち』をめぐる絵画と文学の対話（Ⅰ）

## Algeria/France—Dialogues between painting and literature on Eugène Delacroix's *Women of Algiers in Their Apartment* (Ⅰ)

石川 清子

文化政策学部国際文化学科

Kiyoko ISHIKAWA

Department of International Culture, Faculty of Cultural Policy and Management

ウジェーヌ・ドラクロワ『アルジェの女たち』（1834）は、オリエントのハーレムの女性を画材にしたオダリスク絵画の代表的名画であり、以降のオリエンタリズム絵画、裸婦像に多大な影響を及ぼした。しかし、1830年のフランスのアルジェ占領があってこそ、画家はハーレム内部に入ることができ、ゆえにこの絵を描くことができた。フランスのアルジェリアに対する植民地支配の産物とも言える。また名画として鑑賞されてきたこの絵を、アルジェリア自身のフランス語表現女性作家はどのような視点で見て、どのように自己の作品に反映させ、自らのアイデンティティを構築していくか。アシア・ジェバル、レイラ・セバル、二人の作家の作品を具体的に検証していく。この論考はその前半部で、ジェバル『アルジェの女たち』（1980）の後記と表題作中編を扱う。

Eugène Delacroix's *Women of Algiers in their Apartment* (1834), one of the masterpieces of "Odalisque paintings" representing female slaves or concubines in a harem, has a great influential power on posterior paintings such as of Renoir, Matisse, and Picasso. From historical and political viewpoints, it is the French conquest of Algeria in 1830 that enabled Delacroix to intrude into a harem to watch and sketch these women. In the postscript of the collection of short stories daringly entitled *Women of Algiers in their Apartment* (1980), Assia Djebar, female Algerian francophone writer, calls this painter's Orientalist gaze a "stolen look" (*regard volé*). Trying to seize the eyes and the whispering conversation of these silent women in the painting, adapting a male colonizer's masterpiece for her work written in French, Djebar declares her own position as a female novelist born in a colonized country. Djebar represents Algerian women living in these postcolonial days.

### 序

19世紀から20世紀にかけて、当時フランスの植民地であった北アフリカの地は、フランスのみならず西欧諸国から訪れた画家たちに多様なモチーフを提供した。画家たちの現地滞在は、資料に依拠し想像で描かれたイスラーム圏の裸婦像、いわゆるオダリスク絵画の系譜にも影響を与え、なかでもウジェーヌ・ドラクロワの『居室のなかのアルジェの女たち』（図1）（1834；以下『アルジェの女たち』と表記）は、実際に対象を目にした記録的価値と革新的な色づかいゆえにオダリスク像の転換点をなす名画と言ってよい<sup>1</sup>。ボードレールはこの絵を「なぜか分からぬ悪所の気高い芳香を放ち、測り知れない深みに在る哀愁の冥府へと我々を導く」（Baudelaire 128）と賞讃した。詩人の名高い一行「豪奢、静寂そして官能」（*luxe, calme et volupté*）は、そのまま『アルジェの女たち』に当てはまる。一方、既に古典となったエドワード・サイードの『オリエンタリズム』（1978）やリンダ・ノックリンの論考「虚構のオリエン特」以降、西欧が「東方」へ向ける視線に植民地主義的・男性中心主義的な支配欲と幻想を解読する作業は枚挙に暇がない。本論では視点を転じて、北アフリカ、それもアルジェリア出身のフランス語で執筆する現代女性作家、アシア・ジェバル（1936—）とレイラ・セバル（1941—）を中心に、ドラクロワの女たちの後裔とも言える彼女らが、この絵をどのように解釈し、どのように自己の作品に反映させているかを考察する。地中海を挟んだかつての支配者／被支配者の関係のみならず、男性／女性、絵画／文学、見る／見られるといった関係の相互作用についても論じたい。



図1 ウジェーヌ・ドラクロワ『アルジェの女たち』  
1834年、180×229cm、パリ、ルーヴル美術館

### 1. ドラクロワ、アルジェリア、オダリスク

まず、『アルジェの女たち』がハーレムのオダリスクを描いた作品群のなかで特別な位置を占めることを確認しておく。

2003年、フランスではアルジェリア年としてアルジェリア理解のための催しが各地で開かれた。その筆頭に挙げられるのが、パリのアラブ世界研究所で開催された展覧会「ドラクロワからルノワールまで」である。「画家たちのアルジェリア」という副題で、1830年フランスのアルジェ占領からルノワールがアルジェに二度滞在した1880年代までに、フランス人によって作成または撮影された総数132点の絵画と写真が展示された。展覧会の統

括者はこの時期を、玉石混淆のハーレムのオダリスク像が量産される全盛期と述べている (Alaoui 14)。展示の白眉は無論のこと『アルジェの女たち』だが、本作品はオリエンタリズム絵画の流れのなかで、資料や見聞をもとに描かれる想像のオリエント (例：アングル『グランド・オダリスク』1814 図2、ドラクロワ自身の『サルダナパロスの死』1827-28) から現地に赴いて実際に目にするオリエント (例：ドゥカン、ヴェルネ、フロマンタン、ジェローム) への転換点をなすのみならず、オダリスクを題材とする後代の画家が絶えず参照する原点にもなっている<sup>2</sup>。実際、ルノワールはこの絵を「世界にこれ以上美しい絵はない」と評し、ドラクロワに倣うべく着衣のオダリスク風女性像を数多く制作した (Sérullaz 53)。晩年のルノワールと親交があり、イスラーム圏とその芸術に並々ならぬ関心を寄せたマチスは、1920年代のニース時代に裸体のオダリスクを集中的に描く。1954年12月、マチス没の知らせをきっかけに、今度はピカソがマチスのオマージュとして『アルジェの女たち』に想を得た連作を開始する。



図2 ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル  
《グランド・オダリスク》

1814年, 91×162cm, パリ、ルーヴル美術館

連作の裸婦たちはドラクロワの女たちの構図を想起させながら、そのポーズはマチスの裸婦に倣っている。ドラクロワからマチスへと世紀を跨いで受け継がれたオダリスク像の系譜は、ピカソによって新たな解釈をもって描き変えられたとも言えるが、1954年12月はまた、アルジェリア独立戦争の火蓋が切られたばかりの時期でもある。この一致にアルジェリアの作家、ラシッド・ブージェドラは、ピカソのアルジェリアへの連帯とフランス植民地支配に抗するアルジェリア女性へのオマージュを認めている (Boudjedra 2005)。その真偽はさておき、8年にわたる独立戦争 (1954-1962) を含め、1830年から1世紀以上に及ぶフランスのアルジェリア支配のなかで、『アルジェの女たち』が支配地とその女性たちを表象する強力な図像となっていたことは間違いない。

