

Rīḥ al-ḡanūb: entre écriture littéraire et écriture cinématographique

Jolanda Guardi,

Uuniversitat Rovira i Virgili



Le but de cet article et celui de mettre en relation l'écriture romanesque avec l'écriture cinématographique ayant comme exemple la réalisation pour l'écran du film Rih al-ḡanūb réalisé par Muhammad Salim Riyad (née en 1932) en 1975.

Le débat sur la différence entre écriture romanesque et cinématographique remonte, on pourrait dire, dès le début du cinéma. Tandis que les signes dans les romans permettent à la lectrice et au lecteur de donner lieu à un imaginaire personnel comme ils sont signes qui renvoient à autre, les signes visuels renvoient directement à un objet précis qu'ils veulent représenter.¹ C'est pour cela que, dans le débat entre cinéma comme

communication ou cinéma comme littérature la deuxième opinion

l'emporte, parce qu'il sert comme voie d'expression et non de communication.

Les différences entre les deux sont quand même importantes. Lorsque en effet on posa à Benhadūga une question sur le film tiré de son roman il répondit:

«إنني أفضل لمن قرأ الرواية أن يشاهد الفلم»

ولمن شاهد الفلم أن يقرأ الرواية»².

Le roman**Rīḥ al-ḡanūb**

Le roman de Benhadūga a été l'objet de plusieurs études soit en langue arabe qu'en langue française.³ L'auteur a été considéré longtemps presque le seul auteur de langue arabe d'une certaine valeur et ses œuvres en général n'ont

jamais éteinterprétées à la lumière d'un enjeu politique.⁴ Et pourtant Benhadūga, n'a jamais nié son soutien à l'idéale de la révolution algérienne. Dans *Rīḥ al-ḡanūb* son engagement critique par rapport au discours de l'état se déploie dans la présentation des profondes différences entre la vie urbaine et celle rurale dans l'Algérie des années 70 par rapport à un discours officiel qui voulait avoir atteint avec la République Socialiste la bien aise matérielle et morale pour tout le monde.

Dès le début Benhadūga souligne la difficulté de la protagoniste, Nafisa, universitaire qui vit dans la capitale, à s'adapter à la vie du village dans lequel elle va passer ses vacances d'été. « Elle se dit avec rage » nous informe le narrateur,⁵ à cause de la vie qui dans l'endroit rurale découle entre la prière et les commérages et sans aucune pousse intellectuelle.

Le gap entre Nafisa et le village est tel qu'elle n'a au début même pas conscience de son appartenance partagée avec les autres femmes du village :

كانت محنتها إذن قاسية تتمرح فيها الحبيبة
باليأس، وكانت حريتها مؤلمة فهي لأول مرة تجد
نفسها وجها لوجه أمام ما كانت تقرأه حول المرأة
العربية من مقالات وقصص تصورها الضحية الدائمة
في كل مراحل حياتها.⁶

Sur le fond du romans, la Révolution Agraire et les pénibles

conditions des paysans algériens des années 70, qui se déplacent pour aller en ville attirés par le discours officiel mais qui, une fois déracinés, vont grossir la masse des déshérités qui habitent les bidonvilles.

L'univers représenté par le discours du pouvoir est en contraste avec l'environnement rural ; ce contraste est représenté par la protagoniste qui n'arrive pas à instaurer des relations avec le village. Elle, instruite et citoyenne, utilise pour la relation des moyens qui n'ont pas effet sur la société rurale. Cela à signifier que la transition del'Algérie vers la modernité et une société égalitaire ne peut pas se donner si elle est imposée par la ville contre l'univers de la population rurale.

