

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martinez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Figuration, défiguration, cannibalisme.
conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme*
de Kamel Daoud

Maria Chiara GNOCCHI
Università di Bologna

Abstract:

In *Le Peintre dévorant la femme* (2018), Kamel Daoud recounts his solitary, night-time visit to the Musée Picasso in Paris, during the exhibition *1932, l'année érotique*, a series of erotic paintings that the Spanish painter produced while in a passionate relationship with Marie-Thérèse Walter, his 18-year-old model and lover. The reflection goes far beyond the experience of artistic fruition. I propose to analyse this complex text by drawing on the reflections of Magali Nachtergaele and Françoise Vergès on 'museum narratives' and on postcolonial studies, supplemented by the research tools developed for the rewritings. Indeed, as he did in *Meursault, contre-enquête* (2014), in *Le Peintre dévorant la femme* Daoud constructs his discourse by exploiting the strategy of the 'gaze of the other' as well as intertextual interference with a major text in the Western literary canon: in this case, Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. The result is a rich and fertile expression of a conflict, explored in all its intricacies.

Keywords:

Kamel Daoud; cultural cannibalism; museum narratives; Occidentalism; literary rewriting.

En 2017 Kamel Daoud, l'auteur du célèbre *Meursault, contre-enquête* (Daoud, 2014), participe au projet «Ma nuit au musée» lancé par l'éditeur Stock, qui prévoit que des écrivains passent une nuit dans le musée de leur choix et qu'ils rédigent un texte à la suite de cette expérience¹. Kamel Daoud élit le Musée Picasso de Paris et visite l'exposition *1932, l'année érotique* : une série de tableaux que le peintre espagnol réalise au cours d'une année où il a vécu une relation controversée et passionnée avec Marie-Thérèse Walter, sa modèle et amante de 18 ans. L'année suivante paraît *Le Peintre dévorant la femme*, un récit narré à la première personne où Daoud passe en revue les toiles observées, suivant un ordre à la fois chronologique (c'est une sorte de journal nocturne, si l'on peut dire) et spatial (le narrateur se déplace de salle en salle, de tableau en tableau, et fait ses considérations au fur et à mesure) (Daoud, 2018). Le

¹ <https://www.editions-stock.fr/livres-ma-nuit-au-musee/>.

fait qu'un livre naisse de la fruition d'une exposition de tableaux et que cette expérience prévoie qu'un romancier algérien commente l'œuvre d'un peintre espagnol exposée dans un musée français pourrait suggérer que le livre qui en résulte soit à l'enseigne du dialogue : entre les arts, entre les cultures. En réalité, le conflit, beaucoup plus que le dialogue, est thématisé dans le texte de Daoud, qui propose une réflexion qui dépasse de loin l'expérience de la fruition artistique. Dans les pages qui suivent, je voudrais donner une idée de la complexité de ce texte, en m'appuyant d'une part sur les réflexions de Magali Nachtergaele et de Françoise Vergès à propos des « récits muséaux » et d'autre part sur les études postcoloniales, complétées par les outils de recherche forgés pour les réécritures. En effet, comme il l'avait fait dans *Meursault, contre-enquête*, dans *Le Peintre dévorant la femme* Daoud construit son discours en exploitant la stratégie du « regard de l'autre » ainsi que l'immixtion intertextuelle avec un texte majeur du canon littéraire occidental : dans ce cas, c'est *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe². Ce qu'il en résulte, c'est l'expression riche et féconde d'un conflit exploré, avec intelligence, dans ses moindres replis.

Le regard qui tue (et qui se multiplie)

Si Kamel Daoud est devenu célèbre dans le monde entier, c'est grâce à *Meursault, contre-enquête*, et donc grâce à un certain regard. Dans ce roman, comme on le sait, un narrateur algérien propose une autre lecture, inverse et « révoltée », du meurtre au cœur de *L'Étranger* d'Albert Camus (1942). Celui qui se présente comme le frère cadet de l'« Arabe » tué par Meursault conteste la narration camusienne et annonce la reprise de l'histoire, écrite cette fois « de droite à gauche » (Daoud, 2014: 16). Il s'agit évidemment d'un clin d'œil à la pratique de la contre-écriture, du *writing back* postcolonial selon la célèbre formule de Salman Rushdie, avec, en plus, l'allusion au sens de l'écriture arabe. Comme bien des prédécesseurs célèbres, d'Aimé Césaire avec *Une tempête* (1969) à Patrick Chamoiseau avec *L'Empreinte à Crusoé* (2012), Daoud s'empare d'une œuvre du canon occidental et propose une version qui, tout en reconnaissant la puissance de cet héritage, en dénonce en même temps les implications idéologiques et politiques, qui confortent dans la plupart des cas la pratique et le savoir

² En réalité, le chef-d'œuvre de Daniel Defoe était convoqué également dans *Meursault, contre-enquête*. Voir aussi (Gnocchi, 2022 ; Gnocchi, 2019).

impérialistes. La fiction (la charpente narrative, les personnages, etc.) reste la même³, mais le regard est autre et le récit suggère une autre histoire.

