

République Algérienne Démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche scientifique

Université Abderrahmane MIRA de Bejaia



Faculté de lettres et de langues

Département de langue française

Mémoire de master

Option :

Littérature et approches interdisciplinaires

La profondeur spéculaire dans *Le peintre dévorant la femme*

De Kamel Daoud

Présenté par :

MAMOURI Yahia

Dirigé par :

Dr. NASRI Z.

Année universitaire 2020/2021

Remerciements

Je souhaiterais avec ces mots, exprimer ma gratitude et ma reconnaissance envers toute personne qui a rendu possible, l'accomplissement de ce travail.

A commencer par ma directrice de thèse, Madame Zoulikha Nasri, à qui le mérite est immense dans la réussite de ce mémoire, pour sa présence bienveillante, pour son encouragement et surtout pour le temps précieux qu'elle a investi tout au cours de ce travail.

Merci à ma famille qui est à l'origine de ce que je suis aujourd'hui, qui m'a soutenue dans chacune de ces décisions difficiles et qui m'a ouvert les portes de la connaissance et du savoir.

Merci à mes amis qui m'ont accompagné durant cette longue et passionnante expérience scolaire et universitaire, qui ont adoucies cette pression ressentie et qui ont fait de ces jours, un amas de splendeurs et de beaux souvenirs.

Merci à ces enseignants qui se sont débrouillé pour assurer leurs rôles dans de telles circonstances, et qui ont su résister à cette crise sanitaire.

Dédié à tous ceux qui se reconnaîtrons en lisant ces mots

TABLE DES MATIERES

Introduction générale	6
Chapitre 1 Préliminaires théoriques	
Introduction.....	11
I.1. Le concept de mise en abyme.....	11
I.2. Le concept de palimpseste.....	13
I.3. Les concepts d’ypotexte/hypertexte.....	14
I.4. Le concept de chronotope	16
Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte	
Introduction.....	19
II.1. Le micro-texte	19
II.1.1. Les titres des tableaux.....	19
II.1.1.1. La confusion.....	20
II.1.1.2. La répétition	21
I.1.1.3. L’érotisation	21
II.1.2. Le modèle du peintre	23
II.1.3. Le chronotope du musée	25
II.2. Et le macro-texte.....	28
II.2.1. Les titres des macro-récits	28
II.2.1.1. La confusion.....	28
II.2.1.2. La répétition	29
II.2.1.3. L’érotisation	29
II.2.2. Le modèle du narrateur	30
II.2.3. Le chronotope de la mer	32
Chapitre 3 L’effet- palimpseste de la calligraphie	
Introduction.....	36
III.1. Le texte en image.....	36
III.1.1. La spatialisation du texte (un corps blasonné)	36

III.1.2. Le choix du blason (de la peinture dans l'écriture).....	40
III.2. Des images sous le texte.....	43
III.2.1. L'effet-androgyne du texte ou l'androgynat scripturale.....	43
III.2.2. L'autoportrait d'un auteur-narrateur peintre	47
Conclusion Générale	51

Introduction Générale

Introduction générale

En Octobre 2018, un nouveau roman de Kamel Daoud apparaît et retient la tension de toute la critique littéraire en raison sans doute du nom du célèbre peintre auquel l'auteur l'a associé : *Le peintre dévorant la femme* (LPDLF). Le nom de Picasso qui figure sur la première de couverture invite en effet à feuilleter les pages du corpus. C'est ce détail précisément auquel se joint cette phrase citée à la page 144 du roman : «*De la différence mise en abîme.*» Qui nous ont incités à nous y intéresser pour tenter de démêler le secret qui pourrait bien se cacher derrière ce clin d'œil.

L'auteur de cette œuvre, qui donne l'eau à la bouche, bien connu notamment du milieu universitaire, n'a sans doute pas besoin d'être présenté. Et «Si c'est pour dire ce que d'autres ont mieux dit ; si c'est pour marcher sur leurs traces et ne pas les dépasser d'un pas, j'aime mieux me taire et les lire.»¹ Ceci dit, la citation n'est pas une tare dans le domaine de la recherche scientifique. Bien au contraire, citer ses prédécesseurs, c'est évidemment donner de la valeur au travail qu'ils ont accompli, mais c'est aussi une manière de les remercier de nous avoir préparé le terrain. Pour rappeler qui est l'auteur du *Peintre dévorant la femme*, nous avons ainsi emprunté ces lignes à Yamina Bahi² :

Kamel Daoud est né le 17 Juin 1970 à Mostaganem. C'est un romancier, chroniqueur et journaliste algérien d'expression française. Il est connu en Algérie pour sa chronique palpitante «*Raïna Raïkoum*», publiée dans le Quotidien d'Oran dont il a été le rédacteur en chef pendant huit ans. Ses articles paraissent aussi dans «*Slate Afrique*». Auteur de plusieurs récits et chroniques comme : «*Raïna Raïkoum*» (2002), le récit «*La Fable du nain*» (2003), «*Ô Pharaon*» (2005) ; il obtient en 2008 le Prix Mohamed Dib pour «*La Préface du nègre*» (4 nouvelles) publiée en fin de cette même année, et consacrée meilleur recueil de nouvelles. Le 14 Novembre 2011, Kamel Daoud est nommé au Prix Wepler-Fondation La poste, qui est finalement décerné à Eric Laurent. En 2011, ces quatre nouvelles sont rassemblées sous le titre «*Le Minotaure 504*», publié aux éditions Sabine Wespieser et sélectionné pour le Prix Goncourt de la Nouvelle. L'auteur signe en octobre 2013 son dernier opus «*Meursault, contre-enquête*», un premier roman qui a raflé nombre de prix et est devenu un véritable phénomène littéraire et médiatique. Une fois paru aux éditions Actes Sud en France, le livre se dote d'une visibilité internationale et submerge la scène littéraire mondiale.

¹ André Gide, *Journal*, «*Bibliothèque de la Pléiade*», 1996, p.29

² BAHY Yamina, «*L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*», Thèse de Doctorat LMD, Université d'Oran2, 2015/2016.

Zabor ou les Psaumes (2017) a eu le même sort et *Le peintre dévorant la femme* (2018) a connu le même succès. L'histoire captivante que Kamel Daoud a peint sur les pages de ce dernier ne peut qu'éblouir celui qui voit le tableau que les formes et les courbes du récit laissent entrevoir. Le récit narré, pour que ceux qui ne l'ont pas encore lu et qui pourraient donc imaginer une fiction à tiroirs, est très simple :

Le peintre dévorant la femme paraît être un essai au premier abord, parce que c'est une réflexion que l'auteur nous expose avec une imposante explosion de subjectivité, Kamel Daoud a alimenté son livre par sa pensée pour en faire un lieu de débat d'idées portant sur de diverses thématiques. Mais c'est aussi une œuvre qui n'échappe pas à la beauté et à l'esthétique littéraire, c'est un livre qui est chargé de style et qui fait appel à l'imaginaire et à la créativité du genre romanesque.