この展覧会と同時進行するようなかたちで、2003年パルセロナ、ついでリヨンで「ハーレムの空想と新しいシェヘラザードたち」展が開催された<sup>3</sup>。イスラーム圏の細密画、アラビアンナイトの挿画、西欧のオリエンタリストの絵画、ハリウッド映画のスチール写真を用いて、ハーレムとその住人である女性たちがいかに表象され、それについて西洋がいかに幻想を抱きステレオタイプを作りあげたか

を紹介した展覧会だが、最後のセクションを「新しいシェヘラザードたち」と銘打ち、それまでの視点を180度転換するように、イスラーム圏出身の現代女性アーティストによる作品を提示している。カタログの表紙には、イランの写真家、シャディ・ガリディアン (Shadi Gharidian 1974-) のイスラーム式に髪を覆った民族服でラジカセをかついだ女性の肖像写真が使われており、展覧会に大きく関与したモロッコのフェミニスト社会学者ファティマ・メルニーシーの、ステレオタイプのハーレムの女性像を打破しようとする意図を窺わせる<sup>4</sup>。

展覧会を詳述する紙幅はないが、このセクションでとりわけ強烈な印象を与える作品が、アルジェリア人、フーリア・ニアティ (Fouria Niati 1948-) の『拷問にノー』 (No to Torture 1982) と題されたインスタレーションで、『アルジェの女たち』の四人の女性の構図をそのまま用いて、独立戦争時にフランス軍から拷問を受けた実体験のありさまをパネルにしている。展示には同時にアルジェリアの民謡や小唄、自作の詩が音声として流された。ドラクロワの絵とちがって四人は全裸にされ、顔を消され、足枷をはめられている。装飾品で溢れる居室ではなく原色に塗られた殺風景な壁の部屋で、牢獄であるのが容易に想像できる。ドラクロワの女たちが装飾品のなかに埋もれ、自ら装飾になってしまう優雅な「もの」であるならば、ニアティの女たちも壁に埋もれる匿名の身体と化した「もの」であり、ドラクロワの女たちと同じく幽閉されている。ニアティはドラクロワが作りあげた幻想的世界と約120年後に同じアルジェの女たちが経験する生々しい現実を挑発的に対比する<sup>5</sup>。ニアティにとって自己と同胞の体験を表すには、かつての宗主国の画家が見た女たちの姿が必要だった。この作品はイロニーと告発がこめられた歴史との対話のかたちでもあろう。

名画として賞讃される『アルジェの女たち』を、名指しで召喚されたアルジェ (リア) の女たちはどのように見てきたのだろう<sup>6</sup>。沈黙したまま画布に閉じ込められた彼女らと自らをどのようにだぶらせ、アルジェ (リア) の女として、そこから何を表現しようとするのか。その答えの一つがニアティの作品であり、反語的な換骨奪胎をもって自らの身体と言葉を表象した。小説の領域でもまた、イスラーム圏であるアルジェリアを出自とする女性作家にとって、『アルジェの女たち』に代表されるオダリスクやアラビアンナイトのシェヘラザードといった名称が喚起するものを避けては通れないし、時にそれらに魅了され、時にステレオタイプを修正すべく新たなイメージを文字に託すだろう。メルニーシーはアングルの研究家ロバート・ローゼンブルムの次のくだりをオダリスクの最良の定義の一つにした。「その足を塵で汚すことなど決してない何もすることのないハーレムの女性。オダリスクは無気力、受け身の態度でただそこにいる。わたしたちの楽しみのためにだけ……数多のクッションのなかに横たわり、サテン、絹、毛皮や羽飾りがその肌を撫でている」 (Mernissi 110)。このように流通しているオダリスク像に対して、ジェバールとセバール、二人の作家は双方とも作品のなかで、「オダリスクは逃げ去る」 (Djebar, *Ombre sultane* 212)、「脱走したオダリスク」 (Sebbar, *Le Fou* 202) という

表現を用いて、無為と倦怠に沈み、もの言わぬ彼女らを閉域から抜け出させ、固定されたイメージを打ち砕き新たなアイデンティティを構築しようとする。双方の作品に『アルジェの女たち』は大きく関わっている。

## 2. アシア・ジェバル『居室のなかのアルジェの女たち』

日本ではその作品が未翻訳だが、今年（2010年）74歳になるジェバルは、イスラーム圏を代表する女性作家のみならず、北アフリカのフランス語文学の草分け的存在でありフランス文学の代表的小説家と言える。アルジェリア、フランスを往来し、現在は合衆国ニューヨークの大学で教鞭を執る。2006年にはアカデミー・フランセーズ会員に選ばれた。パリ留学の20歳の時「西欧化したアルジェリア娘のカリカチュア」として「文体練習」のつもりで書いた小説『渴き』（1956）が話題を呼び、アルジェリアのサガンと評された。しかし、対仏独立戦争中の本国での評判は冷ややかだった。当時のジェバルにとってフランス語という「外部」の言葉で書くことは自己表現などでは決してなく、小説とは自己を語らないための隠蔽としての作り事<sup>フィクション</sup>でしかなかった。外部に向けて発話する機会などない当時の女性のなかで例外的にフランス語を習得したジェバルは、特権的なその言語は皮肉なことに自らを隠す「ヴェール」でしかなかったと、ことあるごとに述懐する<sup>7</sup>。小説を刊行する度に自身の過去や同胞との乖離を感じ、12年間小説執筆を中断している。この「トンネルをくぐる暗闇の時期」（*Ces voix* 35）に、母方の生地で独立闘争に参加した女性闘士の聴き取りを中心にして、歌や踊り、叫びや視線などの身体表現を含めた、公には表現されることのないアルジェリア女性の「言葉」を見出していく。女たちの話すこの「地下のアラビア語」（*Femmes d'Alger* 7）は共同体で話される口語アラビア語とも異なる「内密の隠された言葉」（*Ces voix* 36）だとジェバルは言う。同胞の女性たちの声の収集の成果は、映画『シェヌア山の女たちのナウバ』（1978）として日の目を見る。

聴き取り作業と生地<sup>ドランスフルール</sup>の女性たちの声の発見によって、これらの声をフランス語に書き移すことが新たに彼女らに反響＝共鳴することだと理解し、以降、自分に必要な唯一の執筆言語としてフランス語を自覚的に選ぶことになる。執筆再開の最初の作品が1980年に刊行された短中編集『居室のなかのアルジェの女たち』（以下『アルジェの女たち』）で、ドラクロワの作品と同題、表紙カバーにはその絵をそのまま使用している。小説執筆に矛盾を感じていたジェバルにとって、この作品集は自己再生の書となる。誰もが知る名画を援用しながら、ジェバル自身を含む現在のアルジェリアの女たちの声を記そうとする挑戦的な意志が窺える。他の作品とちがって例外的に、序曲(ouverture)と題される前書きと比較的長い後記(postface)を付し、事実、作家自身は付随するこれら二つの書きものを「わたしの詩法」(mon « art poétique »)と呼ぶ(*Ces voix* 39)。前書きでは、「書かれてもいない、記録されてもいない、ただ噂とため息の連鎖で伝えられる言語の声」を聴き取り、それら埋もれた声の持ち主「のために」とか「に