À la base du *Peintre dévorant la femme* il y a tout un système de regards croisés. Dans les premières pages, le narrateur évoque son arrivée rue Thorigny, dans le Marais, devant le Musée Picasso, en avance par rapport à l'heure du rendez-vous, et constate que sa présence dans ces lieux est suspecte, mal vue. Il se sent observé en tant qu'Arabe au cœur de Paris, dans un quartier chic et, qui plus est, siège historique d'une large communauté juive. Il ne faut pas oublier que deux ans à peine se sont écoulés des terribles attentats qui ont frappé Paris en 2015, et puis Bruxelles, et Sousse en Tunisie. Le narrateur n'explicite pas le mot, mais il est clair qu'il se sent décidément *étranger* dans ces circonstances: sa présence est remarquée, peut-être crainte. Il avance même que la direction du musée a pris un risque à l'inviter dans ses salles, sans surveillance: et si son but était celui de saccager les toiles (Nachtergaele, 2023: 8-9, 33)? Et s'il voulait répéter le geste iconoclaste de Daech, lorsque ses armées ont détruit plusieurs sites religieux et archéologiques en Irak, Syrie et Libye (ce qu'on appelle le «génocide culturel» de la cité de Palmyre) ? Et si c'était le conflit que visait l'écrivain algérien, via son regard ?

La mission de Daoud au Musée Picasso est précisément de poser un regard sur l'exposition en cours, intitulée *1932. L'année érotique*, et de commenter autant les tableaux que le regard lui-même. Ainsi que je vais le montrer dans les paragraphes suivants, Daoud dévisage en effet cette exposition avec la candeur d'un Rica en Occident ou d'un Vendredi «au pays des Samedi-Dimanche» (Daoud, 2015: 104)⁴: portant dans son bagage culturel une formation familiale, scolaire et universitaire d'Algérien ayant grandi dans un pays de culture islamique, il ne connaît pas véritablement Picasso et son art. Ce qui est certain, c'est que les tableaux de Picasso exaspèrent l'exposition des corps et de la nudité qui déstabilise le narrateur déjà dans les rues de la ville. Or, s'il est vrai que Daoud ne commente pas les solutions esthétiques de Picasso en tant que telles, il est indéniable qu'il fait sienne la méthode à la base de la composition cubiste, consistant à multiplier les regards et à présenter les sujets de

³ C'est ce que Richard Saint-Gelais propose d'appeler transfictionnalité (Saint-Gelais, 2011), concept qui décrirait le fonctionnement des réécritures mieux que la transtextualité théorisée par Gérard Genette (Genette, 1982).

⁴ Selon la formule qu'emploie Daoud dans « L'Arabe et le vaste pays de Ô », la plus longue nouvelle du recueil *La Préface du nègre, Le Minotaure 504 et autres nouvelles* (Daoud, 2015).

plusieurs points de vue. Lorsque, au tout début du récit, le narrateur explique: «Le souci quand j'arrive à Paris est mon regard, je ne sais où le poser», et encore: «Je voudrais le mettre dans ma poche, sous mes aisselles, le ranger, devenir aveugle et courtois, mais il s'envole. Peu habitué au monde des images, je me retrouve à regarder partout» (Daoud, 2018: 8), il se réfère en premier lieu à son malaise face aux corps exhibés, mais il anticipe, de manière indirecte, le *modus operandi* de Picasso, qui «regarde partout» en même temps.

Identité et récit muséal

L'exposition des tableaux de Picasso se tient dans un lieu doté d'une charge symbolique et idéologique très forte. *Primo*, le Musée Picasso est au cœur du Marais, le Marais est au cœur de Paris et Paris est défini par Daoud lui-même le «cœur de l'Occident» (Daoud, 2018: 25). Autrement dit, le Musée Picasso emblématise la quintessence de l'Occident. *Secundo*, Daoud est écrivain, et on sait bien que Paris a toujours été considérée comme la capitale de la «République mondiale des lettres», «le méridien de Greenwich de la littérature», selon les célèbres formules de Pascale Casanova (1999). Non pas un pôle parmi d'autres au sein de la francophonie, mais la «puissante fabrique de l'universel» en littérature et dans tous les arts. *Tertio*, il n'est pas anodin que l'exposition ait lieu dans un musée. D'une part, comme la ville qui l'héberge, même si pour des raisons différentes, le musée se présente comme «un dépôt de l'universel», selon la définition de Françoise Vergès: la rhétorique du musée – quel qu'il soit – masque les aspects conflictuels de son histoire et devient «un gardien du patrimoine de l'humanité tout entière, un espace à chérir, protéger et préserver de toute contestation, un espace sanctuarisé, loin des désordres du monde» (Vergès, 2023: 8). Ce n'est pas tout. Ainsi que Magali Nachtergaele l'a récemment expliqué, il y a toute une série d'histoires qui s'écrivent dans les musées, ne serait-ce qu'à travers les expositions elles-mêmes. Et le «récit muséal», c'est-à-dire la narration non (seulement) verbale qui émane d'une exposition ou de tout un musée, est «fondamental dans la construction de l'imaginaire visible de la nation et des contours de son "identité" rêvée» (Nachtergaele, 2023: 34). Dans ce cas, c'est toute la France, ou tout l'Occident (puisque Picasso est espagnol), qui se montre et se définit, sollicitant l'adhésion ou soulignant, à l'opposé, une non-appartenance. En effet, qui dit contours

dit frontières, dit lignes de démarcation⁵. Magali Nachtergaele précise que la patrimonialisation de la culture est liée à des stratégies de domination et de démonstration de force, et elle cite à ce propos Bourdieu et Darbel, selon lesquels le musée a pour fonction véritable de «renforcer chez les uns le sentiment de l'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion» (Bourdieu, Darbel, 1966: 163), «tout en élaborant un espace sacralisé, temple laïque des œuvres de la création et de l'esprit humain, où les publics sont priés de faire procession pour admirer les bijoux de l'humanité» (Nachtergaele, 2023: 16).

