

De l'image à l'imaginaire dans "La Prise de Gibraltar"

De Rachid Boudjedra

Sonia ZLITNI FITOURI*

Passionné de modernité, Boudjedra est obsédé par la forme scripturale ; passion qu'il justifie lui-même en ces termes : *"Mon formalisme quelque peu excessif est donc une réaction, c'est un défi à toute une littérature arabe qui a voulu poursuivre l'œuvre des Mille et une nuits sans le génie et sans l'audace des Mille et une nuits"*. Boudjedra, s'est toujours évertué, dans ses romans, à subvertir l'histoire, à détourner les mots de leurs sens, à les triturer, à déjouer la temporalité, à instaurer un jeu intertextuel qui ancre ses textes à la fois dans la littérature arabo-musulmane et la littérature occidentale. J'ai choisi ce roman, *La Prise de Gibraltar*¹, à juste titre, parce qu'on y retrouve tous ces éléments scripturaux et cet univers particulier de l'écrivain algérien, parce qu'on y assiste à un véritable travail sur l'image et son fonctionnement dans le récit, qui enclenche et stimule l'imaginaire et dynamise l'écriture boudjedrienne.

En parcourant donc *La Prise de Gibraltar*, le lecteur ne peut rester insensible à un foisonnement d'images de nature différente assez frappant. Le récit est, en effet, tissé d'images imbriquées les unes dans les autres, des images superposées, des images qui se font écho. Raconter n'est plus dans ce roman boudjedrien, passer d'un récit à un autre mais plutôt d'une image à une autre.

Il s'agit ainsi de voir, dans cette constellation d'images, pourquoi telle ou telle image s'impose à la conscience du personnage- narrateur et quelles significations elle revêt et de montrer quel rôle elle joue quant à la structuration et à la progression du récit et quelles autres images elle appelle dans le texte. Il s'agit surtout de montrer dans quelle mesure l'image, tout en étant transformée par l'imaginaire, transforme à son tour et le récit et le narrateur.

1. Du visible au lisible

Le roman commence par la description des mouvements d'une grue dans un chantier. Mais à partir de l'évocation d'un adjectif de couleur, *"jaune"*, un glissement s'opère dans le récit et le narrateur passe à la description d'un groupe de cavaliers sur leurs montures. Ce n'est qu'à la page suivante que le lecteur apprend qu'il s'agit de la description d'une miniature réalisée au XIII^e siècle par le peintre irakien El Wasity et représentant la troupe de Tarik ibn Ziad devant le Rocher se préparant à conquérir l'Espagne. A cette image, le narrateur superposera deux autres tableaux : une autre miniature de Wasity et une toile de Delacroix. Dès lors, une dynamique va s'instaurer entre ces différentes images,

* Maître de conférence à l'université de Manouba, Tunisie

¹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, Paris, 1987

renforcée par une imagination débridée du personnage narrateur. Mais Comment dire ce que l'on voit ? Comment voir à travers les mots ? L'image reste-t-elle intacte dans cette aventure scripturale ?

a. Transformation de l'image par l'imaginaire

Le passage du visible au lisible dans *La Prise de Gibraltar* va affecter l'image matérielle jusqu'à la déformer. Entre la perception directe de la miniature, c'est-à-dire ce que l'œil retient et sa description, c'est-à-dire la transposition de son contenu à l'écrit, il y a un décalage provoqué d'un côté par l'imaginaire du personnage, sa subjectivité et d'un autre, par sa mémoire capricieuse, balbutiante qui altère parfois la clarté des souvenirs.