ついて」話すのではなく、「かろうじて近くで、そしてもしできるならびったり身を寄せて」話そうとする意図を表明する(*Femmes d'Alger* 7-11)。

従属的地位にある「サバルタン」という概念で脱植民地主義時代の知識人のあり方やジェンダーを論じたガヤトリ・スピヴァクは、「かれら [=出身国の底辺で生活する人々]と向き合うということは、かれらを代表(vertreten)することではなく、わたしたち自身 [=スピヴァクを含む知識人階層]を表象(darstellen)する方法を学ぶことである」(*『サバルタン』* 54-55)とし、「サバルタンの女性という歴史的に沈黙させられてきた主体に（耳を傾けたり、代わって語るといよりは）語りかけるすべを学び知ろうと努めるなかで、ポストコロニアルの知識人はみずからを学び知った女性であることの特権をわざと『忘れ去ってみる(unlearn)』」(74)姿勢が必要と述べる。アルジェリアをはじめ植民地支配を経験した、いわゆる第三世界出身の作家の書きものは、当該地の人々の非識字率の高さやその大半が公に発話する手段と機会とは無縁ゆえ、作家個人の作品という以上に共同体の声を反映したものにならざるを得ない。ただ、その試みの罫と言おうか、公に発話できる特権をもつ第三世界出身の作家は、今度はエリートとして自らが声なき者たちを抑圧する側に立ってしまう危険をはらむ。伝達しうる表現言語を持つ自分と、そうではない彼女らとの差異を自覚しながら、書く作家／書かれる人々の対立関係が交わり、解消するような一つの地平を目指す試行錯誤が作家には課せられると言ってよい。

ジェバルが小説創作に感じた矛盾や執筆中断、そして再開のいきさつも、すべて上述した状況のなかにある。ジェバルは2001年に新たに書き加えられた前書きの最後を「これ [=新版に加えた物語] が、[外に出る扉の] 敷居のうえで、女たちのあらゆる言葉の連帯、わたしたちの存続を照らす灯火となるように」(11；強調引用者)と結ぶように、この書は「わたしたち」、より具体的に言い換えればイスラーム圏に生きる女性たち、より限定してアルジェリアの女性たちに宛てられている。「わたし」と「彼女たち」が書きもののなかで「わたしたち」になろうとする試み——『アルジェの女たち』で高らかに宣言されるこの意図は、次作『愛、ファンタジア』（1985）から始まる一連の自伝的小説においてより充実した作品化をみるが、この書を第三世界を出自とするこの女性作家の転換点、同時に以降展開される自らの方法論の原点とみなしてよいだろう。

ドラクロワの絵とのつながりから論が逸脱してしまったが、以上の背景を押えておく必要がある。一つは、この書の前書きと後記が以降の作家の「詩法」、いわばマニフェストになっているゆえ、その出発点として『アルジェの女たち』を読む必要があるだろうから。もう一つは、後記と集のなかの一編は直接ドラクロワの作品に触発されて書かれているが、本書以降、絵画や音楽の領域とのクロスオーバー、とりわけ植民地下のアルジェリアを訪れたフランスの画家や作家（例えばフロマンタンや19世紀のアルジェリア占領に関わった軍人の手記）の作品を多用するから。それら他者の手になる作品は、音楽や絵画の場合、聴くこと（音楽）や見ること（絵画）を読むこと（テキスト）に交叉させ、作品に全的な身体感覚を獲得させる試みとなり、

一方アルジェリアに関するフランス人の作品援用は、過去と現在、支配者と被支配者、さらには男女間の一種の対話の触媒として作動する。

ジェバールの『アルジェの女たち』は前書き、6編の短中編、後記からなる。6編中、2編は「今日」、4編が「昨日」と区分けされ、「今日」に分類され冒頭に置かれるのが表題と同じ「居室のなかのアルジェの女たち」（以下「アルジェの女たち」）である。この構成は、2002年、新版刊行時に変更され、上述した「新版に加えた物語」が冒頭に置かれ、前書きも若干の加筆がある。後年新たに別のヴァージョンを書く（描く）のはドラクロワと同じで、画家もまた15年後の1849年、『アルジェの女たち』の別ヴァージョンをサロンに出典する（図3）。ジェバールの新版刊行は、90年代、イスラーム原理主義台頭とテロが引き起こしたアルジェリアの内政荒廃とそれによる女性への迫害を鑑みてであろう。作品集全体を検討し、テキストの異種混交性がアルジェの女たちの多様性をとらえていることを考察した武内句子は、本書研究の引用が前書きと後記に集中し<sup>8</sup>、本体のフィクションがあまり分析されてこなかったと指摘する（武内 83）。この指摘は同胞女性たちの多様な境遇、状況を表象しようとするジェバールの営為を見通すうえで重要だが、ドラクロワの絵画との関連性という趣意に沿って、本論では後記と表題作「アルジェの女たち」を読むにとどめる。



図3 ウジェーヌ・ドラクロワ《アルジェの女たち》  
1849年、84.5×112.5cm、モンペリエ、ファブル美術館

#### i) マニフェストとしての後記

「禁じられたまなざし、断ち切られた音」と題された後記は全27頁の3部からなり、それ自体独立した評論とも読める。歴史研究者でもあるジェバールは当時の資料に依拠しながら、アルジェに立ち寄った画家が、通常であれば不可能なハーレム内に立ち入りスケッチした様子や感激のさまを詳述する。「何と美しい！ まるでホメロスの時代のようなだ！」——再三引用されるドラクロワの友人の証言をジェバールもまた引用するが、画家が経験した夢想的境地が画布に表されているのを見逃さない。三人の女たち——四人目の女、黒人の召使いは、たった今重い緞帳をもちあげたかのように——は閉ざされた室内にいる。そして、絵

が醸し出す空気や女たちの表情やポーズから受ける、とらえがたい複雑な印象を言葉にしてゆく。

どことも知れぬ場所からやってくる、いわば夢の光り——<sup>609</sup>室のような、水槽のような——で照らし出される閉ざされた場所で忍従する囚われの女たち。ドラクロワの天才は女たちを、わたしたち観る者の目の前に近づけると同時に遠ざけ、このうえなく謎めいた存在にする。（241）

ジェバールは、召使いがはっきり幕をもちあげ、三人がより奥まった49年の第二ヴァージョンのほうにさらに幽閉の度合いを強め幻想的と言う。しかし、その非現実性ゆえに、確かに目の前にいる女たちは限りなく不可解な存在となる。

