

ヤミナ・ベンギギの映像作品とテキスト

ー フランスにおけるマグレブ移民の母たちと娘たち

The Films and Books of Yamina Benguigui : Daughters of Maghrebian Immigrants and their Mothers

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 & Management

映画監督、作家、政治家として幅広い分野で活動しているヤミナ・ベンギギはアルジェリア人の両親をもつフランス生まれ、いわゆるマグレブ系移民二世代の表現者である。戦後フランス経済を労働力として支えた両親の世代、つまりイスラーム圏の旧植民地出身者のフランスにおける歴史はこれまで殆ど語られることがなかった。ベンギギの『移民の記憶』(1997)は、戦後マグレブ移民の歴史を当事者の証言を中心に総合的に集約した記念碑的作品だが、『イスラームの女たち』(1994)と『インシャーアッラー、日曜日』(2001)を含めた三部作をとおして、とりわけ表に出ることのなかった第一世代の女性たち、つまりベンギギの母世代をていねいに描写、表象する。映像と同時にテキストも刊行されている三作品の女性像をとおして、ベンギギ自身の歴史と物語を探求する試みとなっている。

Yamina Benguigui is a French film director, writer, and politician, whose parents are Algerian and immigrated to France in the early 1950s. Benguigui's film, *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997) is a remarkable masterpiece representing and testifying the history of almost a half century of Maghrebian immigrants settling in France. Benguigui's trilogy, her early works including this documentary, *Femmes d'Islam* (1994) and *Inch'Allah dimanche* (2001), stresses on representing the women of the first generation coming to France in the 1970s to join their husband. Through these mothers' (histories and) stories, Benguigui attempts to quest her (and their daughters') own identity.

ーナンテール、それにはどんな意味合いが？

ー非^{シハラ}土地、ですよ、もちろん！

(アルジェリア人を父にもつ作家タサディット・イマシュのインタビューから)¹

息子よ、なぜフランスの女なんだい、なぜ？ おまえの一族の娘じゃだめかい？ 美人でも賢くもないって？ 恥だって？ それなら、おまえの母さん、姉さんや妹、叔母さん、従姉妹たちは恥なのかい？

おまえはあそこで生まれこそしなかったけれど故郷の娘でなにが悪い、おまえの祖国じゃないか、息子よ、そうじゃないなんて言わせないよ、あそこがおまえの国だってちゃんと分かってるだろう、おまえが死んだら父さんのほうのお祖母ちゃんの家がある村に埋められるって、もう前に言っただろ、父さんも言ってたし、忘れちゃいけないよね？

(レイラ・セバル『息子よ、話して、おまえの母さんに話して』)²

アルジェリア人の両親をもちフランスで生まれたヤミナ・ベンギギ監督のドキュメンタリー映画『移民の記憶』(1997)は、日本でも2007年に紹介され話題となり、現在でも外国人移民労働者とそのホスト国定住の問題を考える際に上映される機会が多い。この映画によってベンギギは、フランス国内における北アフリカからの移住者とその次世代以降のこれまで可視化されず散在していた歴史を集合的に編みなおしたと言ってもよい。移民二世の女性という立場から活発な政治的発言も行き、2008年5月から2012年6月まで社会党ドラノエパリ市長の助役(人権擁護と差別に反する闘い担当)、2012年6月から2014年3月までオランド政権下で外務大臣付フランス語圏担当大

臣を務めた。

インタビューをもとにしたドキュメンタリーを主とするベンギギの映像作品の特徴の一つに音楽の使用があげられ、それはまたベンギギ作品の魅力になっている。語る人の証言や回想に関連する場面に音楽が流れ、メッセージやコンテキストが生じ、映像との一体感を生み出している。特にアルジェリアやマグレブに由来するポップスや歌謡曲を使い、これまでの映画の題材がムスリムの女性、マグレブ系移民とその家族、イスラーム社会におけるセクシャリティというように、ベンギギ自らとその両親の出自に深くかかわっている。

三部作『移民の記憶』全体のテーマ曲として使われ、とりわけ第二部「母」のオープニングで流れる女声アラビア語の短調の曲を覚えているだろうか。まず、老いた母と思しき民族衣装に身を包んだ、つまり頭部を覆い額に入れ墨のある女性が彼方をみつめるシーンから始まる。ついで歌詞が字幕で流れ、インタビューされた女性たちとその家族の写真がクローズアップされる。

一つの言葉、二つの言葉

美しい、私の国よ

一つのきれいな歌、二つのきれいな歌

美しい、私の国よ

私の希望はいつも、私の国よ、

おまえへと戻ること、私の国よ

そしていつでもずっとおまえのもとに残ること

Kelma helwa w kelmeten

Helwa ya baladi

Ghenwa helwa w ghenweten

Helwa ya baladi
 Amali dayman kan ya baladi
 Enni argaalek ya baladi
 Wafdal dayman gambek alatoul
 Zekraya kollefat
 Fakra baladi
 Albi malyan behkayat
 Fakra ya baladi
 Awel hob kan fi baladi
 Meeh momken ansah ya baladi
 Fen ayam zaman
 Abl el wedaa
 Konna ben oul en el foura-a da moustahil
 We kolle demaa ala el khadden kanet bitsil
 Malyana bé amal en ehna nob-à mawgoudin
 Fe bahr el hob ala el shatten
 Kelma helwa w kelmeten
 Helwa ya baladi
 Ghenwa helwa w ghenweten
 Helwa ya baladi
 Fen habbib el alb ya baladi
 Kan beid anni ya baladi
 We kolle ma baghani
 Bafakkar fi
 Oul ya habibi enta sayebni w rayeh fen³

Helwa Ya Baladi (美しい、私の国よ) という原題で知られるこの歌を歌うのはマグレブ出身の女性ではなく、1950年代から80年代のフランスのショービジネス界で一世を風靡し、54歳で自死した歌手ダリダである。本名はヨランダ・クリスティーナ・ジリョッティ。音楽を生業とするイタリア移民の両親からエジプトで生まれ、ミス・エジプトに選ばれて50年代のフランス芸能界にデビューし、以来30年以上にわたってフランスの歌謡界の華として活躍した。イタリア語訛りの巻き舌のフランス語が異国性を醸し出し、抜群の歌唱力をもって数か国語のヴァージョンを歌いあげ、故郷エジプトにはアラビア語のヒット曲をもって凱旋帰国した。そのうちの一つが上記の曲である。ダリダにとって「私の国」はエジプトだが、フランスでこの曲を聴いて郷愁に浸るのは70年代の家族統合政策のもと、夫に合流するために故郷の田舎を離れ渡仏したマグレブ、とりわけアルジェリアの妻たちだった。「私の国」とは彼女らにとって地中海の向こうのはるか彼方のアルジェリアであったのだ。同郷ではない者の歌が、自分たちの心の叫びとして口ずさまれ、自分たちの体験として共有される。『移民の記憶』第二部ではダリダのこの曲が象徴的に使われているが、私たちはダリダのこの曲から出発して、ベンギギの多岐にわたる活動、それら作品にあらわれる移民二世女性が表現し伝えようとするものの複雑さと豊かな意義を考えてみたい。