La description de la miniature de Wasity revient à plusieurs reprises dans le récit en ayant subi, à chaque fois, une série de suppressions ou d'ajouts de détails. Un noyau central est conservé, cependant, pour constituer une séquence redondante à laquelle viennent se greffer les interprétations et les commentaires du personnage narrateur. Ce dernier commence d'abord par focaliser la description sur les chevaux pour ensuite s'intéresser aux cavaliers. La manière avec laquelle il décrit leurs habits et leurs étendards, en développant toute une isotopie de la musique : *"tambours, souffleurs, trompettes, batteurs"* à laquelle il associe un champ lexical de la couleur : *"baie, fauve, grenat, café, rouge, noir, blanc, gris"* (p.14) donne l'impression qu'il est en train de décrire un défilé, une parade et non une troupe militaire s'appêtant à attaquer le Rocher. Son imagination nous transporte même jusqu'à un champ de course puisque les cavaliers *"sont alignés comme au cordeau"* qui est la ligne de départ et que leurs étendards sont *"en rapport chromatique avec la couleur des vêtements de celui qui les porte"* (p.15) parfaitement comme les jockeys dont les couleurs des casques se marient harmonieusement avec la robe de leurs montures. En outre, le narrateur transforme la miniature en une véritable caricature puisqu'il s' imagine, à partir, des yeux un peu bridés des cavaliers *"qu'ils louchent atrocement à force de concentration ; comme s'ils posaient pour le miniaturiste qui se serait installé du côté du Nord-Ouest, un peu en biais par rapport aux cavaliers"* (p.15). Bien évidemment, l'emploi du conditionnel passé et de *"comme si"* place le lecteur d'emblée dans les suppositions et le fictionnel d'autant plus que la miniature n'est pas contemporaine de cet épisode historique et qu'il ne s'agit nullement d'une séance de pose photo. Aussi l'invention du personnage du miniaturiste n'est-elle là que pour rendre crédible cette impression de strabisme des cavaliers. Cinquante pages plus tard, le narrateur reprend la description de cette même miniature en ajoutant un autre élément de taille : la présence du conquérant Tarik ibn Ziad parmi ces cavaliers mais cette présence semble saugrenue puisqu'il a annoncé au départ que c'était une troupe de simples éclaireurs.

Cette évocation complètement imaginée par le narrateur est, en fait, un prétexte pour commenter la fameuse exhortation du chef berbère : *"où est donc l'issue et où est donc le salut ? La mer est derrière vous et l'ennemi est devant vous"* (p.141) sur laquelle il dissertera un peu plus loin. Ensuite comme pour détourner l'attention du chef arabe, il la porte plutôt sur les inscriptions des étendards et sur la nature de leur tissu. Sa description est si minutieuse qu'elle paraît surréaliste,

complètement inventée. Ainsi donc : *"sur chaque étendard, il y a au bout de la hampe une sorte de houpe : c'est-à-dire une pelote de fils en coton, épaisse, de forme conique et de couleur rosée et -peut-être- ce sont ces mêmes houppes qui retiennent chaque morceau de toile rectangulaire à sa hampe"* (p.80). Ce développement sur l'ornement des étendards semble le fruit de son imagination dans la mesure où la matière de la houpe n'est pas perceptible sur l'image et ce qu'il a décrit se rapproche plus d'une définition trouvée dans le dictionnaire ! En revanche, cette même houpe subira dans la séquence qui suit immédiatement celle-ci un changement dans les adjectifs qualificatifs et devient *"une sorte de pompon cotonneux, effiloché, ou -plutôt- comme filandreux de couleur rosâtre ou -plutôt- violacé"* (p.81); ce qui rapproche davantage cette description de la perception subjective du personnage, flouée par le jeu de la mémoire car le souvenir de la miniature remonte à son enfance. Le narrateur continue sur sa lancée en puisant dans son imaginaire différentes hypothèses tout aussi saugrenues les unes que les autres à propos du cavalier qui a perdu son turban parce qu'il n'apparaît pas dans son champs de vision, à propos des deux cavaliers manquants puisqu'il y a *"douze chevaux mais seulement dix cavaliers"* tout en essayant à la fois de modérer son regard subjectif en ayant recours de temps à autre au jargon pictural : *"à moins que ce ne fût là l'effet d'une redondance technique ou d'une sorte de (...) quatrième dimension"* (p.84).