つねに待ち受けている女たち。スルタンの妃よりもむしろ囚われの女たちとなって。わたしたち観る者といかなる関係も結ばない。わたしたちのまなざしに身を委ねることも拒むこともしない。類い稀なこの幽閉の空気のなかで部外者でありながら、まぎれもなく存在している女たち。（242）

通常、一族の男たちの眼以外に触れることのないハーレム（ドラクロワの絵では「居室」appartement）の女を見ることのできるまなざしとはいかなるまなざしか、そしてその闖入者のまなざしに女たちはいかなるまなざしを返すのか。ジェバールはわたしたちが絵を見る位置は画家が立ったのと同じ位置だと述べ、「わずか二年前だったなら、フランス人の画家は身を危険にさらしたことだろう」（244）と指摘し、絵そのものが「盗まれたまなざし」（243）だと言う。ジェバールは一見、中性的位置に身を置くように叙述してゆくが、忍従、囚われ、幽閉といった語を援用しつつ、アルジェのハーレムの女たちが現地の男たちが作り上げた従属関係のシステムのなかにいること、そして、1830年のアルジェ征服によって、その従属のうえにさらにフランスが支配者として君臨することをそれとなくほめかす。

加えてジェバールは、描かれた女たちの内面へ入り込もうと試みつつも、画家と同じ盗まれたまなざしで絵を見る「わたしたち」と「彼女たち」を峻別する。

わたしたちの方を見ないのは、彼女たちが夢見ているからか、それとも救いようもなく幽閉され、わたしたちを一瞥することすらできないからか。哀しげに座った女たちの心の中は何も明かされない。彼女たちを囲むもののなかに溺れているかのように。自分自身について、その身体、その欲望、幸福感についてまったく不在なのだ。（243-4）

「彼女たちと絵を見るわたしたちの間」（entre elles et nous, spectateurs）（244）にはマジックミラーのような衝突があり、こちらからあちらは見えるが、逆は成り立たない。そしてわたしたちは、女たちが見えるにもかかわらず心はまったく読み取れない。興味深いことに、

アルジェリア人で女性のジェバールはフランス人男性画家と同じ「わたしたち」の側に立っている。その位置から「彼女たち」のまなざしを、心のうちを読もうと絵を見つめる。ドラクロワのこの名画について当時から現在まで膨大な数の論が書かれたとしても、アルジェリアの女性がこの絵を論じるのはジェバールが最初であり、ゆえに微妙なポジションを取ることになる。つまり、描かれた対象は他者でもあり、同胞としての当事者でもある。事実、論の展開とともに、侵入者の眼でこの絵を鑑賞する「わたしたち」という人称は自身の「わたし」を含む現在のアルジェリア女性全体へと変化し、著者ジェバールは前述の「わたしたち」と「彼女たち」のあいだを微妙に行き来し、境界線を曖昧にする。

幽閉されたアルジェの女たちの虚ろなまなざしをめぐって、ジェバールは巧みに焦点をずらしながら論を進める。論はいったんドラクロワの絵を離れ、植民地支配開始から独立戦争を経た現代アルジェリアの男女の力関係へ、女性のヴェールとその見る／見られる関係の逆説性へと移行する。戦後の近代化とともに女たちがヴェールを脱ぎはじめ、それが男たちの脅威となり、世代間の、そして男女間のコミュニケーションはますます希薄になるばかりだと述べる。後記の執筆が1979年であることに留意したい。百三十年余の植民地支配から七年半の過酷な独立戦争を経て十八年、独立後の政治的混乱と戦争の余韻がなお重くのしかかる時代である<sup>9</sup>。

これらアルジェの女たち——ドラクロワの絵のなかで1832年からずっと動かずにいる彼女たち——の不動性のなかに、ノスタルジックな幸福感や従順な服従のさまをかつては見出し得たが、今日、とりわけわたしたちを突き刺すのは彼女たちの絶望に充ちた悲嘆の表情だ。(248)

1832年の同胞の「絶望にみちた悲嘆」と1979年の女たちのそれとを重ねあわせながら、ジェバールは次いで、アブデルカーデル時代に、仲間の男たちの前に立ちほだかり叫んで戦意を鼓舞した部族の娘メッサウダの伝説から独立戦争時の「火運びの女」まで、戦士として戦った同胞の女性たちの、いわゆる「書かれた歴史の裏側」(Calle-Gruber 23)を列挙する。アルジェリアやイスラーム圏の女性＝忍従するハーレムの女たちという紋切型のオダリスクのイメージが定着する一方で、現代アルジェリア女性を語ろうとすると、独立戦争とその女性の参加による貢献は言い落としの許されない事実である。しかし、独立後のアルジェリア「正史」は戦時中の女性の協力を闇に葬った。また、女性の地位は独立後も植民地支配時代と同様、一族の男性に従属するものだった<sup>10</sup>。さらにジェバールは、絵のなかの「盗まれたまなざし」の伝えるものを読み解こうと探りつつも、眼ではなく耳で感知しうるものを逆説的に絵のなかに探る。

ドラクロワの絵の女たちの二人は、不意をつかれておしゃべりをやめたように見える。だがそれでも、二人の沈黙はわたしたちに届く。言葉が止められ、一人は下を向き、もう一人は虚空を見つめそれでも話を続け

ようとする。まるで召使が——スパイなのか共犯者なのかよく分からない——それを解き明かそうとする秘密の話のように。(254)

ジェバールはこの後記の最後で、ドラクロワへのオマージュとして名画と同題の連作を描いたピカソの力強く踊る女性たちにアルジェリア女性の希望を託すが<sup>11</sup>、この女性作家は絵画ではなく言葉で、それもフランス語という他者の言葉で、やはり同じ題の中編を書こうとする。「かつての[女たちの]ささやきはしばしに、ドラクロワが画布に凍結した女たちの会話をどうやってよみがえらすか、わたしにはそれしか見えない」(263)。

征服者フランス人男性画家の名画がいざなう「見る」ことから始まって、ジェバールは描かれたモデルたちが密かにささやいたであろう言葉を「聴く」。さらには外の世界からは感知できない母や祖母の、そして今を生きる女たちの言葉（作家自身の表現によれば、通常のアラビア語とは別の、女たちだけが使う身体表現も含めた「地下のアラビア語」、「非合法で内密の女たちの言語」）を、書かれなかったアルジェリア女性の歴史＝物語をフランス語で記述する意思表示をする。ドラクロワ及び画家をめぐる西欧男性の書きものをもとに、ジェバールは見る者の視点から見られる者の側へと一種のねじれを自己に課しながら、対立するもの、分かれていたものを逆転・解消し、隠されるべきものの裏側に入り込み、身をねじりながら浮上しつつ隠された裏側を表にさらす。