Il s'agit alors d'une description d'une expérience, celle du narrateur, ou de l'écrivain puisqu'il s'agirait de la même personne il nous raconte alors l'expérience qu'il a vécu dans le musée Picasso à Paris, il passa une nuit entière dans les enceintes du musée à contempler les œuvres troublantes et déstabilisantes du maître Picasso à l'occasion de l'exposition de 1932, *L'année érotique*, qui regroupe toutes les œuvres que Picasso a peint durant cette année-là. Le narrateur nous fait alors le récit d'une visite, d'une promenade dont il est l'acteur, sa curiosité et son obsession pour ces peintures déstabilisantes feront de cette promenade une sorte d'enquête, l'écrivain se pose une multitude de questions sur Picasso, sur son génie, sur l'incompréhensibilité de ces tableaux et puis sur lui-même vis-à-vis de cette culture occidentale qui est la culture de l'image. Au cœur de cette narration, la thématique de l'érotisme, car l'auteur le dit « *Si j'ai accepté, c'est pour une unique raison : L'érotisme est une clef dans ma vision du monde et de ma culture.* » (LPDLF, p.16). C'est à partir de cette révélation que le narrateur commence à se balader et à voyager à travers les œuvres du peintre espagnol en s'appuyant sur deux certitudes, le corps est une fortune et Picasso, cette nuit au musée, est un prophète « *Picasso est donc une halte dans ce voyage à travers les cieux des sens* » (LPDLF, p.17) « *...j'ai mis de côté mes appréhensions et j'ai regardé ces toiles, une à une, comme s'il s'agissait de versets* » (LPDLF, p.17) l'écrivain enchaîne alors le recours aux métaphores et aux mythes pour pouvoir décrypter les toiles de l'artiste, en l'occurrence le mythe de Robinson Crusoé et sa rencontre avec Vendredi ou encore la métaphore de la dévoration qu'il associe aux toiles de Picasso, car selon ses mots « *Tout amour est dévoration* » (LPDLF, p.23) dans la mesure où l'être désiré est une proie traquée sauf que « *on ne brule pas la proie mais on brule pour elle* » (LPDLF, p.23). Dans sa réflexion sur la pensée de la radicalité et dans cette quête de la construction du sens, Kamel Daoud imagine un personnage fictionnel (Abdellah) qui viendrait

dans ce même musée dans le but de purifié l'occident « *de ce qui n'est pas Dieu* » (LPDLF, p.45). L'auteur imagine alors cette fiction pour ainsi essayer de donner un sens aux actes du djihadiste, à ce qui le pousse à détruire face à la peur de la représentation. Le narrateur durant toute l'histoire se retrouve alors coincé entre deux philosophies de vie, d'un côté, celle de l'occident de Picasso et du corps désiré, de l'autre, celle de « Allah », du djihadiste et du corps voilé.

La problématique de recherche dont il est ici question vise à saisir le fonctionnement et les enjeux de cette mise en miroir à laquelle Kamel Daoud s'est livré ici. Explorer les procédés et les effets du parallélisme établi entre l'écrivain et le peintre, qui se trouve d'ailleurs valorisé par le titre de l'œuvre, est, pour ainsi dire, ce que nous comptons mettre en avant dans ce mémoire de Master. Tenter de comprendre l'intérêt que porte l'auteur à ce jeu spéculaire est plus précisément la mission que nous nous attribuons.

Le rapport entre les deux artistes que le constat permet d'amorcer montre que le romancier cherche, à travers le projet de création entrepris, à s'identifier à Picasso. C'est l'impression que donne Kamel Daoud en voulant imiter l'exploit du génie espagnol. « *J'aime les artistes dont la biographie pèse autant que l'œuvre* »¹, ce sont les mots qu'il emploie pour décrire le génie et la complexité de l'œuvre de Picasso. En transposant sur le plan littéraire les thèmes et les formes abordés par le peintre, l'écrivain comble à sa manière son désir de peindre les courbes de sa bien-aimée, la France.

Cette quête d'identification représente aussi le conflit culturel qui habite le romancier. Fasciné par la beauté et la sensualité de celle qu'il désire êtreindre, Kamel Daoud déjoue les limites de la lettre et peint calligraphiquement sa belle aux bois dormant.

Pour démêler cette problématique de la mise en abyme, nous avons organisé notre travail en trois chapitres.

Le premier s'intitule *préliminaires théorique*, car nous avons jugé indispensable de nous munir de quelques concepts liés nécessairement à la logique de notre travail de recherche, ces quatre éléments que nous exposerons par la suite serons l'œil par lequel notre analyse tracera son chemin.

Le deuxième, *convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte*, l'objet de ce deuxième chapitre est d'établir un parallèle entre deux œuvres d'arts, les toiles de Picasso et de l'autre côté celle de Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*. Notre but est de cerner le jeu de miroir qui existe entre ces deux artistes.

¹ Rencontre littéraire avec Kamel Daoud <https://www.youtube.com/watch?v=Kwl8IA5obz0&t=1688s>

Le troisième est nommé *L'effet-Palimpsestes de la calligraphie*, il sera question de démontrer dans ce chapitre que l'écrivain déjoue les limites de l'écrit pour ainsi calligraphier une image sous le texte qui laisse entrevoir un second récit porteur de sens.

Chapitre 1

Préliminaires théoriques

Introduction

Dans ce premier chapitre que nous avons voulu théorique, nous exposerons quelques concepts clés qui nous accompagneront dans notre travail de recherche. Les définir nous permettra de comprendre mieux comment la problématique prend forme et les enjeux qui s'y rattachent. Les expliquer et en donner une idée facilitera également la compréhension de notre texte car c'est par le biais de cette terminologie que le sens de notre travail se révélera.

Quatre concepts seront mis en avant : la mise en abyme, le palimpseste, l'hypotexte/hypertexte et le chronotope. Ainsi que nous pouvons le constater, le lien de parenté qui unit ces procédés les uns aux autres évoque un réseau de relation.

I.1. Le concept de mise en abyme

« On dit qu'une figure est placée en abîme lorsqu'elle se trouve, parmi d'autres figures, au centre de l'écu.»¹ Emprunté à la science héraldique, le terme de mise en abyme est expliqué plus fréquemment de nos jours par la figure du miroir et par cet effet de réflexivité qui projette le reflet d'une œuvre dans une autre à travers ce procédé. On le remarque dans ces mots de Lucien DÄLLENBACH « Le terme de "mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte.»²

Cela dit, pour définir le concept de la mise en abyme, il est nécessaire de remonter à l'origine de cette expression, nous nous référons donc aux écrits d'André Gide, étant donné que c'est à lui que revient la première utilisation sémiologique du terme *en abyme*, et ce, à travers ces notes dans son journal en 1893 :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. »

C'est alors dans son roman intitulé *Les faux-monnayeurs* qu'André Gide met en œuvre ces dires. En effet, dans l'histoire des faux monnayeurs le personnage *Edouard* est écrivain, il est en train d'écrire un livre intitulé *les faux-monnayeurs*. Le procédé de mise en abyme se dessine clairement dans cet œuvre. Ceci dit, la formulation « mise en abyme » en tant que

¹ Michel Pastoureau, *Traité de l'héraldique*, Paris, Picard Éditeur, 1993, p. 358.

² Lucien Dällenbach, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

locution ne verra le jour qu'en 1950, on la retrouvera en cette année dans l'ouvrage *histoire du roman français depuis 1918* écrit par Claude-Edmonde Magny, cette expression prendra enfin un sens littéraire.