ダリダという異種性のアイコン

ベンギギ作品を眺めてみると、『移民の記憶』以外にも、ダリダの歌はテレビドラマ『アイシャ』⁴に二度登場する⁵。『アイシャ』は2009年から2012年にかけて、テレビ局

フランス2で四話が放映された。パリ北郊外ボビニーの巨大団地に住むアルジェリア出身ブアマザー一家の長女、25歳のアイシャが両親の文化と価値観に縛られながら、どうやってパリでの仕事を手に入れフランス人の恋人と結ばれるかという、ある意味、大都市郊外に住むマグレブ系移民二世代以降の娘たちが体験するお決まりの困難をドラマ化しているのだが、ドラマのタッチはコメディ色を押し出したエンターテインメントで、かつ「郊外」が体现する多様なエスニシティと文化の衝突や共生の問題を盛り込むことも忘れない。

ダリダは第三話の冒頭、従姉妹の偽装結婚の披露宴の音楽として使われる⁶。ブアマザー一家は未婚出産したアイシャの従姉妹の名誉を守ろうと、女装癖があり明らかに同性愛者である知人の息子と偽装結婚させる。宴の最中にダリダの『ジジ・イン・パラディスコ』(*Gigi in paradisco*) がかかり、腰を振りながら迫るウェーターに花婿がときめいて宴が台無し寸前になる。ダリダはいかつい顔つきでしっかりした体躯の美貌ゆえ、フランスで今でも同性愛者の憧れのアイコンとしてファンを多くもつ。ここではホモセクシャリティへの目配せの意味合いもあるが、ベンギギはまず何よりもダリダの歌に、ダリダその人に心酔しているのではないか。というのも、ダリダは本シリーズ第二話に既に登場しており、『移民の記憶』で流れていた *Helwa Ya Baladi* がここでも使われ、団地に住む女性たちの心をつなぐ歌になっているからだ。

『アイシャ』の団地管理人のフランス人女性は、団地の規則をめぐって住民と口論が絶えない。エレベーターにバイクを持ち込むのをとやかく言われるムスリム男性は、飼犬に愛情を注ぐ管理人を非難する(犬はムスリムにとって不幸を招く動物である)。ある日、管理人に介護されて部屋に入ったその男性は、壁一面に貼られたダリダのポスターに目を奪われ、管理人はというと昔からダリダの大ファンでそっくりさんを生業にしたこともあり、彼女の歌なら何でも歌えると、アラビア語の *Helwa Ya Baladi* を歌って聴かせ、画面にはダリダのポスターがクローズアップされる。そして、団地の女たちが通う公衆浴場ハンマームで管理人がアラビア語でこの歌を歌い、皆で郷愁に浸る一場面となる。管理人をはじめとする彼女たちが当時聴いたであろうダリダの歌が、フランスとマグレブ(アラビア語母語の住民)をつなぐ橋となり、ダリダのこの歌が移民の女たちにとって心情を代弁する懐かしのメロディーであること、ダリダ自身が純粋なフランス的なイメージからずれる異郷の要素をもっていることが物語の片隅で示される。さらに付言すれば、1955年生まれのベンギギにとって、ダリダはラジオやテレビで幼い頃から接していた歌手だったのかもしれない。いわば、『移民の記憶』の挿入歌の種明かしをテレビドラマ『アイシャ』でしているとも言える。

反復される同一のシーン

このシーンは『移民の記憶』の単なる再利用にもみえるが、他のベンギギ作品をたどってみると、2009年のこの『アイシャ』のハンマームの場面は2000年作の『芳しき庭』(*Le Jardin parfumé*)の美容院と公衆浴場シーンと二重写しになることに気づく⁷。もっとも、『アイシャ』は一般家庭用のテレビドラマゆえ、入浴シーンも裸体の露出

をかなり控えて作っている⁸。『芳しき庭』は元来、15世紀に書かれたアラビア語による性愛の技法を主とする性典のタイトルであり、結婚や処女性といったセクシャリティに関してイスラーム諸国の男女に赤裸々に語ってもらうドキュメンタリーにあえてこのタイトルを付すのは、ベンギギ独特の目眩しでもあろう。問題のシーンは作品の後半、フランスのとある都市のアルジェリア人コミュニティとして機能する美容室である。アルジェリアから渡りきて長いこと在此に在しているだろう女性たちが、夫のために外見をきれいにしなくちゃ、私に夫なんかいない、などと井戸端会議をするうち、そのうちの一人が、夫がアルジェリアへ船で戻りまだ連絡がない、夫が一人で帰国するのは数十年來初めてのことだし、もし連絡がなかったら、そのまま戻らなかつたらと涙する。すると一人の客が、これはあなたを励ますためと歌い出し、つられて皆も声を合わせる。その曲は1998年、ライの歌手、シェブ・マミがカバーしたアルジェリアでは皆知っている曲 *Bledi* (私の国) である。

私の故郷はアルジェリア
私の想いはすべて祖国のため
私の願いはそこへ戻ること
そこに身を据えること、それはたやすい
だがお前から離れることは耐えられない

お前に誓おう、愛おしいアンナバ
偉大なるコンスタンチーン、そしてセティフ
私の故郷の炎は心のなかで燃えあがる
そこに身を据えること、それはたやすい
だがお前から離れることは耐えられない

オラン、一番美しい郷
その愛で私は身も心も消耗してしまう
そして私を育てたサイダ
そこに身を据えること、それはたやすい
だがお前から離れることは耐えられない

Bledi hiya el djazair
Ou aliha rani hayer
Bghit rohelha zaier
Ouelfek kif sahel ouel ferak ma d'kert ano

Walah ma n'ssit annaba ghalia
Constantine setef el alia
Bledi narha fi gualbi guadia
Ouelfek kif sahel ouel ferak ma d'kert ano