作家ジェバールのこのねじれの位置について、現在のジェバール批評の第一人者であるミレイユ・カール＝グリュベールはいみじくも「メビウスの輪」と称した(Calle-Gruber 19-33)<sup>12</sup>。盗まれたまなざしで「見られる」同胞たちに寄り添いつつ、なお同胞を「見る」位置に立ち、そこから同胞の言葉を書き移すねじれを。女性の口語アラビア語をフランス語で書くジェバールの行為は、自己表現の手段をもたない同胞の女性に敬意を表する距離を取ることで、はじめて物語の糸を紡ぐことができる。カール＝グリュベールは「この距離を置いたなかで作品を書く姿勢、自己のアイデンティティを連帯（もしくは女同志の友愛）と混同しない姿勢、『のために』話すとか『について』論じる権利を委ねられたと思ひ込む代弁者や代理人、知識人の民に陥らない姿勢、これらがジェバールの美学に特異な力を与えている」(26)と評する。

ジェバールを論じる多くのモノグラフのなかで、カール＝グリュベールは第一章を1980年刊行の『アルジェの女たち』に当てている。この批評家の読みは恐らくジェバール作品の核心についている。作家自身の転換となった映画撮影、その直後に執筆された表題作を考慮するなら、この後記は作家のマニフェストに他ならない。フランス支配下の植民地に育ち、フランス語で教育を受けた娘がフランス語で書く——この矛盾にみちた孤独な作業に答えを見つけるべく、作家にとって挑発とも言えるタイトルをもつ「私たちに疑問を投げかけてやまないあの名画」(*Femmes d'Alger* 240)の魅惑に応答しようとするのがこの後記であり、そして実際の表題作中編である。

## ii)「居室のなかのアルジェの女たち」

ジェバールがドラクロワの名画と同題の中編を書いたのは、絵に触発されたからか、それとも作家自身と同じ時代を生きるアルジェリアの女性たちの状況を小説化しようとした結果この題を選んだのか。この問い自体あまり意味のないことだが、画家の作品が下敷となっているのは間違いない。そしてドラクロワの絵の醸す雰囲気アムールを小説に期待するのであれば、それは大きな失望になろう。既出の「序」において、フリーア・ニアティによる、この名画の反動的な引用に言及したが、現代と1830年代のアルジェの女たちは、これまた反動的に大きく違っている。執筆時の1978年前後において「居室のなかのアルジェの女たち」という題はそもそも読者に何を喚起するか。アパルトマンという家で過ごす女たちの日常の物語と予想をつけることもできよう。しかし、篇全体を読み改めて題の意味を考えてみると二つの重要な問題点に遭遇する。

まず、アパルトマンの意味するもの。確かに物語は現代のアルジェに生活するサラ夫婦のアパルトマンで始まる。そこに描写される小物の、恐らく西洋式朝食を用意するためのトースターという語からモダンな日常の有り様が想像できる。が、この物語では女たちは必ずしも家のなかにいない。中心的人物サラはアルジェリアの地方に伝わる女たちの歌を資料収集する研究に従事する女性だ。彼女は家のなかにいるより、むしろ車で動き回る。一見、自由な可動性を手にしているように見えるが、車もまた、男性の目に晒される女性の身体を隠すヴェールの変種と解釈できる。「後記」の注でジェバールは、現代アルジェリアの若い女性たちには伝統的なヴェールは抑圧のシンボルであり、これを拒むのなら家のなかに留まる選択しかなく、その妥協策として「[女性の]身体を守り、『外に晒す』のを最小にとどめる」車の運転があると言う。但しこれは車を所有できるゆとりのある階級に限られる (*Femmes d'Alger* 265-266)。車を使うこと自体かつての女性の幽閉の延長上にあるのだが、そのサラはアルジェ市街を運転しながら、恐らくフランス植民時代に建てられた西欧式建物の正面を眺めながら思う。

道路の両脇にずっと連なる建物は、バルコンがいくつもありブラインドが閉まっている。運転しながらサラは、上階の部屋で折り重なりひしめき合う子どもたちを想像する。閉じ込められた女たちを想像する。中庭ではなく、狭い台所の床にかろうじて座るのが精一杯の女たちを……しょっちゅう起こる断水、子どもたちのおしっこの匂い、わめき声、ため息……テラスはない、か細くほとばしる噴水の上に大きく開く空もない、いっとき癒しとなるすり減った冷たいタイルのモザイクもない…… (87)

伝統的なイスラーム式住居ではハーレムの女たちには日常の憩いの空間として中庭とテラスがあった。アルジェ庶民街に住む今の女たちは、女性隔離という慣習になお拘束され、さらにかつての良き生活様式や習慣を絶たれている。車というヴェールで身を包みながら、サラは現代アルジェのかつての支配者が残した西欧式アパルトマンでの女性の隔離状態に思いをはせる。隔離されている者がさらに

隔離されている者を思う——二重のイロニーを含みながら、ジェバールはドラクロワの使った「アパルトマン」=ハーレムでの幽閉を脱植民主義時代の現代に転用してみせる。

物語の表題でもう一つ留意しなくてはならない点は「アルジェ」であること。執筆当時の上述した女性の隔離はイスラーム圏全体に関わることであろう。ドラクロワ=オダリ斯克=ハーレム=イスラーム圏の女性と連想は容易だが、物語に書かれる女性たちの問題はアルジェリア、さらに都市アルジェに限定される。他のイスラーム圏の都市や国ではなくアルジェという都市が問題なのであり、読み進むうちにこの中心テーマは浮き彫りになってくる。つまり、アルジェリア独立戦争と女性の関わりが物語に大きな影を落としている。この戦争の数少ない参考資料として、日本の我々には映画『アルジェの戦い』(1966年)が比較的なじみ深いが、この映画はアルジェのカスバでの市街戦をメインとしつつ、女性がヴェールの下に爆弾を隠して運んだ事実、西欧女性に変装して検問をくぐり抜ける若いアルジェリア女性のエピソードも伝えている (Pontecorvo)<sup>13</sup>。ジェバールの中編は戦闘に加わったこれら女性たちの後日譚とも言える。サラ、そして麻薬中毒で錯乱する友人のレイラは二人とも「火運びの女」、つまり爆弾を運び戦闘に加わった女性だった。サラには腹部に監獄で受けた拷問の傷跡がある。前述したニアティのインスタレーションがハーレムの住居をそのまま牢獄に見立てたことを想起したい。独立戦争に参加しフランス側から拷問を受けたレイラは精神を病み、独立後の社会で疎外されていく。サラはレイラが言ったことだとコメントしながら幼なじみだったフランス人、アンヌに言う。(ここで語っているのは誰か。サラは自分ののではないレイラの言葉をひそひそ話として友人アンヌに語る。ちょうど後記で表明した自らの作家の立ち位置を確認するように。)