Les trois dernières évocations de la miniature portent sur l'opposition entre les chevaux et les cavaliers qui s'effectuera parallèlement à un jeu d'immobilité et de mouvement. L'image s'anime alors sous le regard du narrateur emporté par l'élan de son imagination. Les chevaux prennent du volume, donnent l'impression de se déplacer, de se mouvoir dans l'espace comme s'ils allaient bondir hors de la toile pour devenir les véritables héros de cette conquête. Le son rejoint alors l'image pour insuffler la vie aux chevaux. Le personnage les sent *"sur le point de s'élaner dans la bataille toute proche, piaffants, hennissants, nerveux, caracolants, dansants, énervés, excessifs, bondissants, fébriles, etc."* (p.195). La juxtaposition des adjectifs dans la phrase actualise davantage cette scène, lui donne du rythme, nous fait même entendre le bruit des sabots. Paradoxalement, les cavaliers semblent comme frappés par la terreur, rigides, figés voire *"déshumanisés"*. Un seul indice de leur humanité les sauve de la momification : une réaction cutanée de leur corps puisque le narrateur semble envisager la possibilité qu'ils aient *"la chair de poule à cause certainement de cette sorte de hâte que tout guerrier ressent dans l'attente de l'engagement..."* (p.144). Leur posture statique jure donc avec la *"chorégraphie"* entamée par les chevaux impatients de participer aux combats. Dans cette séquence descriptive, l'écriture ne donne plus à lire mais surtout à voir toutes ces formes et ces couleurs jusqu'à ressentir à la fois l'énervement et l'excitation des chevaux et la frayeur des cavaliers.

Le traitement de cette image matérielle s'inscrit ainsi dans une dynamique narrative qui participe à la production de la fiction en partant du même pour faire différent. Le contenu de la miniature de Wasyt, tout en restant le même, a subi plusieurs altérations (hypothèses, changement de couleurs, mouvement, immobilité, déformation des contours du dessin). C'est que cette entreprise de brouillage est mue par une volonté chez le narrateur de démystifier cet épisode historique de la conquête de l'Espagne par les Arabes afin de dénoncer toutes les falsifications qu'a subie l'Histoire. Multiplier les combinaisons descriptives à

propos de la miniature en y insérant tantôt des fragments de récits historiques d'Ibn Khaldoun, tantôt des extraits de l'exorde d'Ibn Ziad a consolidé les interprétations du personnage et a renforcé ses arguments. Le mythe perdait progressivement de son ampleur au fur et à mesure que le narrateur ajoutait ou supprimait un détail de la toile de Wasity. Le lecteur apprend ainsi que cette fameuse exhortation n'a été prononcée que trois jours après le début des batailles, qu'elle n'est pas l'œuvre de Tarik ibn Ziad puisque, étant berbère et récemment converti à l'islam, il ne pouvait pas prononcer en arabe "*ce modèle de rhétorique, d'éloquence et d'intelligence*" (p.171), que les véritables motivations des guerriers arabes étaient le butin de guerre et les femmes andalouses connues pour leur extrême beauté, que cette victoire a suscité beaucoup de jalousie de la part de Moussa ibn Nouçair et du calife Walid ibn Marwan et qu'elle n'a été possible que grâce à la trahison de Julien. Le personnage narrateur en vient à conclure que "*l'histoire était un sac à malices, un rapport de force entre les hommes, une accumulation décevante de futilités et de détails saugrenus ; et –surtout- qu'elle était une éternelle déviation du sens et une énorme falsification universelle, voire cosmogonique.*" (p.194).

Cette subversion de l'Histoire, la révélation des déformations qu'elle a subies n'ont été possibles, dans *La Prise de Gibraltar*, que par le recours à l'imaginaire qui a permis au narrateur d'explorer l'espace de la miniature avec sa subjectivité, d'inventer d'autres éléments, d'autres détails, de les rendre palpables, de leur donner corps. Cependant, l'imagination ne peut accéder à cette puissance transformatrice que grâce au pouvoir évocateur des mots.

b. Transformation de l'image par le langage

La description dépréciative des cavaliers n'aurait pas été aussi expressive, dans *La Prise de Gibraltar*, sans le recours au jeu de mots tel que : "*ils étaient sans armes, comme désarmés*" (p.15). C'est, en effet, l'association d'une expression privative et de son adjectif dérivé dont le sens est ici figuré qui nous amène à imaginer la perplexité et la confusion des cavaliers. Les insinuations du personnage concernant l'absence d'armes est renforcée par l'expression péjorative "*ce genre de personnages*" qui qualifie les cavaliers et qui les prive en même temps de leur statut de guerriers. Ils sont là pour jouer un rôle, pour poser devant un miniaturiste. En outre, dans une tentative de mettre en valeur les chevaux au détriment des cavaliers, le narrateur joue également sur la nuance des mots comme dans ces deux exemples : "*des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers*" ou encore "*une petite troupe d'éclaireurs montés sur de superbes pur-sang arabes*". Ainsi, dans les deux cas, les deux participes passé et présent insistent sur le caractère passif des cavaliers et leur inefficacité. C'est dire que le choix des mots et le recours à des images stylistiques participent à consolider le regard subjectif du narrateur et donc à déformer l'objet de la miniature.