Au moment où Kamel Daoud choisit le «temple laïque» du Musée Picasso, il sait très bien que l'expérience sera probablement conflictuelle. D'une part, il confie que «l'érotisme est une clef dans [sa] vision du monde et de [sa] culture» (Daoud, 2018: 12). D'autre part, il est évident que les «joyaux» exposés n'appartiennent pas à son patrimoine, dans le sens étymologique de «*patrimonius*, en latin héritage du père» (Daoud, 2018: 31): ayant grandi dans un village algérien, dans une famille musulmane, il n'a découvert la peinture cubiste (et, plus en général, la figuration du corps) que beaucoup plus tard, non sans en être perturbé. Son regard, qui est le regard d'un étranger, démasque l'apparente neutralité du musée et va dans la direction d'une «décolonisation du musée», ainsi que l'invoquera (quelques années après la parution du *Peintre*) Françoise Vergès. Et d'ailleurs Daoud n'a-t-il pas, à la suite d'Edward Saïd, décolonisé *L'Étranger* de Camus?

De Robinson à Vendredi, en passant par Rica

Appelé à une confrontation (qui est au fond le premier sens du mot latin *conflictus*), Daoud décide donc d'explorer le musée en «étranger», en naïf, renouvelant en quelque sorte le geste de Rica dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721). En effet, d'une part il avoue ne pas connaître Picasso (Daoud, Hadjadj, 2018) et de l'autre, comme on le verra, le regard posé sur Paris conduit ce nouveau «Persan» à dévoiler les contradictions de l'Occident mais aussi celle de son chez soi. Cependant, plutôt qu'au correspondant imaginé par Montesquieu, qu'il ne nomme jamais, Kamel Daoud multiplie les allusions à Vendredi, l'indigène que Robinson «sauve» et puis réduit à l'esclavage dans le roman célèbre de Daniel Defoe (1719), tout comme dans les

⁵ Voir aussi (Gnocchi, 2021).

centaines et centaines de réécritures dont ce texte est à l'origine. On sait que dans ces réécritures, qui se présentent souvent comme des contre-écritures, la voix et/ou le point de vue sont souvent rendues à Vendredi, l'esclave, le noir, celui qui avait été privé et de son nom et du droit à la parole, et qui raconte enfin sa version des faits (Engélibert, 1997 ; Gnocchi, Imbroscio, 2000 ; Verginoux, 2023). *Robinson Crusoe* a toujours été considéré comme un texte fondateur par Kamel Daoud, dont les narrateurs se sont souvent identifiés à Vendredi⁶.

On pourrait se demander quelle est la pertinence de la reprise de la matrice robinsonienne dans un récit qui se présente, a priori, aussi distant du roman de Daniel Defoe. Il ne faut cependant pas oublier que dans les reprises de *Robinson Crusoe*, l'île est souvent métaphorique, et l'isolement symbolique est fonctionnel à une reconsidération du rapport du sujet 1) avec lui-même, de par l'épreuve de la solitude; 2) avec sa propre civilisation, que soit il recrée soit il récuse; 3) avec l'Autre, via Vendredi. Ou alors, si le narrateur et/ou le personnage est Vendredi, la réflexion portera sur la civilisation de l'autre, dont l'universalité abusive sera souvent contestée.

La visite solitaire de Daoud au Musée Picasso est décrite précisément comme la visite de Vendredi «au pays des Samedi-Dimanche» (par allusion, évidemment, non seulement au récit de Defoe mais aussi aux jours sacrés/de fête dans les pays musulmans et dans les pays de tradition judéo-chrétienne). Cependant, comme c'est souvent le cas dans ses écrits, Daoud décide d'éviter le conflit direct entre deux sujets, deux entités, deux regards. Dans ce cas comme dans d'autres, il préfère établir trois pôles au lieu de deux. Il y a d'une part Picasso et Paris, symboles de l'Occident et de sa culture. À l'extrême opposé, il situe un personnage fictif, qu'il appelle Abdallah, prénom très fréquent dans le monde arabe et qui signifie servant, esclave de Dieu, et lui fait incarner l'extrémisme islamiste, l'exacerbation d'une certaine culture enracinée dans le monde arabe mais aussi toute forme de radicalisme religieux. Le narrateur, qui ne se reconnaît pas dans ce modèle, mais qui ne peut non plus intégrer totalement le pôle occidental, se place pour sa part au milieu, dans la position difficile de celui qui n'a pas de lieu précis, de culture donnée à habiter, mais qui essaie d'exprimer cette

⁶ Déjà dans la longue nouvelle *L'Arabe et le vaste pays de Ô* (2008), un narrateur arabe, né dans un pays musulman, s'attribue le nom de Vendredi pour essayer d'expliquer à Robinson, c'est-à-dire le sujet blanc, occidental, son monde, ses contradictions, les difficultés qu'il a à se rapporter à son univers d'origine et à celui qui va l'accueillir.

confrontation. Le produit de cette confrontation est précisément le livre que nous avons dans les mains.