私は口のきけない囚人。いまのアルジェの女たちにもちょっと似ている。昔風のヴェールなしで外を歩いているけれど予測できない新たな状況を恐れて別のヴェールを身体に巻いているような女たちに。そのヴェールは目には見えないけれど、しっかり感じ取れる……私も同じ。[監禁され拷問を受けた]バルブルース刑務所から何年も経っているのに、私はまだ自分のなかに監獄を抱えている！ (124)

この物語の中心人物であり、冷静に判断し立ち回っているように見えるサラでさえ、拷問のトラウマを人に語れずにいる——「私はいつも言葉について問題があった！」 (120)。女性の戦争協力が意図的に忘却され、当事者の女性たちは外部に語ることもないまま戦争体験をいまだ過去のものにできずにいる<sup>14</sup>。そのしこりがサラの場合、夫婦関係を悪化させている気配も窺える。物語はハーレム=幽閉=牢獄というニアティの構図にも重なる、ドラクロワの絵というかつての支配者側の視点を基調としながら別の意味をもたらすという、極めてポストコロニアル的なベクトルに貫かれている。

ドラクロワの絵に目配せしながら、それを裏切ること——ジェバールの「アルジェの女たち」は、なるほど大枠はドラクロワの絵の要素や構図をなぞっている。細部に注



意すると、ドラクロワの絵の小物が巧みに配置されている。例えば、アンヌの部屋で「赤い縞の大きな重いカーテンを開ける」（67）サラの動作は絵の中の召使の所作であり、公衆浴場でのそれぞれの腰布やスカーフは、かつて画家が色彩を仔細にメモしてスケッチしたように細かに描写される（参考 図4、5）。サラの夫アリには画家の友人がいて、ホッファーが指摘するように、女性隔離を非難するこの画家はピカソをほのめかし、物語結末でサラとアンヌが思い描く光に満ちたアルジェの「絵」（tableau）はピカソの連作『アルジェの女たち』を想起させると言えないでもない（Hoffer 163）<sup>15</sup>。



図4 ウジェーヌ・ドラクロワ  
《クッションに座るアラブの女、『アルジェの女たち』の習作》  
1832年、10.7×13.8cm、パリ、ルーヴル美術館、素描・版画部門



図5 ウジェーヌ・ドラクロワ  
《座る二人のアラブの女、『アルジェの女たち』の習作》  
1832年、10.7×13.8cm、パリ、ルーヴル美術館、素描・版画部門

ジェバールはしかし、先行作品をなぞりながらそれ自身分のものとして奪い返し、いわば脱構築する。サラの夫アリの悪夢の描写で始まる冒頭はどうだろう。しばらくは男女のカップルの物語として読み、ジェバールの「アルジェの女たち」は、実は女たちだけの物語ではなく、そのパー

トナーとしての男たちも問題になっている。ドラクロワの絵が密室に幽閉されて美しい衣装を着て座る三人のアルジェの女とその召使を描いたのに対し、ジェバール作品ではサラに関わる実にさまざまな境遇の老若男女が登場する。ジェバールのアルジェの女たちは、外科医、柔道家、アスリート、自然科学研究者がいるかと思えば、使用言語もベルベル語、ドイツ語訛りのフランス語などさまざま。その出自については地中海的とも言うべき、地理的、歴史的にそれぞれが多様な背景を抱えている<sup>16</sup>。従って人種や民族もユダヤ人、ベルベル人、アルジェリア生まれのフランス人が入り混ざる。アルジェの女たちとはまた、移動する女たちも含む。結末でアルジェに残ることを決めたアンヌが空港で見つめるのは、かごや陶器をパリ北部郊外のスラム街の住居まで運ぼうとする女たちである。

多様な現代のアルジェの女たちのなかでも、中心的女性がドラクロワの絵をなぞるように浮かびあがる。サラ、その幼友だちで自殺未遂するアルジェ生まれのフランス人アンヌ、「火運びの女」レイラの三人が名画の構図に倣って、多様な生を抱えて他の人物よりも少し前面に現れる。ドラクロワの作品に戻るならば、もう一人、つまり召使に当たる人物がいた。通常オダリスク絵画では、黒人の召使はハーレムの寵姫の白い肌を強調すべく配置された、いわば引き立て役、数に入らない役回りをあてがわれている。肌の色の対比の系譜はマネの『オランピア』で頂点に達するだろう。ジェバール自身、「後記」でドラクロワの黒人召使をスパイか共犯者か曖昧としたうえで、ピカソの連作を「もうスパイの召使はいなくなり、陽気に踊る女がいるだけ」（260）と賞賛した。慣例に従うならば、ドラクロワの絵の女たちは三人と一人という計算になる。この通例に倣った後記でのジェバールの召使を含む女性観を真っ向から批判する論もある（Makhoul 43）。しかし、物語本編においてジェバールは、絵画の黒人の召使にあたる公衆浴場の水運び兼マッサージの女に光を当てながら、前書きで表明した「女たちのあらゆる言葉の連帯」を試みる。座って沈黙する三人の女とそばにいる一人ではなく、四人それぞれが、時にゆるやかに、時に直接的な絆で結び合わさる関係を作る。

四部からなる本作の第三部は公衆浴場での女たちのやりとりがメインになる。浴場を舞台にすることは、一連のオダリスク絵画の紋切型トposへの挑戦でもある。ジェバール及び他のイスラーム圏の女性作家たちが、女性の場としての公衆浴場に特別な思い入れを示すことはここで語る紙幅はないが、この裸体と蒸気、流れる水の閉域での交流を契機に、ジェバールのアルジェの女たち四人が寄り添いあう<sup>17</sup>。ファトゥマと呼ばれる浴場の水運び人が怪我をしてサラとアンヌはアリの勤める病院へと彼女を運ぶ。浴場の水運び人は社会的に最下層に位置づけられ、黒っぽい肌、身のこなしや言葉使い、名前をなのらないこと、身寄りのないこと、金銭的計算がすばやいことなどからそれが分かる。手術の麻酔で朦朧となったこの老女のために、サラの視点がとらえたと思われる「水運びの女の詩集のために」という一節が挿入される。この節は、物語形式の本文とは異なる文体で書かれ、水運び女が自らの境遇を嘆く単純な歌のような詩節と、それとは別の声が語る一人称の身の上話が高度に練られた詩的散文で活字を変えて交互に続く。