Par ailleurs, à travers la transposition d'une autre miniature de Wasity représentant la bataille, la confrontation entre Musulmans et Wisigoths à Gibraltar et d'un tableau de Delacroix représentant le massacre des Constantinnois par les Français au bord du Rhumel, le personnage narrateur de *La Prise de Gibraltar* va donner libre cours à son imagination et la renforcer par des métaphores et des

comparaisons assez suggestives jusqu'à faire de ces toiles de véritables fresques de la violence.

Dans l'exemple suivant, l'hyperbole semble être l'image la plus efficace pour créer un effet de dramatisation et rendre l'horreur de la guerre : *"Quelque chose de brun, de jaune et de sanglant, à la fois. Un ciel de plomb. Des flammes qui s'élèvent et embrasent l'horizon. Des éclats qui explosent en mille fragments dans l'atmosphère. Des reflets d'énormes incendies orangés qui lèchent les flancs des chevaux affolés, hennissants, debout sur leur pattes arrière (...) Des yeux révoltés, exorbités, hors de leurs orbites, de femmes fuyant et tirant par la main leurs enfants aux lèvres retroussées écumant une sorte de bave épaisse, etc."* (p.20).

Le déploiement de l'imaginaire est assuré grâce au recours à l'exagération avec des adjectifs comme : *"affolés, révoltés, désarticulés"*, à l'amalgame de différentes couleurs qui renforce l'isotopie du feu, de l'enfer, à l'anthropomorphisme des flammes *"qui lèchent les flancs des chevaux"* et au jeu de mots *"exorbités, hors de leurs orbites"* qui crée donc une infinité d'images et qui visualise cette scène de bataille. Progressivement, le personnage narrateur va procéder, comme en musique, à une variation sur un même thème dans la mesure où il va garder cette même séquence et la reprendre à chaque fois en modifiant les adjectifs ou en les accumulant, en épaississant leur sens par le recours à l'exagération. Ainsi, les yeux des femmes deviennent dans la deuxième occurrence : *"exorbités, effrayés, épouvantés, révoltés, terrorisés"* (succession d'adjectifs presque synonymes) ; *"femmes fuyant"* a été nuancé pour devenir *"femmes fuyant ou essayant de fuir"* et *"enfants aux lèvres retroussés"* devient *"enfants récalcitrants ou des bébés en catalepsie"* et enfin *"écumant une bave épaisse"* donnera *"écumant une bave blanche, épaisse, gélatineuse ou –plutôt- comme sectoriel"*. (p.257).

Il clôt cette séquence descriptive par une nouvelle scène d'une violence presque tangible due à l'évocation de détails physiques, corporels : *"(...) cette femme ayant entre les dents l'œil de son propre bébé énuclé par un coup de sabre"* ou encore il est question dans la scène suivante de *"bébés aux crânes étalés, à la cervelle répandue"*. (p.258). Tous ces éléments ajoutés prennent ainsi de l'épaisseur, deviennent presque palpables, alimentent l'imaginaire du narrateur à force d'exagération pour conférer à cette description une dimension apocalyptique voire surréaliste. C'est dire que l'imagination n'accède à ses pouvoirs que par le truchement du langage, des différentes hypotyposes et synesthésies qui font que nous passons, dans *La Prise de Gibraltar*, du figuratif sur la toile au figuré dans le texte.

A cette miniature de Wasyty, le personnage transpose une toile de Delacroix proposant presque le même sujet mais avec des victimes différentes, des Algériens et non des Wisigoths cette fois-ci. Le procédé utilisé est le même en l'occurrence des images hyperboliques qui transforment l'image matérielle en une véritable hécatombe : *"N'oubliant pas non plus ces têtes coupées qui roulaient dans l'eau boueuse et torrentielle du Rbumel depuis 1846 selon une gravure d'Eugène Delacroix"* (p.50). Le narrateur ne s'attarde pas sur cette toile car il a côtoyé de très près cette guerre et il n'a pas besoin des images des autres pour en parler puisqu'il a gardé ses propres images qui ont marqué son corps, sa mémoire et son enfance.