Pour apporter plus de précision à ce terme, citons ce propos du professeur Dällenbach comme définition de la mise en abyme et comme suite des travaux et théories menés par André Gide : « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹

Mieke Bal, quant à lui, nous en donne la définition suivante: « est mis en abyme tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois.»²

Retenons, à travers ce qui se dit ici et là, que la mise en abyme est un procédé qui désigne le fait de placer une œuvre dans une autre (conte, roman, nouvelle...) pour ainsi obtenir un effet de spéularité. C'est dans le septième art toutefois que cette pratique est plus visible. L'exploitation du procédé spéculaire dans le cinéma moderne, écrit Jean-François Hamel³, a connu une période d'effervescence à partir des années 1960. Federico Fellini, cinéaste italien acclamé et mondialement reconnu, propose, en 1963, un des exemples les plus célèbres d'autoréflexivité dans l'histoire du cinéma (...) Magnifiquement mis en scène et orchestré comme un grand ballet, le film de Fellini propose une mise en abyme d'une incroyable richesse. Il démontre en quelque sorte à quel point l'acte de création est complexe. François Truffaut, poursuit Jean-François Hamel, est un autre cinéaste qui a eu recours à la mise en abyme. En apparence sans structure clairement établie ni scénario, *La Nuit américaine* semble ne pas raconter d'histoire autre que celle du tournage qui se déroule sous nos yeux. Et c'est justement là sa principale force et sa double mise en abyme (le film dans le film, mais aussi le tournage d'une équipe de télé qui vient faire quelques images) opère magistralement parce que Truffaut ne semble pas chercher à dire ou à montrer quelque chose : il semble simplement laisser la caméra montrer comment se construit un film.

Le recours au principe de la mise en abyme peut évidemment n'être qu'une simple manœuvre esthétique. Ceci n'est pas toujours le cas puisque certains auteurs l'exploitent pour

¹Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 18.

² Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », « Littérature », no. 29, 1978, pp. 116-128.

³ Hamel, J.-F., *Compte rendu de [Lorsque le récit devient autoréflexif : mises en abyme]*. Ciné-Bulles, 29(4), 2011, 48-51.

braquer les projecteurs sur la problématique qu'ils désirent mettre en avant. Concernant notre projet de recherche, disons que ce qui nous intéresse est précisément, ainsi que le dit si bien Marinela-Denisa Craciun dans sa thèse de Doctorat (2016)¹, cet effet de duplication et de miroitement qui relie l'œuvre littéraire de Kamel Daoud à la peinture de Picasso. Ce procédé de mise en abyme qui nous servira de fil d'Ariane tout au long de notre travail se révélera un phénomène d'une haute importance dans la mesure où il renvoie au miroir du soi.

I.2. Le concept de palimpseste

« [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.»² Déclare Julia Kristeva.

On peut comprendre, à partir de là, que le palimpseste dont l'origine latine signifie « gratter pour écrire à nouveau »³ est une superposition de niveaux ou de moments d'écriture. Il sous-tend l'idée de réécriture. Pour tenter de cerner la notion de palimpseste, commençons par la définition donnée par le *Dictionnaire de langue française* que voici : «Manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte.»

Et pour apporter davantage de clarté, rappelons cette définition de Gérard Genette :

"Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré qui s'écrit en lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement et fâcheusement méconnues (...) Un texte peut toujours en

¹ Marinela-Denisa Craciun, «La technique de la mise en abyme dans l'oeuvre romanesque d'Umberto Eco.» Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016.

² Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*

³ Lise Gauvin, « Le palimpseste francophone et la question des modèles », *Littératures francophones*, 2013, pp.7-19.

lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier".¹

Selon cette définition de G.Genette, le palimpseste désigne au figuré la présence d'un texte sous un autre, un texte qui n'est pas visible au premier abord mais que le texte initial ne cache jamais de façon définitive. Un texte invisible mais dont les traces permettent de le déceler sous et entre les lignes. Le palimpseste est donc selon les mots de Genette « une double lecture ou se superposent au moins, *un hypertexte* et son *hypotexte*»

A vrai dire, ainsi que le souligne Karine Chevalier² « à la différence de la mémoire proustienne, la mémoire du palimpseste ne pourra jamais s'offrir car ce qui constitue la source de l'écriture du palimpseste, c'est le processus de l'effacement, du détournement, de l'impossible retour du souvenir à la conscience.» Or dans le cas qui nous occupe, la première couche du procédé palimpsestique employé consiste en une série de tableaux de peinture appartenant à Picasso dont les couleurs et les formes sont encore présentes et se superposent à l'écriture daoudienne. Déceler ce qui se déploie sous la trame du roman *Le peintre dévorant la femme*, saisir l'enjeu du rapport qui s'y dessine est ce que nous essaierons de comprendre à la lumière de ce concept de palimpseste.

I.3. Les concepts d'hypotexte/hypertexte

Le binôme hypotexte/ hypertexte auquel notre lecture fera appel se place également sous le sceau de l'intertextualité. Dans son livre intitulé *Palimpsestes* paru en 1982, Gérard Genette présente la théorie de la transtextualité qu'il définit en ces termes : « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »³ et qu'il décompose en cinq relations dont l'hypertextualité qui contient ces deux éléments qui nous intéressent à savoir *l'hypotexte* et *l'hypertexte*. L'hypertextualité selon Genette est donc toute relation qui unira un texte (B) *l'hypertexte* à son texte antérieur (A) qui est *l'hypotexte* le texte de base sur lequel se construit le texte (B) de manière qui n'est pas celle du commentaire, mais de la transformation et de l'imitation.

A la page 11 du même ouvrage, G.Genette ajoute : «...des notions telles que *l'hypertextualité* et *l'hypotextualité* soumettent l'écriture à un traitement spécifique dans

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1981[1969], p. 85.

² Karine Chevalier, *La Mémoire et l'Absent : Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 131.

³ Gérard Genette, *Palimpseste ou la littérature au second degré*, 1982, p.7.

lequel elles ont pour rôle d'unir "un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.»¹

Dans le but de donner une idée précise de ce binôme intertextuel, voici une définition qui ne manque pas de clarté : «Appartenant au fait intertextuel, l'hypertextualité, écrit Dorice Thibeault² conduit l'écriture à un nouveau programme dans lequel elle se régénère sous l'action de la réécriture.

Certains parlent de "texte-source", de texte "donateur" ou tout simplement de texte "initial" ou de texte "initial" pour désigner l'hypotexte par lequel dérivent les textes seconds. Genette le qualifie parfois des épithètes "antérieur" et "initial" afin de bien marquer sa position dans la distribution des rôles textuels. L'hypotexte mérite donc une attention toute particulière parce qu'il se trouve en partie responsable du texte suivant lors de la dérivation.

Quant au texte second, c'est-à-dire l'hypertexte, l'auteur lui réserve la définition suivante: "J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation" 10 Au fur et à mesure que le mouvement hypertextuel a lieu, le texte second, dit aussi "récepteur", est l'objet de nombreux échanges transformationnels que seule la dérivation autorise dans son exercice.»

L'intertexte caché, déclare Alain Trouvé³, fonctionne pour sa part à l'insu du lecteur ordinaire dans les registres de la mystification ou de l'incognito. Il faut alors une révélation de l'auteur pour que l'énoncé d'origine apparaisse sous le texte à lire.

Dans le cas du *Peintre dévorant la femme*, l'hypotexte ne se devine pas puisqu'il est donné à voir : les tableaux de Picasso que le romancier commente au fur et à mesure offre une idée claire du lien qui unit l'hypertexte à l'hypotexte. D'ailleurs le titre inscrit explicitement le travail de Kamel Daoud dans un rapport hypertextuel. A sa lecture, on comprend vite qu'il a pour mission d'attirer l'attention sur l'importance de cette relation intertextuelle suggérée. Le nom de Picasso transcrit presque calligraphiquement sur la première de couverture en dit aussi

¹ Gérard Genette, *Palimpseste ou la littérature au second degré*, 1982, p.11.