Benhadūga choisit une protagoniste pour représenter ce contraste. L'auteur a toujours utilisé son écriture pour proposer se considérations sur la condition de la femme algérienne⁷ et il a toujours soutenu son émancipation.⁸ Dans *Le vent du sud*, Nafisa se trouve à contact avec la tradition, qui veut la femme soumise et non responsable de ses choix. Dans l'environnement rural, la femme est perçue comme créature méprisable, décrite en termes de lâcheté, de perfidie, d'infidélité :

فالرجل إذا تحدث عن زوجته لرجل آخر قال:
"زوجتي حاشاك..." أو إذا غضب فشتتم من أغضبه
قائلا: "يا وجه المرأة. أو آخذك كالمراة..." أو إذا

مازج شخصا آخر أوصاه ضاربا له المثل الشائع:
"اضرب امرأتك دائما فإن لم تكن أنت تعرف لماذا
فهي تعرف..."⁹

Dans cet état de choses, Nafisa, jeune intellectuelle, veut fuir de l'atmosphère opprimante et se soustraire à la vie que son père a décidé pour elle. Nafisa cherche à s'enfuir du village pour gagner la ville, mais un accident la bloque dans la maison d'un berger. Son père, en cherche d'elle, sans rien demander, aveuglé par la « honte » qu'il croit avoir subi, entre soudainement dans la maison, blesse le berger et vient à son tour blessé par la mère de ce dernier.

Nafisa, incapable de réagir à cette violence inutile provoqué par une modalité machiste de concevoir les relations hommes-femmes sort de la maison résignée semble-t-il à retourner chez ses parents.

Le vent du sudreprésente aussi le premier roman en langue arabe dans lequel le corps de la femme entre à plein titre. Comme il l'affirme Ahlam Mustaganmi, Nafisa est "la première fille algérienne dans la littérature de langue arabe à laquelle on reconnaît avoir un corps »:10

ومهما يكن الأمر فإن نفيسة الآن في فراشه وهي
قد بلغت أعلى ذرى التشنج. كانت تشعر بالحرارة تزداد
كلما مرت دقيقة في تلك الليلة الطويلة، بالرغم من أنها

من ليالي الصيف، وبالرغم من أن الحرارة كلما تقدم
الليل تنخفض! لكن الحرارة كانت لدى نفيسة فزيولوجية
أكثر منها طقسية.

قامت من فراشها وأخذت تدور في القاعة
الضيقة! لم تكن تفكر كانت في حاجة إلى حركة ثم
اتجهت إلى النافذة ففتحتها فوجدت القمر أفرغ كل ما
فيه من نور على الأرض فإذا هي سكرى بالنور! وقفت
فرة وجيزة أمام النافذة، ثم عادت إلى فراشها فخلعت
بغضب قميص النوم ورمته به فوق المقعد
11 الخشبي، وارتمت في الفراش عارية.

Benhadūga essaie de souligner la contradiction qui existe entre les « désirs » et la réalité. Bien que Nafisa ait des fantaisies qui ont le berger comme protagoniste, lorsque ce dernier entre dans la chambre lui aussi attiré par la fille, elle le repousse de la façon la plus véhémement possible :

- لا تخافي أنا رايح لا تخافي...

جذبت لأقصى ما استطاعت من سرعة غطاءها بيد
ودفعته عنها بأخرى. وكانت شدة البغته أحييت كأن
صاعقة نزلت عليها.

وقالت في اختناق:

- اخرج يا مجرم

فرد عليها مذهولا:

- أنا رايح، الراعي... لا تخافي...

- اخرج يا مجرم. اخرج وإلا صرخت...

- لكن...

تلعنم لسانه، لم يجد إلى الحركة سبيلا... فكررت قائلة
بسخط ومرارة:

- اخرج من هنا أيها المحرم أيها القدر، أيها
الراعي القدر.¹²

Avec cette scène Benhadūga démontre comme la femme algérienne n'est pas libre de disposer de son corps. Nafīsa n'a pas une réaction après avoir réfléchi, mais comme si elle répondrait à un reflex automatique, qui dérive de l'éducation reçue. Le refus, en effet, est présent autant que le désir. L'écrivain se détache alors, parce qu'il cherche à mettre la lectrice et le lecteur face à une responsabilité plutôt que face à une scène dans laquelle il y a un jugement préalable ; il réussit à poser le problème de la sexualité de la femme : Nafīsa doit rester avec son désir insatisfait parce qu'accepter la visite du berger signifierait éviter le nœud du problème, plutôt que rentrer dans un cliché, celui de la femme qui se donne à son instinct et qui mérite le reproche moral. L'auteur ne sépare pas la discussion du sujet de la femme de celui lié aux constrictions que l'homme aussi doit subir dans la société algérienne : pour Benhadūga le déséquilibre emporte femme et homme dans une même mesure.