La superposition de ces deux toiles appartenant à deux artistes différents, éloignés dans l'espace et dans le temps et toute cette activité imageante du

narrateur ne font que dénoncer cette absurdité de l'Histoire, la violence universelle et l'atrocité de la guerre quelques soient ses victimes comme il l'explique lui-même : " (...) le fleuve de l'histoire se subdivise en deux affluents l'avant-guerre et l'après-guerre car il y a toujours une guerre qui traîne quelque part comme on dit traîner une longue maladie". (p.51).

Puiser dans l'imaginaire en partant d'images matérielles serait donc pour le personnage narrateur de *La Prise de Gibraltar* une manière de transcender une réalité douloureuse et une tentative d'instaurer un univers homogène, moins confus. En outre, ainsi que l'explique Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes* en ces termes : " on veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception ; elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images"², le personnage tente alors, en altérant les miniatures de Wasyty et de Delacroix de se libérer d'une surcharge d'images personnelles, de vaincre les démons du passé en les sublimant.

2. L'image réparatrice

La miniature de Wasyty va instaurer, dans *La Prise de Gibraltar*, un système de réseau d'images différentes grâce à l'adjectif de couleur "jaune" qui assurera un glissement d'un contexte à un autre, d'une époque à une autre. Elle sera donc une sorte de pont entre deux mondes : le monde réel et le monde imaginaire, entre deux temps : le passé et le présent. Elle assurera ainsi une double fonction : celle de réparer les blessures narcissiques du personnage et celle d'alimenter la fiction en générant des micro-récits et des séquences descriptives dans le roman.

a. De l'image matérielle à l'image mémorielle

L'image observée de Wasyty va donc déclencher chez le personnage de *La Prise de Gibraltar* un surgissement d'images personnelles, d'images enfouies jusqu'alors dans les méandres de sa mémoire. Elle va voyager dans le temps, revisiter le passé et réactiver ses souvenirs. Le travail de la mémoire est perceptible dans le récit à la manière qu'a le narrateur de superposer un ensemble d'images et d'événements totalement différents et éloignés les uns des autres et de les aligner d'une manière contiguë de façon à ce qu'ils donnent l'impression qu'ils se sont passés simultanément, à sa manière également de suspendre une phrase au milieu d'une séquence narrative ou descriptive en pliant le récit à la structure capricieuse de la mémoire comme dans ces exemples : " De liquidité impure. Plantée dans une matière louche. Trouble. Troublée. Puis." Ou encore "J'ai toujours pensé que ma mère l'enviait secrètement. Peu plausible, cependant." A considérer ces exemples et les séquences qui suivent directement la description de la miniature, on constate que le narrateur procède par associations d'idées et d'images. Le déferlement des images mémorielles se fait souvent suite à l'évocation de la couleur jaune des chevaux de la miniature qui évoque celle du linceul de sa mère et donc sa mort, celle de la

² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943, p.7.

grue du port transportant le corps de son frère et donc sa mort également, celle des costumes des soldats français et donc les souvenirs de la guerre et de la mort et celle de la couleur des cartes postales envoyées par le père et donc son absence traumatisante d'où cette dynamique créée entre l'image matérielle et les images mémorielles.

Force est de constater que toutes ces déformations de l'image matérielle par le langage et par le recours à l'imaginaire dont on a parlé précédemment trahissent, chez le personnage, une angoisse latente et une volonté d'évacuer ces peurs accumulées depuis l'enfance. En effet, ses souvenirs nous transportent vers l'époque où, tout jeune, il subissait des châtiments corporels à l'école coranique parce qu'il refusait d'apprendre par cœur des versets à propos des menstrues des femmes qui risquaient d'altérer l'image qu'il avait de sa mère, de sa pureté. Lui revient encore ces images sanglantes de la guerre d'Algérie, de cet affrontement entre les femmes et les soldats français, de la tête décapitée de son jeune ami par le Sénégalais :

"Chaque matin que dura cette guerre que je n'arrive pas à oublier ou à banaliser, restait là, gravée dans cette mémoire déjà trop encombrée par le désastre familial, les langues étrangères mortes ou vivantes, les chiffres et les nombres. Encombrée encore, par des résidus de cauchemars, des bribes de hantise, comme des morceaux de quartz concassés" disait-il avec amertume (p. 101).