Wahran zinet el bouldani
Oueli gh'ramha rechani
Ouela Saida ouli li rabatni
Ouelfek kif sahel ouel ferak ma d'kert ano⁹

ここに抜粋した歌詞はシェブ・マミのもので、女たちはこれとは異なる詞で歌う。ヘンナで髪を染め美顔術を施す女たちのサロンがセンチメンタルな望郷のムード一色にな

り、ついで音楽はシェブ・マミ本人の歌声に変わって行く。1998年はアルジェリア国内がテロや内戦で混乱を極めた暗黒の時期であった。

ここで留意しておきたいのは、ムスリム女性のセクシャリティをテーマにしたドキュメンタリーでありながら、何が語られるかという内容よりも、語る女たちの場そのもの、一般のフランス人が通常目にするここのない移民女性たちの集いの場の悲喜こもごもにカメラが迫っているという事実である。しかもフェイドインする同じ *Bledi* を歌うシェブ・マミは、90年代のイスラーム過激派武装集団のテロによる内戦の混乱から祖国を離れフランスに活動の場を移した、いわば映画のなかのアルジェリア女性たちと同じ境遇の身にあつた¹⁰。しかも、この歌自体、アンダルス時代のスペインを経由してアルジェリアに入ってきたメキシコ起源の古い曲である¹¹。美容院とハンマームのこのシーンで、明らかにベンギギはアルジェリア移民一世の女性の生きざまに魅かされている。ハンマームのプラスチックの桶、壊れかけた水道、ガズールを塗った顔、ヘンナで染められた手のひら、風呂場でも外さない光りものの派手な装身具、裸体を隠す上衣、金髪に染められる黒髪、皺深い女たちの顔。テーマからはみ出したものに目を奪われ、それはこのアルジェリア移民二世の女性監督にとって、初めて遭遇した光景などではなく、つねに内面にひっきり引き戻され、映画を撮り続ける理由にもなっている重要なシーンではないか。

移民の女たちはダリダを聴いて生まれ故郷を憶う。あるいはエンリコ・マシアスを聴きながら¹²。ベンギギはフランスで生まれムスリムの文化で育った女性として、とりわけ同じ出自をもつマグレブ系移民二世以降の女性の生きざま——母からはつねに禁止されるばかりで、父と兄弟の監視下にあり、従うこと、口を閉ざすことのみを覚え、家と外の矛盾する二つの世界のあいだでバランスをとることに引き裂かれてしまう (*Benguigui, Femmes, 9-11*)——に光を当てる試みから自己表現としてのドキュメンタリー映画の世界に入っていった。移民の娘たる自らのアイデンティティ探究の試みであり、なるほどテレビドラマ『アイシャ』の主人公も自分の出自と似た娘であるし、『移民の記憶』でも父の代からの歴史の掘り起こしによって、自分たち子どもの代へと歴史の縦糸を繋げることが主眼であったらう。『芳しき庭』も、主役たちは母の世代ではなく男たちの監視のもとに生きる若い女性メインであったはずだ。にもかかわらず、『アイシャ』が好例だが、主人公の抱える問題よりも、その母と友人たちの逸話や会話に多くの時間がさかれ、時に母たちの世代の面々が中心人物になる場面が多々ある。『アイシャ』は郊外に生きる移民次世代の娘の物語だが、その母の代の女たちは、物語の重さからもドラマに必要な不可欠な存在である。さらに注意すれば、監督のドキュメンタリーデビュー作となる『イスラームの女たち』第一部「ヴェールと共和国」の最初のシーンは、マルセイユ在住のアルジェリア移民第一世代の女性を登場させる。90年代、フランスのメディアを席卷した公立学校でのムスリム女子生徒のスカーフ問題を扱ったこの作品で、まず当事者となる娘たちの世代を世に送った母たちに語らせる。地中海をわたるフェリー、エル・ジャザーイル号（「アルジェリア」を表す）、アクセントの

強いフランス語を話す母たち（仏語字幕が入る）、御殿と信じていた住居のわびしさ——失望と不安、孤独と望郷、これら母たちに共通する人生ドラマは、しかし共和国の教育で育った次世代の娘たちが抱える問題とは別の次元にある。祖国に帰ること、帰れないこと——bled, pays, watan、祖国、呼び名はともかく、アルジェリアの故郷に帰還し、そこに埋葬されること。母たちの世代が望郷のはざまに夢見るのはそのような半ば不可能な帰還であり、娘たちとの決定的ちがいは、夢であれ戻る場所があるということだろう。

母たちの一九七〇年代

二本のドキュメンタリー『イスラームの女たち』と『移民の記憶』のあとに制作された物語映画『インシャーアッラー、日曜日』もまた、ベンギギと同じ境遇にある移民の娘たちではなく、70年代の移民の家族統合政策によりアルジェリアからフランスに初めてやってきた若い母、ズイーナが主人公だった。物語のなかの主人公は30歳代なので、制作当時の2001年にはズイーナは60歳代のはずで、『移民の記憶』第二部の母たちの世代と言える。ベンギギは移民次世代の娘ではなくなぜ母を描くのか。

1974年、オイルショックによるフランスの景気悪化に伴い、ジスカールデスタン政権下の政府は新規移民労働者受入れを中止し、帰国を奨励するとともに既に国内で長く暮らす外国労働者の家族呼び寄せ、いわゆる家族統合政策を発表した。マグレブ諸国の男性労働者は不安定、不景気な母国へ戻る選択はせず、多くが家族呼び寄せの道を選んだ。一年か二年に一度、バカンス時に一ヶ月だけ再会する、それも親が決めた結婚をし、妻や生まれた子らと共に過ごす時間がほとんどない、つまり夫婦はほとんど他人と変わらない、そういう家族の呼び寄せであった¹³。ベンギギはこの家族統合政策により、アルジェリア及びマグレブ諸国から妻たちがフランスへやって来て定住が始まり、やがて子どもたちがこの地で成長していく過程を、フランスにおける移民が意味するものの一大転換点としてとらえる。「もし女たちがフランスにやって来なければ、すべてはちがっていただろう」とベンギギはインタビューで述べている (Lechintan, 732)。フランスにおける移民の歴史を簡素に説明したガリマール社「発見シリーズ」『フランス、移民の地』は、男性単身で親族や知人がリレー形式で渡仏する労働目的の移民 migration de travail は、この時点で定住のための移民 migration de peuplement に性質が変わるゆえ歴史の「根本的な変化」と評し (Temine 104-5)、マグレブ移民の大半を占めるアルジェリアにとっては、フランスとアルジェリア二国間の「新たな歴史の始まり」になった (Gillette et Sayad, 100)。『移民の記憶』第二部冒頭で社会学者オマール・サマオリは、移民労働者の夫をもつ妻たちは、安価な労働力として夫をフランスに取られ、まず第一の根こぎを味わうが、性急な家族呼び寄せ政策により、故郷から無理矢理引き離される第二の根こぎを経験したと総括する。マグレブからの人の大移動に伴って、にわか造りの掘建て小屋が並ぶスラム街ビドンヴィルからプレハブ仮住まい住宅、そして大都市郊外の巨大集合住宅が次々に建造されるのがこの時代であった。『インシャーアッラー、日曜日』(以下『インシャーアッ