サラは、アルジェリアの女性の歌を収集記録していた当時のジェバル自身を反映している。物語中異質なこの挿入部は、文字にならない女性のうわ言をあえて「詩」とし、一方、想像された水運び女のこれまでの生を抽象的な散文で多声的に織りあげる。つぶやきを歌う無学な老女の声と、その生い立ちを抽象へと高める匿名の声のかけあいの様相を呈し、二つの声が補足しあい絡みながらも、それぞれははっきり区別されている。本来、男性の手になるアラビア語文学の正統たる「詩集」に対し、雑多な声と言語を織り込んだこの頁を「詩集」と銘打って、ジェバルはアルジェリア女性の言葉の新たなありようを提示する。この一節は、自らを語る術をもたない同胞女性へのオマージュであり、フランス語を表現言語として選んだジェバル自身が自らに課した「ドラクロワが画布に凍結した女たちの会話」、「書かれてもいない、記録されてもいない、ただ噂とため息の連鎖で伝えられる言語の声」をどうやってよみがえらすかという問いへの一つの答えである。

均整や構図という注意が画家にとって必要なのは作家にとっても同様である。「水運びの女の詩集のために」のあとにジェバルはすかさず、対称や対立、補足のニュアンスを装って、社会から排除されたまた別の女たちに焦点を当て「火運びの女の詩集のために」と題された部を入れる。つまり、錯乱して饒舌なレイラとそれに応えるサラの対話を。水運び女 (porteuse d'eau) は一般的に使われる語だが、火運び女 (porteuse de feu) はジェバルの造語でその意味は物語の文脈で了解される。また、後者は複数形 (porteuses) で、この複数形は対話する二人以外にも彼女ら、つまり独立戦争の女性闘士たちへ向けられた詩となろう。造語が一種の規範破りなら、その造語を伴って記される社会の除外者レイラの告発も、触れざるべき話題を叫ぶゆえ規範を破っていくものだろう。水と火、社会の除外者という対立と対称を意識しながら、四人の女たちもまた、病院で水運び女ファトゥマの手術終了を待つアンヌ、同じ病院の別の場でレイラを介護するサラという構図も浮かびあがる。サラが要めとなっているのは言うまでもない。

当時作家としての存在意義を模索していたジェバルは、アルジェリア女性の聴き取りと映画制作から答えを探して行った。アルジェリア侵略に大きく関わる名画への応答として書かれた本作は、絵画との対話から書かれたとも言える。ジェバルにとって言葉とは必ずしも書かれたり話されたりするだけではなく、叫びや歌、ダンスなどの身体表現をも含むものだった。物語の叙述という視点から「アルジェの女たち」を見れば、不整合な形式でストーリーに主眼を置かない、よく言えば斬新な、悪く言えば読みづらい作品である。絵画とのクロスオーバーだけでなく、以降のジェバルの作品を眺めると、音楽との接近をかなり意図した作品になっている。アルジェリアの女たちの歌の記録体験が下地になっているのだろうが、物語中に度々置かれる「間奏曲」、作品集全体を開く前書き、「序曲」と、音楽性を志向する試みはここから始まり、1985年刊『愛、ファンタジア』で始まる自伝四部作において全開する。かつての支配者が描いた絵画、字の読めない同郷の女たちの歌という音楽と対話することで、新しい語りの形式を模索していった。

さらに、もう一人のアルジェリア出身の女性作家、レイラ・セバルとドラクロワのつながりにも目を向けなくてはならない。1982年刊のセバルの物語のなかで、パリ郊外でアルジェリア移民の両親から生まれた十七歳の家出娘シェラザードが盗品の衣類とともに持ち歩いていたのが、このジェバルの作品集だった (Sebbar 1982)。衣類のなかには「赤い下着のキュロット数枚」(233) も入っていて、マチスのオダリスク像、『赤いキュロットのオダリスク』(1922年) を否が応でも連想させる。セバルの物語はドラクロワの名画を起点にして、ジェバルとは別なやり方でオダリスク絵画を検証してゆく物語である。そのためには稿をあらためねばならない。

## 註

- 1 オダリスクの語源はトルコ語の *odalik* (部屋付き召使)。フランス語で音と意味が変化し、イスラーム圏君主に仕えるハーレムの女奴隷や寵姫を指す。
- 2 外交使節団随員としてモロッコに派遣されたドラクロワのアルジェでのハーレム訪問は、フランスがアルジェを占領したがゆえに可能となったと言える。Djebar, *Femmes d'Alger* の後記に訪問の詳細が述べられる。
- 3 フランスにおけるアルジェリア年の翌2004年は、アントワヌ・ガランによるアラビアンナイト翻訳出版300周年を記念し、日本(国立民族博物館)も含め世界中で関連行事が開催された。
- 4 アラビアンナイトの語り手、シェヘラザードもまた、扇情的なポーズを取るオリエントの女性像の代名詞として引き合いに出されるが、英語版タイトル『シェヘラザードが西へ行く』の著書でメルニーシーは「東方のシェヘラザードは踊ったりしない。考えて語るのだ。(…)彼女は徹頭徹尾知的な存在だ」と述べる (Mernissi, *Le Harem*, 49)。
- 5 画家が「作りあげた」という理由として、実際に見て描かれたスケッチ(参考 図4、5)と1834年作の女たちの顔はかなり異っているし (Bernard Yeazell 26)、スケッチ時にいたはずの子供たちや手仕事在意図的に除外されていることは吉田典子が指摘している (吉田 57-58)。
- 6 既に挙げた「男性」作家、プージェドラの場合、ピカソには共鳴しつつも、ドラクロワの原画に対しては手厳しく批判する。それは東方を喚起するステレオタイプの小物で溢れたコロニアルで安物のエロチズムのハーレムの図であり、当時のルイ・フィリップ政権の対外政策の意図にかなうものだったと述べている (Boudjedra, *Peindre* 23-27)。
- 7 典型的回想として評論集中の「De l'écriture comme voile」参照 (*Ces voix* 97-103)。また、小説執筆中断の事情については拙稿(2000)に詳述した。
- 8 本書とドラクロワの絵画との関連について論じたものとして以下の論考をあげておく。Calle-Gruber の一部、Chauvet-Achour, Donnadey の一部、Hoffer, Huughe, Makhoul, Mortimer, Mouillaud-Fraisie など。
- 9 独立後の1965年軍事クーデターによるFLN一党独裁体制に対し、90年代からイスラーム原理主義のテロがアルジェリアをさらに混乱させる。ジェバルの当時の義兄も原理主義のテロに倒れた。90年代以降のアルジェリアの情勢不安定に対する危機感、ジェバル作品中に色濃く反映している (とりわけ、*Le Blanc de l'Algérie*)。『アルジェの女たち』の前書きの書き加えもこれと関係している。
- 10 2005年の新家族法により、女性の地位は改善されたが、一夫多妻制はなお合法のままである。
- 11 90年代のアルジェリア情勢を考慮すると(注9参照)、画布からはみ