Les pattes des chevaux sur la miniature lui rappellent les pattes d'oiseaux venus se percher sur le mûrier de la maison ancestrale et activer son imagination d'enfant opprimé par le manque d'amour. Leurs petits yeux aux regards fixes lui renvoyaient sa propre solitude et sa souffrance muette, *"comme s'ils portaient dans leurs pupilles toutes les larmes du monde et –surtout- celles de (sa) mère qui étaient restées solidifiées depuis cet incident au cours duquel elle l'avait giflé"* (p.149).

Sa mémoire est encore endolorie par les régimes qu'il s'était efforcé de suivre pour évacuer le surplus de graisse qui encombrait son corps d'adolescent, à cause d'une boulimie due à un dérèglement hormonal et certainement aux traumatismes de la guerre, à la rigidité du père et à la souffrance de la mère.

Autant de souvenirs douloureux qui viennent s'insérer entre les séquences descriptives des miniatures générant ainsi des micros récits qui miment l'aspect fragmentaire des émotions et dans lesquels le personnage narrateur ne se souvient pas seulement de détails vus mais également ressentis, devinés. Un mouvement d'aller et retour entre l'image matérielle conçue comme un tremplin, les images mémorielles et les images stylistiques révèle au lecteur de ce roman boudjedrien le mouvement d'une conscience tourmentée par une image mentale obsédante.

b. De l'image matérielle à l'image mentale

Tel un révélateur de photographie, cette image matérielle représentant l'armée musulmane devant le Rocher de Gibraltar va progressivement mettre en lumière une image mentale qui ne cesse d'obséder le personnage. C'est lui-même d'ailleurs qui introduit, dans le texte, les expressions "image mentale" et "phantasme" : *"Pourquoi refuses-tu de venir avec moi à Gibraltar, Kamel ? L'affaire est plus grave et plus*

complexe que tout ce que tu peux imaginer ou deviner. Tu sais ce que c'est qu'une image mentale certainement. (...) mais si, mais si, tu sais très bien le phantasme central quoi. Il paraît que c'est souvent inconscient" (p.92). Il explique un peu plus loin : *"En un mot, moi, mon phantasme central c'est Gibraltar"*. (p.93).

Depuis son jeune âge, le personnage était obnubilé par cette miniature qui trônait au-dessus du bureau paternel et depuis, le projet d'aller visiter la ville de Gibraltar est devenu, pour lui, une véritable obsession. Il faut dire que ce phantasme a été cultivé par le père, lui-même obsédé par cette ville, emblème de la gloire des Arabes et de la bravoure du chef berbère. La miniature n'était plus seulement pour le père *"un pur chef-d'œuvre de la peinture arabe, mais surtout une sorte de manifeste, rappelant, insistant et attirant l'attention d'une façon exemplaire sur la pugnacité des conquérants musulmans, leur courage et leur génie militaire"* (p.145). Ce même père qui, aveuglé par son fanatisme et son passéisme, a affublé son fils d'un prénom très lourd à porter "Tarik" et l'a contraint pendant de longues heures à traduire des textes en latin et en grec retraçant les exploits de Jugurtha ou d'Ibn Ziad. Aussi la description de la miniature de Wasity est-elle un va-et-vient entre des extraits en latin, des exercices de version, l'épisode de la conquête de l'Espagne, l'analyse de l'exorde d'Ibn Ziad. Le jeune Tarik était conditionné par ce père chauvin, gardien de la culture arabo-musulmane jusqu'à devenir prisonnier de son propre nom ; un nom qu'il a vécu comme un handicap, un héritage lourd à gérer comme l'explique son ami d'enfance Kamel qui lui reprochait cette obsession d'aller visiter Gibraltar : *"laisse donc tomber un peu ton narcissisme c'est devenu une vraie tare tout ça c'est la faute à ton papa il t'a prénommé Tarik et t'a laissé nager dans les eaux troubles du doute et de l'angoisse"* (p.114) ou encore un peu plus loin : *"quelle connerie de la part de ton père de t'avoir appelé Tarik il ne savait pas ce qu'il faisait le pauvre homme ton complexe est tel que tu n'arrêtes pas de défoncer les portes ouvertes"* (p.119). Ce pléonasma transforme le personnage de *La Prise de Gibraltar* en un Don Quichotte des temps modernes et la place dans une dialectique du conquérant conquis qui l'a tellement tourmenté durant son enfance. En effet, le jeune garçon n'arrivait pas à comprendre pourquoi lui et son peuple, les descendants des Arabes glorieux, subissaient les affres de la guerre, pourquoi ses concitoyens mouraient dans un bain de sang, pourquoi son pays lui a été usurpé, comment lui, qui portait le nom d'un vaillant conquérant ne pouvait rien contre l'ennemi, n'était pas en mesure de protéger sa famille. Il n'arrivait surtout pas à accepter que les vainqueurs d'autrefois, ceux de Gibraltar étaient les vaincus d'aujourd'hui, ceux de Constantine. Son nom était donc pour lui une honte puisqu'il n'arrivait pas à l'assumer et à assurer le rôle qu'il était supposé jouer en le portant.