ラー』と略す)は、家族統合政策でアルジェリアから北仏の小都市に移住し、二年に一度戻って来る夫のもとに呼び寄せられる妻の物語である。冒頭は主人公ズイーナが渡仏のためアルジェ港からフェリーに乗り込むシーンだが、実母にしがみつくとズイーナを力ずくで義理の母が引き離す。まるで『移民の記憶』のサマオリが述べたことを映像に移したかのような場面である。あるいは、フェリーが出航して海を渡って行くシーンは『イスラームの女たち』冒頭のフェリーと二重写しになり、奇妙な既視感を生み出す。ベンギギの作品を通して考察してみると、一貫性と多様性、連続性が交錯する豊かなネットワークを形成していることが分かる。同じようなシーンが異なる映画で再び登場し、それぞれの作品が共鳴しあって連続性を生み出している。上述したダリダの歌や、ハンマームと美容室のシーンもその一つである。ベンギギの創作活動の特異な点として、同タイトルで映画と書籍を出すことがあげられる。『イスラームの女たち』『移民の記憶』そして『インシャーアッラー』は映画とは別に書籍化されている。しかも、通常のシナリオや映画の原作としてのテキストではなく、構成やコンセプトが映画とは別物のテキストになっている。唯一、『インシャーアッラー』は「小説」と銘打たれ、映画のテキスト化と言えなくもないが、映画の物語で語られなかったことがテキストには記されている。例えば、ズイーナが渡仏する前のアルジェリアでの生活、フランスでの夫の仕事(映画では言及されない)についての叙述がある。これは映画の補完として読むものではなく、映画とは別に独立したフィクションとしてテキスト版『インシャーアッラー』が書かれ、表現手段を変えて異なる受け手に差し向けていると考えるべきだろう。

『イスラームの女たち』『移民の記憶』の書籍版は映画とは大分異なる構成をとる。この映画二作品はどちらもインタビューを基盤にした、最初はテレビ放映されたドキュメンタリー三部作だが、書籍版はインタビューの証言者も異なり、後者は三部作の構成を取りながらも、映画での複雑な構成——移民とその家族の当事者のインタビューと当時のニュースや記録の映像と歌、そして当時の政策に関わった行政関係者の証言、移民問題に関わる研究者のコメントが次々に繰り出される¹⁴——の形態をとらず、インタビューをもとにした証言集の色合いが強い。

留意すべきは、この書籍二作品の序文で、なぜベンギギが両親の世代の、そしてムスリムの女性たちのインタビュー収集に専心したかを表明している点である。ベンギギとそのチームは『イスラームの女たち』以来900人を越えるムスリム女性に会っており、『移民の記憶』のために二年間で移民家族だけで350人にインタビューしている (Lechintan, 733; ベンギギ, 29-30)。

なぜ、このような大々的調査を始めたのかという質問に、次のように答えている。

その前の映画『イスラームの女たち』からマグレブのお母さんたちに会っていました。ムスリムであることを彼女たちに質問しましたが、彼女たちは皆、フランスに着いた頃の話をしてくれました。それは私の来歴(histoire)に近づけてくれました。私の母も彼女たちと同様の状況で渡仏しましたが、それについて何も

話してくれませんでした。辛い経験だったのです。フランスは私たちの国ではなかったのです、でもそのことは黙っていないと！ 私の両親は私たちに彼らの記憶を何も残さないで日死んでしまうかもしれない。苦悩、沈黙——これを私たちへ残しただけでした。(Benguigui, « Entretien » 1997)

ドキュメンタリー映画全二作の後に『インシャーアッラー』を撮ったことを監督は度々強調している。ベンギギにとって、彼女たちをフィルムに収めること、証言から悔恨を引き出すことが目的ではなく、「未来のための証言に耳を傾けること」こそ重要なことだった。ドキュメンタリー二作での移民女性たちの証言には多くの共通点があり、「それらは集団的歴史＝物語になる」ほどだと断言する(Lechintan 733)。

前二作の延長上にあるズイーナの物語は彼女一人を描いたフィクションではない。ベンギギが遭遇した多くのマグレブ出身の移民女性の体験と身の上話からできあがった、同じ記憶と経験の断片をもつ多くの女性の証言の声からできた一人の主人公ではないか。そもそもの彼女たちの共通の体験として家族統合政策があった。『インシャーアッラー』は、次のような歴史的事実をあたかも序文のごとく提示することから始まる。

第二次世界大戦終了直後、フランス政府は必要な労働力を確保するためマグレブ諸国、とりわけアルジェリアからの大量の労働者を募った。妻子同伴を許可していなかったため、当初は男性が単身でフランスにやってきた。何十年もの間、男たちは二年毎に故国に戻る行ったり来たりの生活をしてきた。

1974年。新しい移民受入れを中止して、マグレブからきたこれら労働力をこの地にとどめるため、フランス政府は妻と子らと呼び寄せる家族統合政策を打ち出した。(Inch'Allah dimanche,7)

ベンギギはフランス生まれの移民二世の娘であり、自己表現としての映像やテキストを考えるなら、マグレブの母たちではなく娘に関する事象により関心を払って然るべきであろう。『イスラームの女たち』序文や他所で言及するように、ベンギギ自身、父親が決めた結婚から逃れるため結婚式当日に18歳で家出したというマグレブ移民二世の娘たちに頻発する出来事を経験している(Femmes d'Islam 10、ベンギギ 35)¹⁵。ところが『インシャーアッラー』では、マグレブ移民の大きな転換点となった政策によって運命を大きく変えられた母たちに光を当てる。自分たちがフランスにいることのもその出発点とそれによって人生の大変化を強いられる母たちを物語の主人公にする。ベンギギ初期三作を並べると、当事者たる娘たちとその母たちに興味深いリンクがある。たとえば、映画作品第一作の『イスラームの女たち』の映画版第一部は「共和国とスカーフ」、また二十二章から成るテキスト版の第一章は「アルジェの女子高校生とヒジャーブ¹⁶」で始まり、ベンギギ第一作はマグレブ移民二世以降の娘たちに大きく関わる問題が動機の一つになっているように読める。さらに、映画二作目『移民の記憶』テキスト版序文の冒頭は、