² Dorice Thibeault, « La dérivation scripturale : Réécriture du Robinson Crusoe de Defoe par Tournier », Mémoire, Université du Québec, Avril 1989.

³ Alain Trouvé, «Lecture et intertextualité : Parcours de la reconnaissance. Parcours de la reconnaissance intertextuelle », Reims : EPURE, 2006, pp.5-22.

assez sur les deux couches en superposition. Le croisement imprimé en amont du texte propose en effet l'idée d'une coprésence de deux formes d'expressions qui suppose un stratagème volontairement opéré par l'auteur. On l'aura compris, c'est précisément cette manœuvre mise en jeu qui nous importe ici.

I.4. Le concept de chronotope

C'est à Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) que l'on doit le concept de « chronotope ». Dans son œuvre intitulé *Esthétique et théorie du roman* parue pour la première fois en 1978, Bakhtine écrit « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature... »¹

Bakhtine souligne par cette notion l'inséparabilité des éléments spatiaux et temporels dans les œuvres littéraires. Le chronotope est aussi pour lui une sorte de point de croisement des principales séquences temporelles et spatiales de l'œuvre, c'est ce que nous avons pu soustraire de cette autre définition plus métaphorique de la notion :

« De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman_ généralisations philosophiques et sociales, idées, analyses des causes et des effets, et ainsi de suite, gravite autour du chronotope, et par intermédiaire, prennent chair et sang et participe au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope [...] »²

M.Bakhtine, rapporte Tara Leah Collington³, critique la dichotomie espace/temps et insiste sur l'idée que l'espace et le temps représentés dans le texte sont interdépendants. Dans *Lectures chronologiques. Espace, temps et genres romanesques*, Tara Collington soutient que : « [...] le chronotope, au lieu d'être uniquement une catégorie formelle de l'analyse textuelle, fonctionne aussi comme un modèle du processus interprétatif. »⁴

¹Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978) p.235

² Ibid. p.391

³ Tara Leah Collington, «La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels : la validité heuristique du chronotope de Bakhtine », Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2000.

⁴Tara Collington, *Lectures chronologiques. Espace, temps et genres romanesques*. Coll. « Théorie et littérature », Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 92.

Selon Hans Fârnîôf, « l'étude du chronotope ne se limite pas au repérage des notations relatives au temps et à l'espace. Chaque chronotope "majeur" se présente comme une catégorie esthétiquement configurée qui véhicule nécessairement sa propre vision du monde.»¹

Nous avons à ce propos décelé deux chronotopes, à savoir le musée et la mer, qui sont considérés ici comme un phénomène de différenciation entre l'Orient et l'Occident. A travers ces deux espaces-temps, lesquels sont témoins de l'Histoire des peuples nous comprendront l'altérité à laquelle le narrateur est confronté. Il s'agit de voir comment les deux aires culturelles en question ont évolué sur le chemin du temps.

¹ Hans Fârnîôf, « Chronotope romanesque et perception du monde: À propos du "Tour du monde en quatre-vingts jours" », Poétique, no 152, novembre 2007, p. 440.

Chapitre 2

**Convergences et divergences
entre le micro-texte et le macro-texte.**

Introduction

« Je me suis dit que, pour bien me comprendre, je devais aller vers la profondeur noire, imaginer mes raisons d'admirer et mes raisons de détruire » (LPDLF, p.50)

« Cela devait être, cette nuit, de l'ordre de la confrontation, de la thérapie, pour que j'en tire profit. » (LPDLF, p.51)

Ce sont ces mots mis dans la bouche du narrateur qui nous ont incités à faire un parallèle entre l'œuvre de peinture de Picasso et *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud. On l'aura compris, identifier les points de convergence et de divergence entre les thèmes et procédés de travail du peintre et du romancier, est ce qui a donné lieu à ce chapitre.

II.1. Le micro-texte

Commençons par identifier les thèmes picturaux ainsi que le procédé de travail adoptés par Picasso.

II.1.1. Les titres des tableaux

Avant d'aborder ce sur quoi porte ce point d'étude, il serait sans doute opportun de rappeler quelques définitions du titre. En tant qu'élément du paratexte, le titre peut être perçu comme la vitrine de l'œuvre :

«En tant qu'énoncé intitulant, le titre se présente comme un acte illocutionnaire: le titre est le point d'accrochage où l'attention du récepteur (...) d'un texte se dirige en premier lieu; la relation établie entre le locuteur (l'auteur) et l'interlocuteur (le lecteur) est conventionnelle tant par l'endroit où l'énoncé se manifeste traditionnellement que par son contenu, son intention et son effet.» (Léo H.Hoek, 1981 :248)

Dans un ouvrage précédent, il notait ceci : «le titre tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard des intitulations, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques.... »¹

Le titre, «comme message publicitaire, doit remplir trois fonctions essentielles: il doit informer (fonction référentielle), impliquer (fonction conative) et susciter l'intérêt ou l'admiration (fonction poétique)»²

¹ HOEK L H. : La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Ed. Mouton. La Hage. Paris, New York, 1981, p. 21

² ACHOUR C. et REZZOUG S. : Convergences critiques, Ed. OPU, Alger, 1995, p. 35.

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

Dans *Le peintre dévorant la femme* nous avons donc pu recenser douze titres de tableaux appartenant à l'exposition *Picasso 1932, année érotique* (LPDLF, p.15) : *Le repas, La sieste, Le rêve, Nu couché à la mèche blonde, La dormeuse au miroir, Les baigneuses, La femme allongée nue, La femme au fautif rouge, Figures au bord de la mer, La ceinture jaune, Nu couché, Femme à la fenêtre.*

Pour décrire ces peintures que le narrateur cite dans le désordre, trois caractéristiques peuvent être retenues en vertu du passage ci-dessous: la confusion, la répétition et l'érotisation :

« *Mais pourquoi les titres des tableaux de ce maître m'embrouillent ?* » *J'ai passé des heures à essayer de les ranger dans mon carnet, cette nuit-là. Puis, j'ai conclu à l'évidence : parce qu'ils se répètent. Il se répète ; il se répète ce maître.*

Les tableaux sont tentés, envisagés, peints puis repeints encore. L'homme est tourmenté par plusieurs pistes, un mélange d'odeurs qui le perdent et le remettent sur sa piste d'herbe morte.

Comme des attouchements qui font semblant de frôler l'épaule pour aboutir, par ruse, à la toison du centre, à l'humidité, effleure une joue alors qu'ils visent une poitrine.» (LPDLF, p.58)

II.1.1.1. La confusion

Le narrateur le dit à plusieurs endroits du roman, les titres des tableaux sont d'une complexité déconcertante. Le personnage imaginaire « Abdellah » auquel il s'identifie pour décrire à travers lui les peintures de Picasso, les trouve troublants, immoraux et violents. L'incompréhension face à laquelle se heurte son esprit, durant cette longue et froide nuit au musée Picasso de Paris, lui fait comprendre qu'il est étranger à cette culture : « *L'Occident, cette géographie qui est mon opposé, mon Nord et ma différence* » (LPDLF, p.28) Et au même temps lui rappellent que l'art appartient à cette géographie et non pas à la sienne « *ce pays où les arts sont triomphants* » (LPDLF, p.29)

Par ailleurs, les titres laissent émerger une atmosphère de confusion et esquisse ce « sublime blasphème », car si l'on se fie au narrateur, « *Abdellah sera toujours dans la malaise face à la nudité. Elle signifiera désobéissance, perte des racines, errance, immoralisme.* » (LPDLF, p.54) C'est alors l'outrage fait aux croyances de ce personnage et à ces semblables, lui qui est persuadé que « le nu est le contraire du ciel. C'est *une insulte faite au ciel, d'ailleurs.* » (LPDLF, p.55) Et les titres que Picasso donna aux toiles de 1932 ne pouvait exprimer autre que la nudité, le désir et l'orgasme, ce qui portera atteinte à Abdellah et le mettra forcément dans la confusion, dans la révolte et dans le désir de commettre l'attentat.