Cette *"blessure du nom propre"* comme l'appelle Abdelkébir Khatibi s'est répercutée d'abord sur le corps du personnage qui s'est mis à enfler et à déborder de partout, devenant ainsi la risée de ses camarades et des soldats français. Elle a surtout engendrée une frustration et une colère voire la haine du père. Cette tentative de démystifier l'épisode de la conquête de l'Espagne, de briser la logique narrative du récit, en jouant sur les ambiguïtés de l'imprécision du dessin lui-même et des textes historiques pour révéler les contradictions de l'Histoire n'est-elle pas au fond, une manière de provoquer le patriarcat, de l'atteindre dans son orgueil

d'arabe, de le déstabiliser ? N'est-elle pas en quelque sorte une revanche du fils sur le père ?

Devenu adulte et dans une volonté de se débarrasser de ce lourd phantasme, le narrateur décide de visiter enfin la ville de Gibraltar et d'aller sur les traces de Tarik Ibn Ziad. Là encore, la description de la miniature de Wasity, dans le texte, est entrecoupée d'autres descriptions : celle d'une brochure touristique vantant les charmes de Gibraltar, "la clémence de son climat, l'hospitalité de ses habitants" et celle plus réaliste, plus décevante encore, de la ville elle-même telle que le personnage l'a trouvée, déserte, ayant un relief aride et un climat étouffant, des habitants méfiants et démunis, une ville appartenant aux Anglais. Le rêve touche à sa fin. Est-il arrivé enfin à se débarrasser d'un phantasme imposé et entretenu par le père, devenu "de plus en plus encombrant de plus en plus envahissant" ?

C'est l'écriture qui semble, par sa force cathartique, atténuer ses peines et ses complexes. N'est-elle pas pour Boudjedra "une béquille", "un support", grâce auquel il a pu "accrocher sur la page blanche (ses) phantasmes et (ses) angoisses"³. L'imaginaire n'est-il pas également "sa soupe de sécurité" ?

Faire d'une image matérielle la matière de ses émotions et le support de sa fiction puis la déformer par le recours à l'imaginaire et à l'imbrication d'une multitude d'autres images encore revient à se dégager d'une image psychique obsessionnelle et à réparer la sienne propre trop longtemps altérée par l'ombre paternelle. "Nous ne transformons l'image que pour éviter d'être transformé par elle" explique Serge Tisseron dans *Psychanalyse de l'image*⁴; mais cette miniature de Wasity cessera-t-elle un jour d'interpeller le personnage de *La Prise de Gibraltar* ? Résistera-t-il à la tentation de la triturer, de la transformer sous peine d'être transformé par elle ? Sinon "où est donc l'issue" comme a dit Tarik ibn Ziad et Boudjedra à la fin de son roman ?

Bibliographie

Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, 1987.

Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, Paris, 1987.

Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.

Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Folio, coll "Essais", Paris, 1940, rééd. 1986.

Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, coll "Points", Paris, 1969.

Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poésie du sujet*, Nathan Université, Paris, 2000.

Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Dunod, Paris, 1997.

³ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, Paris, 1987, p.43.

⁴ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Dunod, Paris, 1997, p. 199.

Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1996.

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, rééd. Cérès éditions, Tunis, 1995.

L'image génératrice de texte de fiction, textes réunis par Pascaline Mourier-Casile, La Licorne, Poitiers, 1996.

L'image : représentations et réalités, actes du 18^{ème} colloque d'Albi : Langages et significations, textes réunis par R. Gauthier, 1998.