1989年、フランス全土を論争の渦に巻き込んだ、パリ郊外クレイユのスカーフ着用の子供中学生の喚起から始まる。

一九八九年九月、クレイユの中学校で三人の女子学生が被っていたイスラム式スカーフがまたたく間に不安の種子をフランス全土に蒔いた。このイスラム教徒たちはどこから来たのか。この娘たちはフランスの教育を行う学校という施設のなかにどうやって紛れ込めたのだろう。世論は突然、三十年以上知らないまま隣り合わせに暮らしていた、この他者の文化に気づいた。(Mémoires, 7)

当時の時事的話題であったいわゆるスカーフ事件を導入部として、ベンギギの序文はこのあと北仏に暮らした自分の家族の回想に変わる。そして『移民の記憶』序文は、スカーフ事件によって表面化した、戦後フランスにおけるマグレブ移民の存在そのものの社会的認知、さらにはベンギギ自身のアイデンティティへの問いかけへとつながる。

クレイユのイスラム式スカーフはどこから来たのか。フランスの学校にどうやって入り込んだのか。私にも関わるこの問題に何を答えられよう。このイスラム教徒の娘たちは私の妹だ。世間を驚かすこの子どもたち、社会を困惑させるこの家族は私の両親だ。疑惑と激しさを生み出しながら四方から聞こえてくる風評を相手に、私は何が言えるだろう。今度は私がこう訊ねる番だ。あなたたちはうちの父さんに何をしてくれた、母さんをどうしてくれた、うちの両親がこれほど寡黙であり続けるために、あなたたちは彼らに何をした、私たちが生まれたこの地に父も母も身を落ち着けたくないようにするため、彼らにどんなことを言ったのか、今日、私たちは何者なのか、移民？ ちがう！ 移民の子ども？ 外国出身のフランス人？ イスラム教徒？ (9-10)

自己探索手だてのワンステップとして、前二作でなした母親世代のインタビューの総括として『インシャーアッラー』は作られたと仮定したい。物語で描かれる主人公ズイーナの境遇と体験は、とりわけ『移民の記憶』第二部「母たち」の人物たちが証言することとしばしば重なる。また、ベンギギ独自の視点として、異国の地フランスで生きていくため、故郷の伝統やしきたりをどれほど破って根づいていくかが、こう生きてきたであろう母たちとその前向きな奮闘に光を当てている。

『インシャーアッラー、日曜日』と母たち、私たち

物語のあらすじは以下のとおりである。

フランスに住む夫アフメドと10年来別れてアルジェリアで暮らしていたズイーナは子供3人と義母アイシャとともに夫の住む北仏ピカルディー地方、サン＝カンタンに移住する。他人同然の無理解な夫、権威的で我がままな義母、外国人を排除したがる隣人に囲まれ孤独に暮らすズイーナは、フランスで生きる術を自分で切り開こうとするが、その度に騒動が起きる。外出できない孤独なズイーナのフランスの情報源はトランジスタラジオである。家の窓から見

えるバスの運転手と時々目が合うこともある。造園に極上の生き甲斐を見出す隣家のドンズ夫人とは息子のボール遊びが原因で、警察沙汰の取っ組み合いの喧嘩になる。当時気運が高まった女性解放運動に積極的な隣人ブリア嬢はズイーナに好意的で、彼女に化粧を教えるが、ズイーナは勝手に化粧道具を揃えたことで義母の怒りを買う。ある日、家に遊びに来た息子の友だちから、近所にアルジェリア人一家が住むことを聞き、その家族を見つけようと、日曜に夫と義母が不在になる時をみはからって子どもたちを引き連れて外出する（本作原題Inch'Allah dimancheはF.トリュフォーの『日曜日が待ち遠しい!』*Vivement dimanche!*を彷彿とさせる）。途中知り合った、アルジェリア戦争で夫を亡くした未亡人マナン夫人からは、アルジェリアの本をもらうが、その本をアフメドが見つけると、字が読めることを嫉妬しズイーナに暴力をふるう。三度目の秘密の外出で、マナン夫人の助けもあって、ズイーナはアルジェリア一家の家をつきとめる。その家の女性マリカはズイーナを迎え入れるが、ラジオで聴いた女性のセクシャリティの目覚めをいきなり切り出され、アルジェリアの価値観を保持しているマリカはズイーナを家から追い出してしまう。ズイーナはマリカに釈明しようと家のドアや窓を叩くが、マリカは聞き入れない。ズイーナは窓ガラスを壊し、手から出血する。帰途、通りがかったバスの運転手がそのままバスに乗せ、家まで送ってくれる。家では警察と義母、夫が待っている。義母がズイーナを咎めようとすると夫がこれを制して、ズイーナをあたたく迎える。その間、義母と夫が連れてきた犠牲祭用の生贄の羊が逃走する。

物語の重苦しいテーマにかかわらず、映画も小説もコメディタッチで明るく描かれている。コミカルな要素は主に、ズイーナを取り巻くアルジェリアの文化とフランスの文化間の誤解による衝突から生じる。たとえば、ズイーナと隣人ドンズ夫人が口論の果て取っ組み合いになって警官が来た時、自宅の器物損壊を夫人は訴えているのに、義母は腿を露出した息子の妻のふしだらさを訴えてやまない。後に制作するテレビドラマ『アイシャ』にも言えることだが、ベンギギのフィクションのトーンは悲壮感がなく、楽観的ともいえるハッピーエンドで締めくくられる。主人公たちの前向きな力に希望を託しているのであろうが、困難な現実世界のなかでも諦念や放棄、逃避に走ることなく生きようとする姿勢がベンギギの作家としての気質でありメッセージであろう。夫の言いなりになり、外出もままならず、故郷の生活をそのまま異国の地で続けようとする、悲壮感が漂う、そしてより現実に近いマグレブの母像は、たとえば、80年代に移民二世代の娘たちを主人公にして小説を書いてきたレイラ・セパール作品に多く登場する。たとえば、セパールの『ファティマ』では母ファティマは娘の家出になすすべもなく、故郷から持って来た絨毯のうすで泣き崩れる。