II.1.1.2. Répétitifs

«*Picasso, comme je l'ai lu quand j'ai voulu me documenter sur cet étranger, aimait les encerclements de sujet, les répétitions, les croquis, les entames, les retours, de mille façon possibles, ces variantes de toiles qui se confondent par leurs titres redondants.* » (LPDLF, p.36)

Les peintures du maître Picasso, ainsi que nous le comprenons ici, se répètent et se renvoient les unes aux autres. Ce constat ne se devine pas, il se remarque instantanément et aisément à la lecture des titres donnés aux tableaux. En effet, entre le *Nu couché* et le *Nu couché à la mèche blonde*, il n'y a, nous semble-t-il, aucune différence thématique. L'extension adjectivale qui vient pour allonger le nom du deuxième tableau n'introduit qu'une simple divergence par rapport au premier. La même remarque peut être faite à propos de la *femme allongée nue*. *La dormeuse au miroir* ou *la sieste* suscitent, dirions-nous, la même image que celle évoquée précédemment. L'absence du terme «nu» ne change pas grand-chose au thème du sommeil abordé dans les tableaux précédents.

Sans avoir vu les tableaux, on aurait dit que ces titres nomment tous la même peinture, la répétition chez Picasso ira jusqu'à la redondance, jusqu'à l'exagération, mais il ne s'agit pas d'une répétition due au hasard mais à une raison bien déterminée, du fait que le peintre veut à travers ses tableaux faire durer ces moments et ces étapes de l'évolution du corps, qui commence par un corps désiré au tout début et qui finit par un corps consommé qui se matérialise à travers le dernier tableau, celui de décembre intitulé *femme couché à la mèche blonde*. Les toiles de Picasso sont ainsi son instrument de lutte contre son désespoir érotique, un désespoir qui aura duré une année, *l'année érotique*.

I.1.1.3. L'érotisation

« *Cette nuit d'octobre au musée, à Paris cœur de l'Occident, j'ai pressenti, étrangement, comment un homme pouvait manger une femme, réellement, dessiné son crime, le confesser et être admirer pour ce cannibalisme déstabilisant.* » (LPDLF, p.33)

Les toiles de Picasso, comme nous pouvons nous en douter en lisant leurs titres, signent la présence d'un érotisme violent que le narrateur décrit comme étant de l'ordre du cannibalisme et de la dévoration « *Le peintre est cannibale 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* » (LPDLF, p.61) En reprenant ses mots c'est un « cycle carnivore » (LPDLF, p.33) un cycle qui s'étend de janvier jusqu'à décembre de l'année 1932 et qui porte les marques de l'obsession du

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

peintre pour la jeune fille rencontrée à Paris. « *L'exposition est ordonnée comme un journal* » (LPDLF, p.34) C'est la toile *Le Rêve*, symbole de la femme endormie et de la proie immobilisée qui ouvre ce journal qui sera conclu par le *Nu couché à la mèche blonde* qui représente à son tour une femme endormie. Ainsi, comme nous pouvons le lire à la page 34 du corpus, l'entame et la conclusion de ce cycle sont tous les deux symboles de l'endormissement et de la sieste, l'un introduit le corps désiré et l'autre conclu avec le corps consommé.

A la page 61 nous lisons : « *Toutes les toiles que j'ai longuement regardées sont des moments, scandés, des actes d'un sexe.* »

Car, chaque toile de *l'année érotique* est une pièce indispensable de cette série. Une proie y est pourchassée, c'est un érotisme mouvant « *chaque corps semble faire l'amour à un être invisible dans ces toiles* » (LPDLF, p.72) et cela se confirme très vite quand on voit ce passage dans lequel le narrateur énumère ces étapes et ses moments :

« *Le moment de l'appréhension et de l'absence, avec le cou offert ; le moment de la contorsion lorsqu'on veut à la fois offrir (prendre) sa bouche et son sexe ; le moment où se mêle le bras de l'amant à la fesse de l'amant à la fesse de l'amante ; le moment où la proie songe à sa vie d'avant, penchée sur une fenêtre, à la fois désirant la liberté et désirant la mort délicieuse ; le moment où le sexe du peintre pénètre la femme jusqu'à devenir son visage ; le moment où la femme revient à elle-même et où le peintre n'est plus que ces contours à elle, dans son allongement, le moment de l'immobilité qui est une version calme de l'adoration. Tous ces moments étaient des toiles, des croquis ou des études. Répétés sans cesse, creusés.* » (LPDLF, p.61)

En outre, le narrateur, cette nuit-là au musée, en scrutant ces toiles ne voyait pas seulement un seul corps peint sous toutes ses formes mais il y associe l'image du peintre, ses obsessions de posséder ce corps désiré, de le dévorer et de s'y enfouir jusqu'à ce qu'il n'existe plus qu'un seul corps qui les contient lui et sa désirée, « *Picasso se peint et se repeint dans le nu de la femme. Il vise le paroxysme de l'autoportrait : celui où on le voit de l'intérieur, dans la coupe verticale de ses obsessions, à partir du point de vue de sa hantise. Mais ici, pour cet autoportrait acharné, le peintre se dessine désarticulé, dans le ventre de la femme.* » (LPDLF, p.73) D'où l'intérêt de la métaphore de la dévoration à laquelle s'attache l'auteur, qui clame encore plus fort le génie de Picasso qui alors par celle-ci aurait trouvé le moyen de fusionner avec l'être aimé pour en fin atteindre l'éternité.

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

L'érotisation des toiles justifie l'érotisation de leurs titres, nous le remarquons instantanément en lisant ceux-ci : *Nu couché à la mèche blonde*, *Femme allongée nue*, *La dormeuse au miroir* à l'instant même où l'on regarde ces titres, la thématique qu'est l'érotisme se dessine devant nos yeux, et dégage ces effets de confusion et d'incompréhension.

II.1.2. Le modèle du peintre

A chacun sa source d'inspiration, Picasso lui tel qu'il est dit dans *Picasso et le portrait*¹, l'a rencontrée pour la première fois en 1926 devant les Galeries Lafayette. Le passage qui rapporte ce face-à-face et que voici : «*Selon la légende, cela se passa devant les Galeries Lafayette le 8 janvier 1927. Marie-Thérèse Walter, dix-huit ans, née en 1909, croise le peintre entreprenant.*» (LPDLF, p.38) est, comme nous pouvons si aisément le constater, légèrement modifié. On ne saurait bien sûr répondre avec certitude à cet acte d'écriture, cependant on pourrait supposer qu'il a été construit pour dire que les faits ne sont pas narrés de manière fidèle. Par cet énoncé qui s'éloigne un peu du réel, l'auteur semble signaler que l'œuvre est sous-tendue par une intention fictionnelle. Le passage cité, loin de la visée esthétique qui l'anime, a pour fonction de mettre en avant le coup de foudre que fait naître le moment où les deux regards communiquent. Nous le savons à présent, le résultat de cette apparition foudroyante, «*Mademoiselle, vous avez un visage intéressant, je voudrais faire votre portrait.* » (LPDLF, p.38) , est cette fabuleuse *année érotique*.