La nuit sacrée et le Firdaous à portée des yeux

On a vu que le musée, en tant que temple laïque visant l'affirmation et le rayonnement d'un patrimoine culturel, se prête à l'affirmation d'une identité et à l'ostracisme de l'autre. Dans le cas de *1932. L'année érotique*, l'exposition ne fait qu'intensifier un conflit intérieur que le narrateur du *Peintre dévorant la femme* ressent bien avant d'arriver au musée, alors qu'il se promène encore dans les rues de la ville. Dès les premières pages du livre, il avoue en effet qu'il vit Paris comme le paradis de la figuration, des images, et des images du corps en particulier. «Paris est le Paradis, *el Firdaous*, pour celui qui vient du sud du monde» (Daoud, 2018: 7): «Dans les beaux quartiers, les vitrines montrent des poitrines et des corps de rêve. Toutes les affiches, géantes, exacerbent le désir» (Daoud, 2018: 7). Selon l'islam, les hommes et les femmes doivent cacher leur propre corps; seulement après la mort, on pourra jouir pleinement de son propre corps et, si l'on a été vertueux, à l'homme seront accordées les *houris*, «ces femmes, vierges éternelles, que l'on offre en récompense aux croyants, hommes de Dieu, dans un Paradis ouvert après le Jugement dernier» (Daoud, 2018: 115)⁷. Dans les rues de la capitale, Daoud se sent déjà un peu au Paradis, et gêné de l'être.

La visite au musée lui accorde une raison de plus de s'imaginer au paradis: l'expérience qu'il va vivre représente pour lui une sorte de «nuit sacrée». Selon l'islam, le Prophète aurait vécu deux nuits sacrées: celle où le Coran lui fut révélé⁸ et une autre où «il a voyagé à la vitesse de la lumière entre La Mecque et Jérusalem [...] avant de traverser les sept cieux» (Daoud, 2018: 10). Arrivé au septième ciel, «il entend les stylets qui écrivent la destinée» (Daoud, 2018: 10). Le narrateur commente: «J'adore cette métaphore qui donne à vivre la fin de tout voyage comme un manuscrit, qui se clôt par la rencontre avec un scribe ou une main appliquée» (Daoud, 2018: 10). Il l'adore parce qu'il est censé, lui aussi, écrire son texte à la fin de cette nuit sacrée où il va rencontrer Picasso: «Picasso est donc une halte dans ce voyage à travers les cieux

⁷ *Houris* est le titre du dernier roman de Kamel Daoud (2024), paru dans les dernières phases de révision de cet article.

⁸ La « *laylat al-Qadr* », qui donne son titre à une surah du Coran.

des sens. Je vais l'interroger, me balader dans sa peau étendue comme un linge au vent, farfouiller dans son angoisse colorée» (Daoud, 2018: 12-13). Son programme est de regarder les toiles «comme s'il s'agissait de versets» (Daoud, 2018: 13).

« Le peintre est cannibale »

Et pourtant, rien de moins spirituel que les tableaux de Picasso. L'observation des toiles au musée est choquante pour Daoud, qui remarque dans ces tableaux érotiques trois éléments: la nudité exhibée et, par-là, le sexe; une décomposition du corps; une attitude cannibale.

Déjà dans les premières pages, le narrateur explique que, pour un maghrébin, provenant de surcroît d'un petit village, l'Occident n'est pas seulement le royaume des images : «L'Occident est pour nous le nu», précise-t-il, «l'occidentaliste que je suis, contraire de l'orientaliste, est déstabilisé par le nu public des baisers, des affiches et des cuisses de filles assises dans les rames de métro» (Daoud, 2018: 39). Et encore: «l'Occident est un corps de femme, un désir qui me torture car hors de la portée de mon appropriation, une nudité exposée en milliards de signes et d'images, spectacles et cultures» (Daoud, 2018: 64). Daoud fait allusion à l'orientalisme au sens d'Edward Saïd, c'est-à-dire à l'intérêt pour l'Orient conçu comme un univers ontologiquement et épistémologiquement différent de l'Occident (Saïd, 2015), mais on sait que le terme a d'abord indiqué une tendance artistique en vogue surtout au XIX^e siècle, dépeignant le monde arabe et son atmosphère exotique, découverte et dévoilée pour les yeux gourmands des occidentaux. Dans la dynamique de l'orientalisme (dans sa double acception), l'objet de l'intérêt ne préexiste pas au regard: c'est ce dernier qui le produit. Kamel Daoud présente son propre regard comme celui d'un occidentaliste, irrémédiablement marqué par un hiatus culturel : il définit l'Occident une «géographie qui est mon opposé, mon Nord et ma différence» (Daoud, 2018: 22). L'occidentaliste qui est en lui est attiré et troublé en même temps par le nu exhibé, par le sexe auquel les toiles exposées font allusion.