ベンギギの描くズイーナはこれら母たちと明らかに異なり、現実には恐らくありえないほど積極的に異国の地で自分の途を切り開こうとする。映画『インシャーアッラー』における移民女性の表象を分析したカーペンター＝ラティエリは、社会の犠牲者であるズイーナは規範を次々破ることで成長し、フランス社会に溶け込み変身していく

と考察する。腿をあらわにしてドンズ夫人と組み合う喧嘩、三度の秘密の外出、フランス式化粧。そして最大の規範破りは同胞のアルジェリア女性にフランス仕込みのセクシャリティを語ろうとすることと、他人の家の窓を壊すことだと分析する。

カーペンター＝ラティエリによると、窓を拳で叩いて割るシーンではカピリー人の人気歌手イディールの曲「A vava Inoua」がかけられ、娘が戸を叩いて開けてくれと父に頼んでも、お前は「よそ者の娘」*filie Ghriba* だから外から鬼を連れて来ないかと心配で開けられない、という歌詞になるという（Carpenter Latiri）¹⁷。家の主である父が娘をよそ者＝外国人と呼ぶこの曲は、ズイーナが故郷の掟を破り、共同体からはみ出してしまったことを暗示する。事実、ズイーナは外出時に被るムスリムのスカーフを外して包帯にする。また、外出時に履く唯一の靴は、父が花嫁たる娘に選んで買った結婚式用の白い靴であった。既婚女性の内密の外出という侵犯に加え、夫の家に嫁ぐ時の履物を夫の家から出る時に履くという、象徴的侵犯にもなる。ガラス破りの後、彼女に好意的な運転手のバスに乗って自宅まで帰り夫と義母に直面する結末部は、ズイーナの故国の規範破りを象徴するもので溢れている。スカーフを外し、出血を防ぐ。家に着けば大祭用の羊が逃げ出し、ズイーナの血が屠られる動物の血に替わる。そして大きな変化として、初めて夫アフメドが義母アイシャに反論し、ズイーナをいたわるのだ。ズイーナは翌日から自分が子どもを学校に連れて行くと言明する。

以上のような、共同体の掟破りによって成長していくステップを客観的に分析することもできるだろう。しかし、ベンギギの前二作、とりわけ『移民の記憶』の連続として本作品を今一度振り返ると、ズイーナの規範破りは『移民の記憶』第二部「母たち」に登場する女性たちが証言していたことと二重写しになっている。マグレブの因習深い田舎から夫に呼び寄せられてフランスに渡ってきた女たちは、自分と家族が生きるために多くの規範を結果として破ってきた。たとえば、マルセイユで暮す母たちは、海水浴にも行くし、モスクは一度も行かない代わりに丘の上のノートル・ダム・ドゥ・ラ・ギャルド教会に足繁く通う。彼女たちはノースリーブの服を着て肌を露出している。また、夫に内緒で地下鉄に乗って外の世界を知ったり、識字教室に通ったり、家族の反対を押し切ってカフェを買い取り店を始める女性たちのエピソードも映画と書籍版で遭遇する。異国の地で自分と家族が生きていくために、結果としてフランス式自由を獲得していくわけだが、ズイーナの行動力とも呼ぶべきものは、『移民の記憶』で複数の母たちがベンギギに語ったこととよく似ている。つまり、ズイーナという主人公は、ベンギギがその身の上話を聞いた母たちの苦労を寄せ集めた、複数の、というよりむしろ無数の証言が作り上げた人物とも言えよう。

『インシャーアッラー』はマグレブから来た母たちの物語／歴史の断片だけでできているのではない。たとえば、圧倒的な支配力でズイーナを拘束する義母アイシャも、独立前に働いていたフランス人の家でさんざんいじめられた苦労をふと洩らす。彼女もまた、植民地支配の犠牲者であった。妻に気遣いできない夫アフメドも終始無愛想で威丈高なのではない。仕事仲間と一緒にアフメドが60年代

のシャドーズのヒット曲『アパッチ』をエレキギターで弾く場面は、一家全員が和やかになる唯一の場面である。これはベンギギの父そのものの思い出で、エレキギターを練習していたが、ついうまく弾けることはなかったと言う。また、音楽から細部を見てみると、全12曲中4曲と、イディールの歌が圧倒的に多い。これもまた、ベンギギの父がカピリー出身であったゆえ、絶縁した父への間接的なメッセージともとれる。しかしまた、本作品が盛り込みすぎて散漫な印象を与えるのもまた事実である。70年代という時代の潮流を、女性の自由な意識を志向するブリア嬢、セクシャリティを話題にする当時のラジオ番組で提示したり、さらにはアルジェリア戦争の痕跡を残そうとするかのような戦争未亡人ナンソンのエピソードを盛り込むが、これらは脇役や小道具として時代の記憶を喚起する役割は担うものの、物語の自然さを妨げる嫌いがある。コノテーションが多すぎる物語とも言える。

娘世代のベンギギは、自らの来歴の欠如をまず母親世代の来歴の欠如を埋めることから始める。表現者ベンギギを「記憶の請負人」と形容したDurmelat はマグレブ移民の「記憶は、その欠如によってのみ伝えられてきた」と言う(Durmelat 175)。私たちはテキスト版『移民の記憶』序文の最後を読み直すことで、ベンギギの営為の一貫性を確認することにしたい。

私が会った子どもたちは幼少の頃渡仏したか、この地で生まれたかであるが、自分たちの父や母の過去について、植民地支配、アルジェリア戦争、独立、移民などの言葉で断片的にしか知らない……両親の個人的な話、実際の体験はまったく、あるいはほとんど知らずにいる。一時的な仮の状態のなかで成長し、二つの国のあいだで引き裂かれ、悩み苦しんでいるのに二つの文化の継承者となる彼ら、子どもたちの存在は当初、労働目的の一過性移住でしかなかったフランスの地を、定住のための移住へと変えた。

両親の知らぬ間に、フランスの知らぬ間に、ただ驚くばかりだが、子どもたちはそこにいる。「私たちはこの社会の一員だ！」—— 彼らの当然の権利要求は最高度に強く激しい叫び、暴力となってあらわれる。

この本はフランスにおけるマグレブ移民のただなかを旅した私の記録である。父たちの、母たちの、子どもたちの物語／歴史であり、私の父、私の母、そして「私」の物語／歴史にほかならない。