出さんばかりに踊るピカソの描いたアルジェの女たちに希望を託すのは、予測不可能とは言え楽観的な夢に見える。但し、ピカソの絵の裸の女たちの胸を爆弾に見立て、それを独立戦争時の「火運びの女たち」に対比させるさまは一考すべきだろう（Vauthier 66-67）。アルジェリア独立戦争の様相を絵画に対比する例として、モハメッド・ディブが『海を思い出すのは誰か』の後記で偶然にもピカソの『ゲルニカ』を例にあげている（Dib 189-191）。

- 12 2009年8月20日、パリでの筆者との会談において、ジェバール本人にとって最良の理解者の一人にカール＝グリュベールをあげている。
- 13 フランス政府がアルジェリア独立戦争を正式に戦争と認めたのは、1999年にすぎず、それまでは「北アフリカにおける秩序維持作戦」と呼ばれていた。映画制作では2007年、当時を知らない若い世代からブノワ・マジメル企画・主演の『いのちの戦場』（Siri）が公開され話題となった。
- 14 アルジェリア独立戦争に参加した、さまざまな階層の女性のインタビューをまとめた Amrane-Minne の著作は貴重である。その序文で歴史家ミシェル・ペローは、戦時に駆り出された戦力としての女性は一度戦争が終結すれば以前の日常に戻られ、沈黙を強いられるのがこれまでの国民国家をベースにした戦争の定式だと述べている（7）。
- 15 絵画と文学のクロスオーバーという点のみを考慮するなら、作品集『アルジェの女たち』収録の『泣く女』は、まさしくピカソの『泣く女』をなぞったダイナミックな小品である。
- 16 サラ夫婦の息子ナジムは家出をし置き手紙をしてメッセージを両親に残す。アラビア語で書かれたその手紙を、フランス支配時代の教育を受けた父親のアリは読むことができず、秘書の女性に代読してもらう。外科医のアリは口語アラビア語は話すが、医療最先端の職業では書記言語としての国語、正則アラビア語を覚える機会などないと嘆く（72）。アルジェリアの使用言語状況の複雑さが垣間見える。本作品は男女間のみならず、親子（世代）間の断絶の物語でもある。
- 17 女性の場としての公衆浴場については拙論（2004）を参照されたい。

付記：本稿執筆に当たり、平成21年度静岡文化芸術大学文化政策学部長特別研究費助成を受けた。

## 引用文献及び引用資料

- Alaoui, Brahim. « Avant-propos » dans Institut du monde arabe, *De Delacroix à Renoir, l'Algérie des peintres*, 2003, Hazan, 13-14.
- Armane-Minne, Danièle Djamil. *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Karthala, 1994.
- Baudelaire, Charles. « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Garnier, 1962, 97-200.
- Bernard Yeazell, Ruth. *Harems of the Mind*, Yale Univ. Press, 2000.
- Boudjedra, Rachid. « Les algéroises selon Picasso » (I), (II), (III), *El Watan*, les 2, 7, 16 juin 2005.
- . *Peindre l'Orient*, Zulma, 1996.
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, *Fantaisies du harem et nouvelles Shéhérazade*, Somogy editions d'art, 2003.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*,

- Maisonneuve et Larose, 2001.
- Chauvet-Achour, Christiane. « Eugène Delacroix, Assia Djébar : Regards, corps, voix » in Chefdor Monique, *De la palette à l'écriture*, vol II, éd. Joca Seria, 1997.
- Dib, Mohammed. *Qui se souvient de la mer?* Seuil, 1962.
- Djébar, Assia. *La Noubia des femmes du mont Chenoua*, 1978.
- . *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996.
- . *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, (1980) 2002.
- . *Ombre sultane*, Albin Michel, (1987) 2006.
- Donnadéy, Anne. *Recasting Postcolonialism : Women Writing Between Words*, Heinemann, 2001.
- Hoffer, Pamela. « Delacroix, Picasso et Djébar sur Femmes d'Alger dans leur appartement : Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne », *Etudes francophones*, 16 (1) 2001, 159-168.
- Huughe, Laurence Christine. « Déconstruction du regard panoptique orientaliste : la contribution narrative d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar », *Etudes francophones*, 15(2) 2000, 89-99.
- 石川清子 (Ishikawa, Kiyoko) 「フェラウン、ベン・ジェルーン、ジェバールの自伝的物語についての覚書」、『立教大学フランス文学』29号 2000、95-124.
- . 「マグレブ現代フランス語小説におけるハンマームというトポス」、『地中海学会』『地中海学研究』XXVII、2004、99-118.
- 国立民族博物館編 (Kokuritsu Minzoku Hakubutsu-kan) 『アラビアンナイト博物館』東方出版、2004.
- Makhoul, Sana'. « Unveiling North African Women, Revisited: An Arab Feminist Critique of Orientalist Mentality in Visual Art and Ethnography », *Anthology of Consciousness* 9 (4), 1998, 39-48.
- Mernissi, Fatema. *Le Harem et l'Occident*, Albin Michel, 2001.
- Mortimer, Mildred. « Language and Space in the Fiction of Assia Djébar and Leïla Sebbar », *Research in African Literatures* 19 (3), 1988, 301-311.
- Mouillaud-Fraisse, Geneviève. « Femme d'Alger regardant le tableau de Delacroix » in Dermerdian Geneviève et Haicault Monique, *Le Forum et le harem*, Pub. de l'Univ. de Provence, 1997, 191-197.
- ノックリン、リンダ (Nochlin, Lynda) 「虚構のオリエント」、『絵画の政治学——フェミニズム・アート』（坂上桂子訳）、青雲社、1996.
- Pontecorvo, Gillo. *La Battaglia di Alger*, 1966.
- サイード、エドワード。W (Said, Edward W) 『オリエンタリズム』（今沢紀子訳）、平凡社、1986.
- Sebbar, Leïla. *Shéhérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Stock, 1982.
- . *Le Fou de Shéhérazade*, Stock, 1991.
- Sérullaz, Arlette. « A propos des Femmes d'Alger » dans Institut du monde arabe, *De Delacroix à Renoir*, 2003, 47-53.
- Siri, Florent Emilio. *L'Ennemie intime*, 2007.
- スピヴァク、ガヤトリ・C (Spivak, Gayatri Chakravorty) 『サバルタンは語るができるか』（上村忠男訳）、みすず書房、1998.
- 武内旬子 (Takeuchi, Junko) 「アルジェの女たちはどこにいるのか——アシア・ジェバール『アルジェの女たち——』を読む」、『神戸外大論叢』第55巻第1号、2004、81-104.
- Vauthier, Bénédicte. « Regards croisés : Peintures dans leur(s) atelier(s), femmes dans leur appartement », *Expressions maghrébines* 3(1), été 2004.
- 吉田典子 (Yoshida, Noriko) 「ドラクロワ『アルジェの女たち』における美学と政治学」、『表現文化研究』第3巻第1号 2003、51-70.