Dans le roman on peut même saisir la notion de classe. Si Nafīsa turbe les habitants du village c'est aussi parce qu'elle vient de la ville. L'instituteur l'aime même si il ne

l'a jamais vue. Le berger voit en elle la classe qu'elle représente et qu'il songe un jour « posséder », désir de possession qu'il transfère sur le corps de la fille.

Elle est pour tout le monde « la fille de la ville », pour cela désirée et pour cela considérée « facile ».

C'est ainsi que Benhadūga insère le problème dans un contexte plus ample, qui entremêle éléments sociaux, politiques et économiques. C'est n'est pas par hasard que - comme il arrive aussi dans *Al-zilzāl* de Waṭṭār - la question de la femme soit présentée en relation avec celle de la « terre » et de la révolution agraire, en poursuivant aussi le parallèle facile femme-terre à rendre féconde, posséder, exploiter, bien présent dans toutes les cultures. Femme et terre dépendent du même maître: celui qui refuse au berger la propriété de la terre et qui combattra contre la révolution agraire est le même lui refuse à la femme le droit à sa propre liberté. De plus, pour certains aspects la femme est considérée inférieure à la terre. Dans le roman le père de Nafīsa, Belqādī, utilise les filles pour construire des liens politiques qui lui permettent de « inséminer » la terre. Il fait sacrifier sa fille aînée pendant la guerre de libération en lui imposant de se fiancer avec un mujahid, mais la fille meurt dans un accident tandis que le fiancé devient

wālīdu village après l'indépendance. Belqādī, en essayant de sauvegarder ses terres, pense sacrifier Nafīsa aussi, en lui imposant de se marier avec le fiancé de sa sœur, sans demander son opinion et sans néanmoins penser par un instant que le wālīva refuser ce nouveau marché.

Nafīsa, bien qu'elle ne connaît pas encore le projet de son père, est consciente de la condition d'infériorité réservée aux femmes du village, où le seul droit qui leur est octroyé est celui de semer et avoir des enfants :

- كأن المرأة مخلوق شاذ يجب ألا يعامل معاملة الأسرياء... الخروج عيب... الضحك عيب... الحديث أمام الرجال عيب... التجميل عيب... عدم القيام بكرة، عدم الصلاة، عدم إتقان أعمال بدائية منزلية عيب... عيب، كل شيء هنا عيب¹³

Benhadūga critique donc la situation sociale en s'adressant aussi à l'Association des femmes algériennes qui concentre son action seulement dans les villes. De toute façon bien que Nafīsa essaye de se soustraire à la tradition, sa tentative est destinée à l'échec, ou au moins ainsi semble penser l'auteur, parce que, n'importe quelle initiative personnelle en matière de libération est destinée à faillir si elle ne s'insère pas dans le cadre d'une lutte collective organisée.

Le film

Fiche technique

1975. 35 mm, couleur, 115 minutes.

Réalisation et scénario: Muḥammad Slīm Riyāḍ (d'après le roman de Benhadūga)

Directeur de la photographie: دحو

بوكرش

Musique originale: الشريف قرطبي و

Son: رشيد بوعافية

Montage: رايح دعبوز

Interprètes: كلثوم، عبد الحليم رئيس، العربي

زكار، نوال زعتر، بوعلام بنابي

Production: الدوان القومي للتجارة والصناعة

السينماتوغرافي

Dans une émission jordanienne ayant pour titre Film min kitāb, on invita, vers la fin des années soixante-dix, après la sortie du film Benhadūga et Muḥammad Slīm Riyāḍ pour discuter des différences entre le langage littéraire et celui cinématographique et entre le roman et le film. A cette occasion, si on lit avec attention entre les lignes de ce que Benhadūga dit, on remarque que, bien qu'il ait participé en quelque façon à l'écriture dramaturgique, ou au moins ça c'est ce qu'il dit, il n'a pas aimé la version pour l'écran d'où la cite que j'ai reporté plus haut. L'écrivain dit qu'il voulait montrer l'Algérie du rif telle comme elle était dans le moment où