ベンギギ初期三作『イスラームの女たち』『移民の記憶』『インシャーアッラー、日曜日』は連続性と自律性をもった三部作といつてよい。その後のベンギギ作品も典型的「郊外」の風景として、セヌ＝サン＝ドニ県の歴史を拾い直すドキュメンタリー(9-3, *mémoire d'un territoire*)、アルジェリア移民二世の女性を主人公とするドラマ(『アイシャ』)を制作するが、これらは、この三部作があってこそその次の段階の作品になるだろう。「私」と「私たち」の記憶を映像にとどめようとする初期三部作は、いずれもがテキスト版となり、映像とは異なる視点から内容を構築している。お互いが別々でありながら、同時に補完しあってもいる。作品間に、また異なる表現形態間に豊

かなネットワークを形成しながら、マグレブのみならずフランスの戦後の歴史／物語をズイーナのガラス窓を打ち砕く拳の力で、何ものかを破壊しながら打ち立てていると言えなくはないか。

付記：本稿はJSPS科研費15H03136、26300021、26370362の助成を受けたものです。

¹ Chevillot 633. イマシュは小説『歴史／物語のない娘』(1989)でデビューした1958年フランス生まれの女性作家。いわゆる「ブルベurs」(マグレブ系移民二世)のブームに脚光を浴びた小説家の一人。父は先住民ベルベル人が住むカピリー地方出身のアルジェリア人、母はフランス人。パリ郊外で生まれ、同じくパリ郊外、低所得者用集合団地HLMが家徴的に建つナンテールで暮らした。

² Sebbar 1984, 74.

³ Paroles Dalida Helwa Ya Baladi lyrics - clip en parole http://www.paroles-musique.com/paroles-Dalida-Helwa_Ya_Baladi-lyrics_p6614. 1979年にエジプト帰国コンサートでレパートリーに入れ、中東諸国で大ヒットした。

⁴ 郊外という視点から、『アイシャ』の詳細な分析が清岡智比古『パリ移民映画』でなされている。

⁵ 1996年にフランスでアルジェリア人歌手、ハレッドの「アイシャ」が大ヒットし、このアラビア語女性名はフランスに浸透している。事実、シリーズ第四作でアイシャの父が紆余曲折の末、娘とその恋人パトリックのキャップを祝福する場面では、「アイシャ」が大音量でバックに流れる。この曲自体、フランスポップスのヒットメーカー、ユダヤ系のJ=J.ゴールドマン作詞作曲で、90年代末のフランス社会を背景に、当時は「共生」のシンボルにもなった。

⁶ 『アイシャ』第一話も知人の結婚式で幕を開ける。マグレブ独特の結婚式のハレの場を提示することで、視聴者の関心をまず強力に引くことが意図されるが、主人公アイシャの独白に近いナレーションで、この日の翌日、自分は郊外から家出し、外環状道路の向こう側、つまりパリへ行く秘密の決意をつぶやく。アイシャの内面は晴れやかで陽気な宴と対照をなす。自分自身、父が決めた結婚式当日に家出した経験があり、自分の物語がここに反映されていると見ることもできる(ベンギギ, 35; Benguigui Femmes, 10)。

⁷ 美容院とハンマーム、とりわけハンマームはマグレブ諸国の女性の伝統的な憩いと社交の場であり、男性のカフェに相当する。美容院がムスリム女性の典型的な井戸端会議の場であることを描いた映画に、バイルートを舞台にした『キャラメル』(2007年、レバノンのナディーン・ラバキ監督)があげられる。

⁸ 例えば『アイシャ』のハンマームシーンは裸体、特に乳房を露出しないように、全員が上衣ですっぽり胸を覆っているが、『芳しき庭』の女たちのうち一人は乳房を露出したままで、カメラに対して、構わないと合図する。手や髪髪につけるヘナ、石鹸の代用をする粘土質のガズール、お互いに身体を洗う行為、水の流し方、輪になって座りくつろぐ姿など、それら一つ一つがこの場の彼女たちの言葉と同等の証言であろう。

⁹ Paroles Bledi-Cheb-Mami-Musique-Ados.fr <http://musique.ados.fr/Cheb-Mami/Bledi-t104373.html>

¹⁰ 70年代から在仏マグレブ系移民の間で聴かれていたアルジェリア、オラン生まれの歌謡曲「ライ」は、1986年、パリ近郊ボビニーの文化会館でのフランス初コンサートを機にフランスでもポピュラーな音楽になりつつあり、その立役者としてシェブ・ハレッド(後にシェブを外しハレッドを名のる)、シェブ・マミ、フランス生まれのシェブ・カデールらがあげられる。以降、政治的な多文化主義的潮流の後押しを受けて「ワールドミュージック」が興隆し、ライ歌手のフランス流出が始まり、マグレブ移民の愛好音楽から音楽的商品として市場消費される性質も帯びる。1994年、ライのスター、シェブ・ハスニがオランで原理主義者に暗殺されると、アーティストのフランス流出が加速され、以降ライは盛んにフランスから発信された。一方、酒と恋愛をしばしば主題にし、アルジェリア方言のアラビア語で歌われるライは国内ではあくまでも民衆芸能の域にとどまる音楽であり、90年代はアルジェリアの公式音楽の域外にあった。アルジェリアの女性の権利確立の活動家であり文化大臣を務めたハリダ・トゥミ(メッサウディ)は、昔、FLNが公認しなかったライの45回転盤レコードを聞く

時は用心して窓をびったり閉めた」と回想している。また、当時現役のライ歌手の最古参としてシーハ・リミティ（1923-2006）に敬意を表している。トゥミによると、ライは80年代に一気に爆発した——「ああ、ライよ、ライ！モロッコにもチュニジアにもない音楽。（……）ライを聴くとき、あなたはベルベル人でもシャウイア人でもトテムセン人でもないし、フランス語もアラビア語も関係ない。ライを聴いているあなたがいる、それだけだ」（Messaoudi 179-80）。

¹¹ Cheb Mami, *Meli Meli*, Virgin France, 1999 の葉より。

¹² エンリコ・マシアスはコンスタンチヌ生まれのユダヤ系ピエノワール（アルジェリア在住フランス人）で、1961年アルジェリア独立直前にフランスに引き揚げ、その後故郷アルジェリアを懐古する曲を多数歌う。境遇こそちがえ、「僕の故郷の娘たち」などのノスタルジックメロディを聴くマグレブ移民女性は自分たちのことを歌っていると感激したと言う（ベンギギ 2006, 33）。映画『移民の記憶』第二部で使用されるマシアスの曲は全部で5曲と、他の歌手に較べて圧倒的に多い。