Pour s'expliquer, Daoud passe, encore une fois, par l'intertexte robinsonien:

C'est un peu le renversement du siècle : ce n'est plus Robinson qui est choqué par la nudité de Vendredi mais Vendredi qui n'arrive pas à imaginer, accepter, l'incroyable nu de Robinson. Dans la scène célèbre de la robinsonnade, quand l'homme blanc surprend un rite cannibale et finit par « sauver » le Noir Vendredi, se pose très vite un problème de vêtements. Robinson ne sait pas si le malheureux possède une âme (d'où son fameux

prénom choisi selon un jour de semaine), mais constate avec horreur qu'il a surtout un corps et que ce corps est nu. Il en est scandalisé, déboussolé et cherche très vite une solution à l'indécence. Il lui offre des vêtements, lui en fabrique. La nudité au siècle de Defoe est une impureté, sinon un scandale, une insulte faite à Dieu. Deux ou trois époques plus tard, c'est l'inverse, là, en moi, sous mes yeux, par mes yeux : c'est moi qui suis choqué par la nudité de l'Occident et son culte du corps. Mon Abdellah en est horrifié, vit cela comme une atteinte à ses croyances et valeurs ne supporte pas ce démantèlement de la frontière entre le sexe et l'espace. Cette fois, c'est ce Vendredi inquiet et violent qui cherchera à habiller l'homme blanc, le couvrir pour couvrir son indécence. Le scandale a changé de camp. La notion de salut aussi. Ainsi que l'idée de l'âme à trouver chez celui qui ne l'a pas, l'a perdue on ne l'a jamais eue. (Daoud, 2018: 39-40).

Robinson-Picasso n'est pas seulement nu : il s'est fait chasseur, «mangeur de chair» (Daoud, 2018: 32), exactement comme Vendredi l'était avant de rencontrer son maître et intégrer son monde. Quand Robinson repère les restes du festin cannibale des sauvages de la tribu de Vendredi, le texte de Defoe explique qu'il trouve une tête par ici, une jambe par-là, et c'est ce que Daoud-Vendredi retrouve chez Picasso ayant dévoré la femme et distribué ses parties anatomiques sur la surface du tableau. «Le peintre est cannibale», déclare Daoud «à partir du moment où il ne peint pas une nature morte mais une nature vorace, ouverte sur des humidités, des béances, une vulve et un ventre» (Daoud, 2018: 46). Ce que Picasso reproduit sur ses tableaux n'est autre que l'acte sexuel, qui consiste dans une dévoration, parfois réciproque, parfois unilatérale. Les toiles représentant la femme endormie après l'amour, ou des éléments des deux amants, illustrent soit les restes de la proie, soit le dévoreur repu. L'opération à laquelle le peintre s'est adonné relève de «l'anthropophagie érotique» (Daoud, 2018: 26): la technique dissociative bien connue du cubisme et de Picasso en particulier, qui fait qu'on voit d'abord des «morceaux» de corps sur la toile, produirait cet effet. C'est d'une part la décomposition des corps produite par l'orgasme et, de l'autre, ce qui reste d'un festin cannibale.

Daoud reconnaît que ce morcellement correspond également à sa propre expérience de la nudité féminine, du moins dans son adolescence et dans sa première jeunesse:

Marie-Thérèse Walther, la femme aux mille corps de Picasso, est aussi mon histoire jamais vécue, attendue. Je n'ai vu une femme entièrement nue que vers mes vingt-cinq ans. Avant, elle était une histoire éparse : un téton brun à quatorze ans, une cuisse en été lors du retour d'une cousine émigrée en France, la croupe d'une femme dans une publicité diffusée sur une télé espagnole quand on a réussi à capter ses chaînes durant mon adolescence, des lèvres luisantes sur la couverture d'un livre quand j'avais neuf ans. (Daoud, 2018: 64)

La différence réside dans le fait que, chez Picasso, ce morcellement est voulu, cherché, et c'est le produit autant d'une multiplication des regards que d'une forme de cannibalisme. De plus, la décomposition, la défiguration, le morcellement impliqué par l'art de Picasso vise une nouvelle création. Voilà donc que le cannibalisme du peintre est d'autant plus scandaleux qu'il est blasphème, parce qu'il défie le Tout-Puissant : en «mang[eant] ses houris avant l'heure du Jugement [...] il [le peintre] a défait la création de Dieu, le corps de l'homme, pour la reprendre à zéro» (Daoud, 2018: 11). En modelant son sujet, en le palpant et en lui donnant une nouvelle vie, Picasso «se fit créateur, il voulut remonter à l'instant divin où un dieu empoigne son argile» (Daoud, 2018: 48). L'art concurrence donc la création divine.

Tout comme le Robinson de Defoe n'accepte pas le cannibalisme de Vendredi et lui fait comprendre qu'il est prêt à le tuer s'il devait recommencer, de même Abdellah «tuera pour arrêter la peinture, le dessin, la forme concurrente à la création», «pour sauver le corps de son Dieu et empêcher l'affront» (Daoud, 2018: 76). «Craignant d'y être dévoré, rejeté ou reclus [en Occident], voulant dévorer, rejeter et repousser. Tentant de commencer le saccage par la curiosité avant d'en arriver à entamer sa mission : défigurer l'Occident» (Daoud, 2018: 37). Les passants dans le Marais avaient-ils donc raison de craindre la présence de Daoud dans le quartier? Faut-il se défendre d'un «génocide culturel» comme celui de la ville de Palmyre, évoqué aux pages 94-97 du livre?