il écrivait et dire que le changement du rapport avec la terre n'aurait pas été possible sans un changement dans la société dans les rapports femme-homme. Il ajoute que la liberté que Nafisa cherche est la liberté responsable comme membre de la société, la liberté de choisir son copain de vie et qu'elle ne réussit pas parce qu'il ne croit pas qu'il ait en ce moment en Algérie les conditions préalables pour que tout ça s'avère. Et pour que la question de la liberté ne peut pas être résolue singulièrement mais seulement de façon collective. Tandis que Benhadūga articule son discours de cette manière, Slīm Riyāḍ réplique en affirmant que le tournage filmique a ses lois et des hudud qui le contraignent à un temps étroit et en plus il dit que bien que d'accord avec ce qu'affirme l'auteur il pense que femme et terre sont la même chose (الأرض والمرأة شخص واحد). Et bien c'est là toute la différence entre le roman et la version cinématographique. En effet, tandis que dans le roman on aborde le sujet de la femme d'une perspective quand même nouvelle pour le discours en Algérie, dans le film on propose une émancipation de la femme plus directe est c'est pour ça que Nafisa va dire: (الحرية). Riyāḍ pense que la femme doit assumer sur elle-même la responsabilité, c'est-à-dire c'est elle qui doit s'imposer sur la

société, elle ne doit pas attendre une liberté qui vient du haut. Pour cela la fin du film est différente de celle du roman : Nafisa va échapper à son destin, parce que c'est elle-même qui va en décider et elle va le faire en accord avec Rābiḥ, le berger. Toutefois, bien que la scène finale puisse sembler plus à l'avant-garde de celle du roman on entend très clairement les deux, lorsque en train de monter sur le bus, demander des tickets pour des destinations différentes. Ici il y a une vraie fracture avec l'intention de l'auteur qui parle de la liberté de la femme de se choisir un copain : évidemment premier on ne pouvait pas même laisser imaginer qui les deux allaient ensemble à Alger sans être mariés ; deuxième on ne pouvait pas imaginer le rapport entre une femme cultivée et un berger. Le contraste dans l'image finale avec l'âne sur lequel le père de Nafisa cherche en vain de rattraper le bus, oppose la régression avec le progrès en soulignant comme l'âne ne pourra jamais rejoindre le bus, qui est en marche, comme l'Algérie, et toutefois cette image est irréel et pourtant seulement symbolique. De toute façon l'image des deux jeunes sur le bus qui regardent vers leur propre avenir avec une mine un peu triste ressemble de près l'image finale d'un autre film The Graduate(1967) pour la régie de Mike Nickols, avec Dustin

Hoffman. (Ce film aussi est basé sur un roman *The Graduate* 1963 de Charles Webb). Là aussi deux jeunes s'enfuient de la famille traditionnelle et vont rompre avec ce que les parents ont décidé pour eux, mais leur avenir reste incertain. (Je vous montre les deux séances...)

En conclusion même si la trace du roman et du film restent à peu près les mêmes, on remarque comme le but du roman et du film sont fort différents soit par des contraintes liées à la différence entre les deux mediums d'expression soit face à une différente interprétation de la réalité de la part des deux auteurs, l'écrivain et le metteur en scène. On peut pourtant affirmer comme Benhadūga :

Je conseille à qui a lu le roman de voir le film et à qui a vu le film de lire le roman.

Bibliographes

- 1- K. Cohen, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, eri, Torino 1982 .
B. Mc Farlane, *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.

2- انني أفضل لمن قرأ الرواية أن يشاهد الفيلم ولن شاهد الفيلم أن يقرأ الرواية.