¹³ ベンギギは『移民の記憶』書籍版で、当時の単身で渡仏したマグレブ男性労働者について「一年のうちひと月だけ妻帯し残りは独身」（*Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* 66-67）と述べている。

¹⁴ 行政関係者のコメントを入れることで、移民政策推進側とマグレブ移民の証言が対置され、上からの視点と下からの視点が衝突し、「せめぎ合う二つの物語」が存在する政治の力学と非情を明るみに出している（ベンギギ, 31-32）。

¹⁵ 自らのこの経験はテレビドラマ『アイシャ』にも投影される。主人公アイシャは強制結婚を避けるため、勤め先のハルキ（アルジェリア戦争時、フランス兵士として戦ったアルジェリア人。アルジェリア人側からは裏切り者として在仏アルジェリアコミュニティから疎外される）の息子アブデルと結婚するという設定で、両親がアブデルの実家に行く日に逃走を試みる。70年、80年代のマグレブ移民の娘たちの家出は社会現象にもなり、レイラ・セバルは『ファティマ、アルジェリア女たちの辻公園』（1980）や『シェラザード、十七歳、髪は褐色の巻毛、眼は緑色』（1982）でこれらエピソードをとりあげている（Sebbar, *Fatima ; Shérazade*）。

¹⁶ アラビア語で「覆うもの」を意味する。頭部をすっぽり隠すイスラーム式スカーフ。

¹⁷ ベンギギ映画では音楽の挿入に豊かなコノテーションが含まれるが、本映画ではカピリー人歌手イディールの歌が多く使われている。

参考資料

— ヤミナ・ベンギギ (Benguigui, Yamina) 主要作品一覧

映画 (DVD情報を記載)

Femmes d'Islam, MK2, 1994. (ドキュメンタリー 各52分の三部作：マリ、インドネシア、フランス、エジプト、アルジェリア諸国のムスリム女性の状況)

Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin. MK2, 1997. (日本版：ヤミナ・ベンギギ『移民の記憶—マグレブの遺産—』発行バズレル、販売ビデオプラス) (ドキュメンタリー 各52分の三部作：マグレブからフランスへの移民の歴史を父—母—子の立場からたどる)

Le Jardin parfumé, Zylo, 2000. (ドキュメンタリー 52分：アラブ—ムスリム社会におけるセクシャリティ)

Inch'Allah dimanche, Columbia Tristar, 2001. (フィクション 98分：家族統合政策によって渡仏するアルジェリア女性の奮闘物語)

Le Plafond de verre / Les défricheurs, MK2, 2006. (ドキュメンタリー 55分：移民出自の若者の就職差別)

9-3, mémoire d'un territoire, Zylo, 2008. (ドキュメンタリー 90分：セーヌ=サン=ドニ県、いわゆる荒れた郊外の歴史を1850年から現在までたどる)

Aïcha (4 épisodes), France 2, 2009-12. (シリーズテレビドラマ：パリ郊外ボビニーに住むアルジェリア移民二世の娘アイシャをめぐるコメディタッチのドラマ)

1. *Aïcha*, France Télévisions Distribution, 2009 (テレビドラマ 90分：2009年5月放映)

2. *Aïcha 2, Job à tout prix*, France Télévisions Distribution, 2011 (テレビドラマ90分：2011年3月放映)

3. *Aïcha 3, La grande débrouille*, France Télévisions Distribution, 2011 (テレビドラマ95分：2011年9月放映)

4. *Aïcha 4, Vacances infernales*, France Télévisions Distribution, 2012 (テレビドラマ88分：2012年6月放映)

Métro, Bus, RER, etc... Histoires de vies en commun, Zylo, 2010. (ドキュメンタリー 52分：パリとその近郊の交通手段—メトロ、バス、RERの利用者と運転手へのインタビュー。さまざまな人生と出会い)

書籍

Femmes d'Islam, Albin Michel, 1996.

Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin, Canal + Editions, 1997.

Inch'Allah dimanche, Albin Michel, 2001.

— 引用文献

Benrabah, Mohamed. *Les Violences en Algérie*. Odile Jacob, 1998.

Benguigui, Yamina. « Entretien avec la réalisatrice » *Le Monde*, dimanche-lundi 25 et 26 mai 1997.

ベンギギ、ヤミナ (Benguigui, Yamina) 「『移民の記憶』——マグレブ移民のルーツをたどって」(インタビュー) 菊池恵介、『前夜』9号、2006年秋、26-42.

Carpenter Latiri, Dora. « Représentation de la femme migrante dans *Inch'Allah dimanche* » Web journal of French media studies ; Vol. 6, 2003 [ISSN: 1460-6550] <http://wjfms.ncl.ac.uk/LatiriWJ.htm>

Chevillot, Frédérique. « Beurette suis et beurette ne veut pas toujours être : entretien d'été avec Tassadit Imache » *French Review*, 71-4 March 1998, 632-644.

Daoudi, Bouziane et Hadj Miliani, *L'Aventure du raï*, Seuil (Points virgule), 1997.

Durmelat, Sylvie. « Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin* : Yamina Benguigui as 'Memory Entrepreneur' » dans Jane Freedman and Carrie Tarr, ed *Women, Immigration and Identities in France*, Berg, 2000.

Gillette, Alain et Abdelmalek Sayad. *L'Immigration algérienne en France*. Éditions Entente, (1976) 1984.

Imache, Tassadit. *Une fille sans histoire*, Calmann Lévy, 1989.

Jones, Christine. « Raï and Politics Do Not Mix: Musical Resistance during the Algerian Civil War » *French Review*, 86-3 February 2013, 474-484.

清岡智比古『パリ移民映画 都市空間を読む 1970年代から現在』白水社、2015.

Lechintan, Adela. « Entretien avec Yamina Benguigui », *French Review*, 85-4 March 2012, 730-736.

Messaoudi, Khalida. *Une Algérienne debout*, Flammarion, 1995. (ハーリダ・メサウーディ『アルジェリアの闘うフェミニスト』中島和子訳、水声社、2015)

Sebbar, Leïla. *Fatima ou les Algériennes au square*. Edition Stock, 1981; Edition Elyzad, 2010.

—. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Stock, 1982

—. *Parle mon fils, parle à ta mère*. Stock, 1984.

Temine, Emile. *France, terre d'immigration*. Gallimard, 1999.