Art vs religion

Ce que le narrateur daoudien a déniché dans l'exposition au Musée Picasso, c'est la possibilité d'un conflit non seulement entre deux manières de regarder, mais entre deux systèmes de pensée, pour ne pas dire deux cosmogonies. L'art s'oppose, à ses yeux, à la religion. Celle-ci s'incarne dans un livre: non pas dans un corps (l'islam surtout) mais dans un *corpus* religieux, un ensemble de textes accrédités. L'art, quant à elle (et Picasso surtout), magnifie le corps, c'est la religion du corps. Les religions, notamment les monothéismes, invitent à la «dépossession du corps» (Daoud, 2018: 49) et donc au refus, au refoulement du sexe. Or, aux yeux de Daoud, l'Occident a «tenté le contrepoids à cette pathologie [...] et a conclu [...] que c'est l'âme qui ternit

le soleil, atténue la chaleur, force le goût du sel et de la salive, gâche par le doute l'évidence du poids et des mesures, saccage les saveurs» (Daoud, 2018: 49). L'Occident a réhabilité le corps et ceci grâce à l'art, précisément, à cet art dont Picasso est le champion:

L'âme est la distance prise par le corps avec la propriété du monde, des gants grossiers sur la peau de nos mains, une mise sous verre de notre sens. L'art est son contraire, le plus ample mouvement qui remonte vers le fruit biblique et tourne le dos au Jugement dernier. L'art dessine, donc rapatrie le corps sous le sens, lui donne son épaisseur, l'anime, le fixe pour ralentir sa disparition, le fait parler même mort par la bouche des livres, entame sa guérison ou sa résistance aux temps les plus durs par la danse ou la sculpture. L'art n'est pas une idée mais la résistance à l'idée. (Daoud, 2018: 49-50)

Voilà pourquoi Daoud définit l'érotisme «une clef dans [sa] vision du monde et de [sa] culture» :

Les religions sont l'autodafé des corps et j'aime, dans ce mouvement obscur de la dévoration érotique, la preuve que l'au-delà est un corps que l'on a sous la main et dans le ventre, ici et pas « après », que le sens du monde va dans celui de mes rencontres et que tout l'art est le souvenir d'un moment, la tension vers une bouche, une fente ou un Ailleurs. L'érotisme est une clef, depuis longtemps dans ma vie, pour comprendre mon univers, mes nœuds, les impasses meurtrières dans ma géographie, les violences qui me ciblent ou que je perpétue. Si les monothéismes en veulent si violemment à mon sexe, c'est qu'il est l'outil de mon salut, sans eux, dans le sens contraire de leurs vœux et lois. (Daoud, 2018: 12)

Le mérite de l'art, et de l'art de Picasso en particulier, n'est pas seulement de ne pas voiler le corps ni le sexe ; bien plus que cela, l'art ne craint pas la destruction, le morcellement, la dévoration, du moment qu'il vise une nouvelle création. C'est ce que Daoud condense en cette formule: «l'Occident est un corps de femme [...], une nudité exposée en milliards de signes et d'images, spectacles et cultures. Une décomposition morale, une recomposition artistique» (Daoud, 2018: 64). Picasso morcèle le corps de la femme et c'est une décomposition morale aux yeux d'Abdellah, minant l'unité d'un corps qui est, ainsi, violé, d'autant plus que la désarticulation à laquelle on assiste fait allusion à celle, «permanente[,] de l'orgasme» (Daoud, 2018: 118). Se positionnant au milieu entre ces deux pôles, Daoud-Vendredi est tout aussi choqué par cette décomposition, mais il a appris à apprécier l'art et la recomposition qu'elle comporte. Picasso décompose, mais dans les yeux du spectateur (avisé) qu'est Daoud, la vision se recompose, sans rien céder à son aspect «conflictuel». Le texte de Daoud est lui aussi une forme d'art, qui tente de mettre ensemble des éléments, de suggérer non une

fusion, mais une confrontation. L'art porte en lui-même aussi bien les raisons du conflit que les clés pour le rendre fécond.

L'envers de la médaille: la colonisation et l'humanisme cannibale

J'ai dit confrontation et non pas fusion, recomposition harmonique, et j'ai parlé d'un conflit fécond. Si Daoud tient à maintenir la dimension agonique du conflit, c'est qu'il se méfie des solutions trop faciles – ce n'est pas pour rien qu'il a choisi un troisième pôle entre Picasso et Abdellah. L'écrivain est prêt à complexifier le concept même de cannibalisme, dans un sens qui invite à réévaluer tous les équilibres considérés jusqu'ici. Dans une réflexion proposée de manière assez similaire dans la nouvelle *L'Arabe et le vaste pays de Ô* et dans *Le Peintre dévorant la femme*, Daoud renverse de manière assez surprenante les allusions au cannibalisme en faisant référence à l'expérience de la colonisation (n'oublions pas que Daoud est un sujet algérien, arabe, et qu'il a des traits en commun avec Vendredi):