Marie-Thérèse Walter, que l'artiste-peintre venait de rencontrer et qui deviendra son obsession et son modèle, est de trente-deux ans sa cadette : «*Marie-Thérèse Walter, cette jeune fille que le peintre rencontre à cinquante ans (...) est ce qu'il n'est plus lui, jeune, naissante à chaque pas, dans chacun de ses mouvements.*» (LPDLF, p.39) L'implicite qui parle de cet extrait se passe de tout commentaire, nous semble-t-il. Le rythme de ce qui est ici exprimé nous renvoie une image assez claire de ce corps juvénile qui vibre de sensualité et qui fait vibrer avec lui le corps de l'amant. D'ailleurs la suite est connue. La jeune fille au «*sang chaud qu'il veut boire* » (LPDLF, p.40) devient, entre 1927 et 1935, sa compagne et sa muse. L'écrivain en parle à travers quelques extraits. En voici un exemple :

«*Comme pour le confirmer, son modèle de l'année 1932 parlait de viol et de peinture en alternance de plus en plus désespéré. « Il viol d'abord la femme et puis après on travaille », confiait Marie-Thérèse.* » (LPDLF, p.36)

¹*Picasso et le portrait* sous la direction de [William Rubin](#), éditions [Réunion des musées nationaux](#) et [Flammarion](#), Paris, 1996.p 61.

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

En voici un autre :

« Marie-Thérèse se tord car elle est mordue, prise par un homme, se laisse faire et se laisse manger, c'est une chair dans un palais de bouche. Peinte sous la forme d'une pieuvre, une sorte de méduse dans certaines toiles, elle n'est pas monstrueuse mais elle est le reflet de ce désir monstrueux que Picasso semble avoir de la jeune femme. » (LPDLF, p.69) ;

Et voici un dernier qui résume parfaitement bien cette relation torride qu'a vécue le peintre avec son modèle : *« Picasso la dessine sans cesse durant cette année. »* (LPDLF, p.79) Une relation qui selon l'écrivain a été alimentée par le désir de Picasso de posséder la jeune fille. Obsédé par Marie-Thérèse, il ne trouve contre son mal que la peinture comme remède. Alors il la peint et repeint continuellement, à différentes reprises, sous différents angles, dans différentes postures. Il fait d'elle des croquis pour l'immobiliser à chaque fois qu'elle se met en mouvement : *« Cette femme est traquée avec peur de la perdre, parcourue dans tous les sens possible. Picasso semble la peindre à la vitesse folle d'une masturbation, en cadence, tentant d'accrocher un point culminant dans la possession. C'est une appropriation qu'il tente j'en suis sûr. Il n'y a pas d'érotisme sans folie de possession. On n'est pas possédé, la langue se trompe ! On veut être le possesseur. »* (LPDLF, p.40)

Marie-Thérèse qui était encore dans la fleur de l'âge avait fait éclore chez son partenaire âgé de plusieurs années lors de leur rencontre, la nécessité d'arrêter le temps, de le figer afin de rattraper cet âge qui le sépare de sa proie: *« Il devait immobiliser le temps qui le tue »* (LPDLF, p.39)

Le narrateur le dit et le redit dans différents endroits de l'œuvre : Picasso est un dévoreur : *« Picasso érotique est grossier, monstrueux, incompréhensible. »* (LPDLF, p.92) Marie-Thérèse n'en est que sa proie et ses œuvres ne sont que le portrait parfait de ce cycle de la dévoration *« Marie-Thérèse devient nourriture obscène vers la fin du cycle. »* (LPDLF, p.96) L'extrait ci-dessous résume parfaitement le fait que les peintures de Picasso ont été inspirées de son désespoir et notamment de l'immense différence d'âge qui le sépare de sa maîtresse. Lisons, pour n'en citer que quelques-uns, ces deux passages très parlant:

« Marie-Thérèse (...) est à la fois une offrande du hasard et un désespoir. Elle est ce qu'il n'est plus lui, jeune, naissante à chaque pas, dans chacun de ses mouvements. Elle est le zénith de son érotisme, l'autre versant de la montagne de l'âge que lui redescend accompagné de la galaxie de ses peintures, sculptures, toiles, argiles, coupures de presse glorieuses, éloges et

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

mariages et maitresses. Elle ne peut que l'obséder et il ne peut que la repeindre avec une rancune jamais avouée, » (LPDLF, p.39) ;

«Chaque fois, on dit : « Picasso était... » Je n'arrive plus, depuis quelques années, à croire à la mort des gens. Picasso EST. Je pouvais le voir en scrutant ses toiles, mais aussi l'empreinte de leur matière, ce rugueux coup de pinceau qui procède du muscle et de l'humeur, cet éparpillement de son corps dans des toiles et des sculptures. Pourquoi dit-on que cet homme est mort alors qu'il a justement réussi à s'en préserver ?

Il a été malin en déposant chaque nuance de son corps dans ses œuvres. En se transvasant sans cesse et avec application pour échapper à l'inventaire du vide. Pourquoi en parler au passé alors qu'il a réussi à tout transformer en présent ?» (LPDLF, p.102-103)

A la lecture de ces passages, on entend l'auteur du texte nous dire que la peinture a non seulement aidée Picasso à arrêter l'écoulement du temps, mais elle lui a procuré l'immortalité (LPDLF, p.37) . Nous comprenons que c'est grâce à la jeunesse et à la fraîcheur d'une Marie-Thérèse Walker que le peintre a vaincu la mort. Kamel Daoud n'exploite pas cet exemple innocemment et sans raison. Tout dans le roman concourt à le dire : c'est aussi l'art qui l'a aidé à survivre : *«Je me pose cette question à la fin : l'art peut-il guérir mon personnage de sa perte du désir du monde (...) Je suis l'enfant d'un monde où l'érotisme est un silence »* (LPDLF, p.204) et c'est également grâce à l'allégorie d'une Marie-Thérèse Walker, la France en l'occurrence, qu'il a réussi à triompher de la mort symbolique qui l'anéantissait. *«Marie-Thérèse Walter, la femme aux mille corps de Picasso est aussi mon histoire, jamais vécue, attendue.»* (LPDLF, p.84) dit-il par la bouche de son narrateur.