L'interview a été citée pendant la transmission *Film min kitāb* (Un film à partir d'un livre), émission jordanienne, minute 1:54, enregistré dans les années 80. L'auteur et le metteur en scène étaient présents pour répondre à des questions et

débattre sur le rapport film-roman. Le vidéo intégral est à disposition sur *youtube* à l'adresse suivant:

<https://www.youtube.com/watch?v=5NWuWA8B9T4> (dernier accès 23 avril 2015).

- 3- Voir par exemple, K. J. Hassan, *Le roman arabe (1834-2004)*, Sindbad Actes Sud, Paris 2006, S. Pantuček, *La littérature algérienne moderne*, Oriental Institute in Academia, Prague 1969. En arabe: M. Fāsī, "Rīḥ al-ḡanūb Al-mar'a ar-rīfiyya wa quwwat al-wāqi'" dans *Qirā'āt wa-dirāsāt naqdiyya fī adab 'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga*, Wizārat al-ittiṣāl wa-t-ṭaqāfa, B.B.A. 1999, pp. 136-168; Y. Ba'īṭīš, "Al-waṭā'if at-tadāwaliyya fī ḥiwār riwāyat Rīḥ al-ḡanūb li-'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga. Muqāraba naḥawiyya wa ṣayfiyya» dans *Kitāb al-multaqā at-tāliq 'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga. A'māl wa buḥūt*, Wizārat al-ittiṣāl wa-t-ṭaqāfa, B.B.A. 2000, pp. 79-106; Ḥ. Burqūma, "Al-faḍā' al-ḥikāi fī riwāyat Rīḥ al-ḡanūb li-'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga"; M. Benšayḥ, "Rīḥ al-ḡanūb min ar-riwāya ilā l-ḥiṭāb as-sīnimā", les deux dans *Dirāsāt wa ibdā'āt al-multaqā ad-duwalī at-tāsī 'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga*, Wizārat at-ṭaqāfa, B.B.A. 2007, respectivement aux pp. 61-76 et 308-319; W, al-A'riḡ, "Rīḥ al-ḡanūb. As'ilat at-ta'sīs al-mu'allāqa" dans *Maḡmū' muḥayyarāt al-multaqā ad-duwalī al-'āšir*, Wizārat at-ṭaqāfa, B.B.A. 2008, pp. 22; M. Sārī, "Mā'ā baqiya min riwāyāt 'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga" dans *Miḥnat al-kitāba. Dirāsāt naqdiyya*, Manšurāt al-Barzaḥ, al-Ġazā'ir 2007, pp. 92-95; la revue *Al-luḡa wa al-adaba* dédié un numéro spécial à 'Abd al-Ḥamīd ibn Hadūga, 13, 1998.

- 4- A. 'Ilān, *Al-idyuluḡiā wa buniyat al-ḥiṭāb ar-riwā'i*, Manšurāt ḡāmi'at Mantūrī, Qsanṭina 2001, est l'unique étude que nous connaissons dédié

entièrément à l'œuvre de Benhadūga dans ce cadre.

5- *Ibi*, p. 13.

6- *Ibi*, p. 202.

7- C'est le cas par exemple de *Ġadan yawm ġadīd* (1992), *Al-ġāziya wa ad-darāwīš* (1983) et *Bāna aš-šubḥ* (1980) maintenant tous contenus dans 'A. BenHadūga, *Al-a'māl ar-riwā'iyya al-kāmila*, Al-faḍā' al-ḥurr, al-Ġazā'ir 2002.

8-Une lecture différente de celle qu'on propose ici est celle, par exemple, de R. Gafaïti dans *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, Paris 1996 est qui est fortement invalidée par la très mauvaise traduction en langue française du roman.

9-A. BenHadūga, *Rīḥ al-ġanūb*, op. cit. p. 203.

10-Ahlem Mosteghanemi, *Algérie. Femme et écritures*, L'Harmattan, Paris 1985, p. 207.

11- A. BenHadūga, *Rīḥ al-ġanūb*, op. cit., p. 103-104.

12- *Ibi*, p. 107-108.

13- *Ibi*, p. 36.