Vendredi allait servir de repas aux siens, il est sauvé par l'homme blanc qui va user d'une autre forme de cannibalisme pour lui manger l'âme, la langue, les croyances et le costume. Il faut lire et relire sa prière à Dieu de lui accorder un amusement humain: «l'heure était venue de m'acquérir un serviteur, peut-être un camarade ou un ami», dans l'ordre et selon ses priorités. Vendredi aurait été cannibalisé d'une manière ou d'une autre. (Daoud, 2015: 124)

Daniel Defoe [se] révèle comme le propagandiste zélé de ce qui deviendra colonisation, positivisme, humanisme cannibale et autres idéologies des siècles suivants. Le moment de la rencontre avec les sauvages et aussi une déclinaison du mythe d'Abel et Caïn avec le même enterrement du cadavre de l'autre, de ses différences. (Daoud, 2018: 71)

Cette forme de cannibalisme qui prévoit qu'on mang[e] l'âme, la langue, les croyances et le costume» de l'Autre et qu'enterrer «ses différences» n'est autre que le programme – zélé – de la colonisation, depuis toujours. Robinson est scandalisé par le cannibalisme de Vendredi mais, au fond, il fait la même chose avec sa «différence». Et, malgré tout, cela n'est pas sans rapport avec les projets d'intégration des anciens colonisés – les Algériens par exemple – au sein de la société française.

Or à ce cannibalisme, Daoud oppose – du moins en partie – le «cannibalisme littéraire» (Vergara, Reynolds, 2022), l'«anthropophagie culturelle» (Albertazzi, 2000: 50) qui passe précisément par la pratique de la réécriture. Felisa Vergara Reynolds présente le cannibalisme littéraire comme un acte par lequel un auteur

postcolonial « consomme » des œuvres littéraires canoniques tout en essayant de démanteler, ce faisant, l'héritage du colonialisme (Vergara Reynolds, 2022). En «avalant» les classiques de la culture occidentale, en assimilant leur force tout en la faisant propre, les sujets issus des anciennes colonies évitent d'être cannibalisés au niveau culturel et prennent une forme de revanche. Notons que, sans faire de distinction théorique, explicite, Daoud creuse la différence qu'il y a entre le cannibalisme en tant que dévoration de ses semblables pour des fins alimentaires et l'anthropophagie en tant que «dévoration de l'ennemi sacré» pratiquée par les communautés indigènes brésiliennes, par exemple, lors de l'arrivée des colons portugais. Les principaux partisans et théoriciens du cannibalisme littéraire, de Suzanne Césaire à Maryse Condé, n'ont jamais caché ce qu'ils devaient au *Manifesto antropófago* d'Oswald de Andrade⁹. Via la réécriture, le cannibalisme devient anthropophagie, processus où le meurtre devient rituel, socialisé, collectif, partagé. La relation avec l'ennemi présente dès lors deux traits : celui de la lutte et celui de la communion (Di Eugenio, 2021: 17). Encore une fois, Daoud n'annule pas le conflit: il l'habite.

Daoud n'est pas un auteur postcolonial comme pouvait l'être Maryse Condé¹⁰, et c'est pourquoi j'ai dit qu'il ne fait qu'exploiter en partie le phénomène de l'anthropophagie culturelle, pour rétablir un équilibre après la dévoration de la différence de l'autre dont Robinson – l'Occident – est coupable. Comme d'habitude, pour sa part il reste au milieu, il choisit de ne prendre entièrement ni la position de l'homme blanc, du colon, de l'Européen, ni celle de son Abdellah, qui extrémise tous les extrémismes. Effectivement, sur la ligne hypothétique qui voit l'intégration d'un côté et le refus de l'autre, on ne sait jamais où placer le journaliste algérien. Mais ce n'est pas une limite de la critique: c'est lui qui préfère ne pas choisir, il habite plutôt la distance¹¹. Par exemple, Daoud reconnaît que son propre rapport au corps, au sexe, a longtemps été et est sans doute encore maladif, mais il ajoute: on ne peut pas enterrer les différences. Parce que lui, il peut à la limite comprendre; son Abdellah non, et un dialogue entre sourds ne conduirait nulle part, voire: il mènerait à d'autres formes de violence. Il y a une distance et il faut la prendre en considération, la parcourir; la nier ne servirait à rien. On peut en revanche reconnaître le pouvoir de l'art et de la

⁹ Voir aussi (Di Eugenio, 2021).

¹⁰ Voir, par exemple, (Vergara Reynolds, 2022).

¹¹ Voir aussi (Lorrain, Toranian, 2024).

littérature qui disent cette distance, qui ne la nient pas. Nous avons donc d'une part la figuration qui est propre à l'art et à la littérature et de l'autre la dé-figuration, qui est celle d'Abdellah qui rêve de saccager le patrimoine culturel européen, mais aussi celle des Européens qui n'acceptent les Vendredi que s'ils sont habillés comme eux que s'ils parlent la même langue, que s'ils renoncent à leur vrai nom. Inutile de le dire, entre la dé-figuration et la figuration, Daoud prend le parti de cette dernière.