II.1.3. Le chronotope du musée

Il est entendu que l'espace du musée, dans *Le peintre dévorant la femme*, est au centre d'intérêt de Kamel Daoud. Ce roman, compte tenu de la place importante qu'occupe en son sein ce référent, se prête parfaitement bien à une lecture chronotopique. Le musée, pour résumer la pensée du narrateur, est en effet plus qu'un simple cadre à l'action : *«Le musée, dans cette géographie, n'est pas un souvenir, il est aussi le butin dans cette guerre contre le temps et ses crises. »* (LPDLF, p.103)

Cet endroit autour duquel la narration s'organise est très précieux aux yeux des Occidentaux : *«L'Occident tient à ces trésors, les dessins de sa grotte, à ses conquêtes de sens et aux codes de ses époques.»* (LPDLF, p.103) Centré sur l'Histoire, il informe sur les différentes

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

idéologies et transformations sociales qui ont façonné le fait culturel en Europe : *«Chaque fois que je suis en voyage en Occident, je fais face à une évidence. Ici, dans ces lieux, l'histoire est « signe » que l'on peut toucher, objets, toiles, corps de pierre, collection et amas de splendeurs, archives et inventaires. »* (LPDLF, p.112)

Porteur de sens, le musée, lequel constitue la somme des temps passés, est un rempart contre l'oubli. Il est plus qu'espace artistique : les toiles de peintures, les sculptures et tous les objets précieux qui s'y trouvent sont des connotations culturelles. Pour l'écrivain, cet espace qui est à la fois témoin de l'évolution du temps, puise aussi son importance dans sa référence à une géographie et dans la nécessité de protéger ce patrimoine qui le définit et le comble à la fois. Conclusion, le musée est tout aussi géographique que temporel.

L'idée du parallélisme ici établie est aussi celle qui résume cette confrontation entre les deux mondes : quand Kamel Daoud, se met à parler du musée par l'intermédiaire de son narrateur, il expose aussi, ainsi que nous le déduisons à partir de plusieurs extraits relatifs au musée cette différence de perception entre les deux visions : « Arabe » et « Occidentale ». En voici quelques exemples :

«Il suffit que je retourne dans mes pays pour me rappeler que chez moi, chez « nous », au sud immédiat de la Méditerranée, l'histoire est un culte mais un autel vide, un temps sans rien dedans. » (LPDLF, p.112) ;

«Alors, comme certains, je me pose la question qu'est-ce qu'un musée chez moi, dans l'univers des faux souvenirs sur soi et les siens ? Le musée est-il possible dans les pays dits « arabes » ? Je me pose cette question essentielle car je devine, depuis des années, une sorte d'impossibilité, d'hérésie envers l'existence du musée dans nos territoires. » (LPDLF, p.113)

L'exemple suivant est encore à ce propos plus éloquent : *«Le musée est une invention occidentale»* (LPDLF, p.115) La différence entre les deux aires géographiques expliquerait les problèmes identitaires auxquels sont confrontés les arabo-musulmans. Cet espace-temps qui sert dans ces pays civilisés à préserver le passé d'une mémoire collective permet de reconnaître ses propres erreurs et donc se réconcilier avec soi-même. L'inexistence de ce genre d'espace sociohistorique dans les pays du sud a vidé le temps de sa substance, nous dit le narrateur. Le temps historique dans ces territoires n'existe pas puisqu'il ne raconte aucune Histoire, selon lui : *« Je suis né parmi des gens qui ont le culte de l'histoire, mais une histoire vidée,*

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

désincarnée, rêvée. » (LPDLF, p.112) Que peut-on attendre, dit-il à demi-mot, d'une culture qui n'a pas su garder les marques de son identité ?

Le titre donné au micro-récit consacré à ce chronotope est d'ailleurs à ce sujet assez expressif : «*Le musée est le contraire de la tombe*» (LPDLF, p.112) Cette phrase simple et brève peut constituer une réponse à la question posée : symbolisée par la tombe, l'identité des pays du sud ne peut être définie à partir de son passé. Cet autre passage est concluant : «*Souvenirs des musées à Oran ou ailleurs, tristes, transformés en hangars avec des vitrines poussiéreuses, reclus en arrière-plan du récit fantasmé sur soi.*» (LPDLF, p.113) La mise en terre de cet espace historique a permis, autrement dit, aux arabo-musulmans de fabriquer leurs propres fictions identitaires. La ligne du temps étant rompue, l'Histoire s'est trouvé diviser « *en deux : avant la révélation et après la révélation* » (LPDLF, p.114) Ce genre de lieu de mémoire est banni dans les territoires du sud, car ces lieux, précise le narrateur « *font émerger ce qu'il ne faut pas : la possibilité d'un temps avant la révélation*» (LPDLF, p.115)

Et en guise de réplique à ce défaut historique, le narrateur ironique vocifère sourdement :

«D'ailleurs, à quoi sert de sauver des traces dans le désert ? Sur du sable ? A-t-on vu un tracé de caravanes devenir une relique ? Tout est destiné aux rythmes du soleil et de la lune, ici, dans la tête de mon personnage. Rien n'est préservé » (LPDLF, p.114)

Le choix de camper l'intrigue dans ce chronotope historique s'expliquerait par sa force de résistance face à la fuite du temps. L'espace muséal en Occident est le lieu de la condensation d'un très long parcours, il a été construit, d'après les dires du narrateur, en réaction au paradigme de la rupture propre aux « Arabes » : « *Si on collectionne, c'est parce que le reste du monde détruit.* » (LPDLF, p.103) Le musée, par conséquent, est l'ultime barrage qui fait face à la radicalité du Djihadiste, et pour preuve ces mots du narrateur : « *Je me dis aussi que mon personnage Abdellah ne pourra pas bouger son ombre dans ce lieu. Son rêve de pureté est un rêve impossible, son attentat est impensable. Il va seulement l'imaginer. Son art en devient une rancune secrète. Pour le moment.* » (LPDLF, p.104)

De plus, le musée n'a pas sa place dans une géographie qui perçoit toutes formes d'art comme un sacrilège, affirme le narrateur : « *Sans jamais le dire, ce lieu est perçu comme « inutile » face au compte-rendu que fait un dieu par un livre sacré.* » (LPDLF, p.113) Abdellah et ses semblables sont en effet persuadés que « *Dieu a tout dit* » (LPDLF, p.113) et que « *les musées n'ont rien à ajouter.* » (LPDLF, 114)

II.2. Et le macro-texte

Intéressons-nous à présent aux récits du narrateur qui constituent la trame de l'œuvre *Le peintre dévorant la femme*. Ce parallèle, disons-le encore une fois, nous permettra de comprendre ce qui rapproche et ce qui éloigne Kamel Daoud, le romancier maghrébin, de Picasso, le peintre européen.

II.2.1. Les titres des macro-récits

Le titre dans toute œuvre littéraire est toujours porteur de sens, dans notre cas, les titres des macro-récits semblent conforter la problématique de la mise en abyme formulée dans ce mémoire. Leur ressemblance avec ceux de Picasso est, pour le moins qu'on puisse dire, très frappante : la confusion, la répétition, l'érotisation sont aussi leurs caractéristiques principales.

II.2.1.1. Des titres déconcertants

Au risque de nous répéter, les titres des passages de l'œuvre de Kamel Daoud sont aussi déconcertants et troublants que ceux du peintre, ils sont tout à fait incompréhensibles au premier abord et c'est ce qui établit une similitude entre eux et ceux cités plus haut.

Un satyre qui viendrait de tuer une femme, le nu réinventé ou *Comment manger une femme*, ou encore *Le sexe exhibé de l'occident, la pause pierre...* l'écrivain a manifestement pris toute la liberté nécessaire pour recréer cette confusion érigée en principe de peinture par Picasso. La structure phrastique des titres ainsi que le vocabulaire sont non seulement difficiles à saisir, opaques, illisibles, mais aussi et surtout a-sémantiques dans certains cas. Un titre tel que *Les couleurs sont des dents* n'a pas d'autre but que de déconcerter. Il ne livre aucun message et n'aide pas le lecteur à avoir une image de ce à quoi il renvoie. Elle ne se comprend à vrai dire qu'après avoir lu le passage correspondant. Cette phrase bric-à-brac qui relèverait plutôt du fantastique est évidemment une métaphore que le narrateur emploie pour traduire l'acte de cannibalisme auquel se livre Picasso par le biais de la peinture.