Conclusion

Pablo Picasso a, dans le temps, suscité l'intérêt de très nombreux écrivains (de Francis Ponge à Georges Bataille, de Michel Leiris à Philippe Sollers, pour ne citer que des Français) (Linares, 2013)¹² et il est indéniable que le principe de composition cubiste, consistant dans multiplication des points de vue, a dû fasciner Kamel Daoud: on sait que l'écrivain s'oppose depuis toujours à la pensée unique et a fait du déploiement des regards le fondement de son premier roman célèbre, *Meursault, contre-enquête*. Cependant, le texte du *Peintre dévorant la femme* ne dit pas une convergence, il ne situe pas dans le prolongement du choix esthétique de Picasso. Le regard du peintre espagnol et les toiles qu'il a produites sont décrites, plutôt, comme emblématiques d'une certaine culture dite occidentale. Mais encore, Daoud propose au lecteur quelque chose qui excède de loin un récit, ou même un contre-récit muséal. Les tableaux exposés ne sont que le point de départ d'un raisonnement complexe, dans lequel entrent en jeu des questions différentes, qui ont trait à la religion, à la littérature, aux arts figuratifs, aux cultures des pays qui se sont plus ou moins récemment libérés du joug colonial. Le journaliste algérien en profite pour revenir, encore une fois, sur le potentiel de l'interrogation de l'intertexte robinsonnien, qu'il avait convoqué également dans son livre précédent, *Zabor ou les psaumes* (2017); pour insister sur l'importance des conflits, des regards croisés, non forcément destinés à trouver une solution accommodante; pour réaffirmer son refus du manichéisme et d'un conflit à deux pôles. Si Daoud fait dialoguer les arts, c'est moins pour résoudre des conflits que pour explorer l'écart qu'ils montrent, leurs béances, leurs incompatibilités, qui nous en disent long sur les cultures qui nous ont formées et que notre regard ne fait qu'alimenter.

¹² Sur la « puissance irrésistible et parfois dévastatrice » de l'influence de Picasso sur ses proches et sur d'autres artistes, voir aussi (Chauveau, 2017).

Bibliographie

- ALBERTAZZI Silvia (2000), *Lo Sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain (1966), *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.
- CASANOVA Pascale (1999), *La Capitale mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CHAUVEAU Sophie (2017), *Picasso. Le regard du minotaure 1881-1937*, Paris, Télémaque.
- DAOUD Kamel (2014), *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud.
- DAOUD Kamel (2015), «L'Arabe et le vaste pays de Ô », dans DAOUD Kamel, *La Préface du nègre, Le Minotaure 504 et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud, pp. 79-140.
- DAOUD Kamel (2020), *Le Peintre dévorant la femme* [2018], Arles, Actes Sud.
- DAOUD Kamel (2024), *Houris*, Paris, Gallimard.
- DAOUD Kamel, HADJADJ Sofiane (2018), *Rencontre littéraire avec Kamel Daoud*, Fondation Jan Michalski, Editions Barzakh, 10 novembre 2018, video, colore, suono, 73 minuti URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=Kwl8IA5obzo>>.
- DI EUGENIO Alessia (2021), *La Cultura della divorazione. Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo*, Milano, Mimesis.
- ENGÉLIBERT JEAN-PAUL (1997), *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité (1954-1986)*, Genève, Droz.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature aux deuxième degré*, Paris, Seuil.
- GNOCCHI Maria Chiara (2019), « Daoud entre Camus et Rushdie : intentions et implications de Meursault, contre-enquête », dans BRIGNOLI Laura (éd), *Interartes. Diegesi migranti*, Roma, Mimesis, pp. 97-116.
- GNOCCHI Maria Chiara (2021), « Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture *InterArtes*, n. 1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), octobre, pp. 16-28.
- GNOCCHI Maria Chiara (2022), «La vendredinnade (im)possible de Kamel Daoud», *Revue italienne d'études françaises*, n. 12, <<https://journals.openedition.org/rief/9747>>.
- GNOCCHI Maria Chiara, IMBROSCIO Carmelina (2000), *Robinson dall'avventura al mito*, Bologna, Clueb.
- LINARES Serge (2013), *Picasso et les écrivains*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- LORRAIN François-Guillaume, TORANIAN Valérie (2024), «Kamel Daoud: "On m'attaque car je ne suis ni communiste, ni décolonial encarté, ni antifrçais"», *Le Point*, 8 août, URL: <https://www.lepoint.fr/culture/l-algerie-la-france-gaza-l-antisemitisme-l-islamisme-le-grand-entretien-avec-kamel-daoud-08-08-2024-2567450_3.php>.
- NACHTERGAEI Magali (2023), *Quelles histoires s'écrivent dans les musées? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions.
- SAÏD Edward (2015), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1979], Paris, Points.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.

- VERGARA REYNOLDS Felisa (2022), *The Author as Cannibal. Rewriting in Francophone Literature as a Postcolonial Genre, 1969-1995*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- VERGÈS Françoise (2023), *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique.
- VERGNIUX Alain (2024), *De Robinson à Vendredi. Réécritures du mythe*, Paris, Les Belles Lettres.

Come citare questo articolo:

Maria Chiara Gnocchi, “Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 109-124, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/o2cecb38-bdf7-4855-b33f-f4ffb15102cd/o8_Gnocchi.pdf?MOD=AJPERES>.