Peindre comme un aveugle qui ferait une fesse à tâtons un titre aussi déconcertant que celui-ci n'a pour fonction, pensons-nous, que d'imiter l'ambiguïté dont use le peintre espagnol. Par cette phrase ainsi que d'autres, qui ne se saisissent pas immédiatement et qui demandent à être lue plusieurs fois, le narrateur, derrière lequel se cacherait Kamel Daoud, chercherait à reproduire l'art cubiste que pratique Picasso. *La pause pierre*, *Le sein de pierre dans la main du vide* ou encore *Le voyage pentu de l'eau* en témoignent.

II.2.1.2. Des titres répétitifs

Tous les passages de l'œuvre de Daoud sont des pièces d'une longue mosaïque là où se mêlent désordonnément les traces de la rencontre avec le peintre et ces tableaux. Les titres des macro-récits sont alors le résultat de la fascination de l'écrivain pour l'œuvre de Picasso, une fascination qui explique l'imitation qui se caractérise et se voit même à travers les titres, à titre d'illustration *Le désert, nu couché au soleil*, ou encore *le nu réinventé* sont des exemples parfaits incarnant la répétition, l'insistance et la redondance que pratique inlassablement le génie espagnol. Certains passages portent carrément des noms de toiles tels que *la sieste* (LPDLF, p.176) et *une toile : femme allongé nue* (LPDLF, p.56) .

Cette caractéristique de la répétition ne fait que rapprocher un peu plus l'écrivain du peintre, car de la même manière que ceux des toiles, les titres des macro-récits se répètent aussi par moments, comme nous pouvons le voir dans la référence à la pierre à travers les titres suivants :

Paris est une pierre sacrée, blanche (LPDLF, p.9), *Le ciel est une pierre qui ne retombe pas* (LPDLF, p.105), *La pause pierre* (LPDLF, p.102) et *Le sein de pierre dans la main du vide* (LPDLF, p.156)

Nous pourrions ainsi remarquer que Kamel Daoud ne se prive pas d'user de ce même nom qu'est « La pierre » pour intituler différents chapitres de son œuvre, ce qui nous fait penser au style du peintre espagnol, aux toiles qu'il nomme *Nu couché à la mèche blonde* ou encore *nu couché* et éventuellement *la femme allongée, nue*. Ce détail saute aux yeux car il est aisé de voir que le « nu » se répète dans chacun de ses titres, ce qui nous permet de faire le rapprochement avec ceux de l'écrivain et de tirer cette similitude au clair.

II.2.1.3. Des titres érotiques

Dans cette œuvre, *Le peintre dévorant la femme*, l'érotisme est perçu comme un instrument, en reprenons encore une fois ces mots du narrateur « *L'érotisme est une clef dans ma vision du monde et de ma culture.* » (LPDLF, p.16). Nous pouvons justifier cette hypothèse, ajoutons à cela la fascination de l'écrivain par ce peintre ce qui explique que chaque détail de l'œuvre de Kamel Daoud est à la fois une sorte d'hommage que l'écrivain rend à cet artiste mais au même temps, il l'imité à sa manière, alors tout comme dans les caractéristiques précédentes l'érotisation est aussi un point qui lie ces deux artistes. Nous avons pu le voir dans les toiles de Picasso. À présent, nous le comprenons aussi à travers les titres et les passages de notre corpus. Les titres

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

des macro-récits sont des références à cet érotisme, celui de 1932, en cette année le génie espagnol a peint son obsession pour sa maîtresse, Kamel Daoud en 2018 en a fait usage pour décrypter les mystères qui entourent son milieu de vie, le rapport au corps, au désir, la représentation et tous les paradoxes de l'actualité qui circulent entre deux mondes aux cultures différentes.

En faisant une sélection des titres de l'œuvre *Le peintre dévorant la femme : Le sexe exhibé de l'Occident, Comment manger une femme, Le nu réinventé, Une toile : Femme allongée, nue, Peindre comme un aveugle qui ferait une fesse à tâtons, La sieste, le corps supplicié*, nous nous rendons compte qu'il existe un lien profond entre les intitulés des toiles et ceux des micro-récits, spécifiquement dans la référence au corps et à la nudité, Picasso est cannibale par ses toiles et leurs titres et Kamel Daoud ne manque pas de le dire par les siens, l'érotisme est à nouveau revisité par l'écriture et la calligraphie, c'est le sentiment que nous communique cette œuvre dont les secrets sont nombreux.

II.2.2. Le modèle du narrateur

La comparaison entre le modèle du peintre, Marie-Thérèse Walker, et celui du narrateur daoudien, à savoir l'Occident, est fondée sur des caractéristiques communes que l'on découvre aisément. On peut comprendre du parallèle exposé dans ces passages que Paris, cette figure métonymique de l'Occident, est associée à l'envie d'aimer, de dévorer : «*Je voudrais posséder l'Occident et je ne le peux pas.*» (LPDLF, p.10)

Le sentiment que le narrateur décrit avoir pour cette ville dont la nudité choque les non habitués (LPDLF, p.54), rappelle le feu brûlant que suscite Marie-Thérèse chez le peintre : «*Cette nuit d'octobre au musée, à Paris cœur de l'Occident, j'ai pressenti, étrangement, comment un homme pouvait manger une femme, réellement, dessiner son crime, le confesser et être admiré pour ce cannibalisme déstabilisant.*» (LPDLF, p.33)

Les termes employés pour parler de ce corps charnel et trop visible qui se laisse étreindre à tout moment et en tous lieux sont les mêmes que ceux utilisés dans la description de Marie-Thérèse : «*L'Occident est pour nous le nu (...) Quoi que l'on dise, quoiqu'on le cache. Le premier souvenir de Paris n'est pas sa Tour ni son fleuve, mais un couple qui s'embrasse près d'une bouche de métro, en plein ciel, devant tous* » (LPDLF, p.52)

Cette ville qu'il assimile à la femme transmet, explique-t-il, le même désir de la posséder : «*En octobre, Paris se rehausse et devient presque un chagrin mais qui ne se confesse pas à vous.*

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

C'est comme si vous regardiez une femme éplorée, de dos. Dans sa chute, elle trouve le moyen de ne pas être à votre altitude. Je n'en veux pas à cette ville. Je ne suis pas de l'espèce gémissante qui en veut à l'occident. Non, j'y viens en copiste du Moyen Age, en voleur d'angles et de possibilités. » (LPDLF, p.10-11)

Assise dans un fauteuil ou penchée sur une fenêtre, au bord de la mer ou partout ailleurs dans la maison, toutes les toiles qu'il a longuement regardées sont des moments, scandés, rapporte le narrateur, des actes d'un sexe (LPDLF, p.61).

Tout est mis en parallèle dans *Le peintre dévorant la femme*, et cela devient frappant quand on regarde de près les deux images que l'auteur met sous nos yeux, chaque élément détient son reflet et aucun élément n'échappe à la comparaison. L'auteur regarde d'un œil étranger et investi son imaginaire pour transmettre sa vision des deux mondes arabo musulman et occidental. Alors il parle de Marie-Thérèse comme modèle du peintre mais ne peut éviter d'évoquer son modèle à lui et cela d'une manière plutôt implicite, comme c'est le cas ci-dessous. La personnification à laquelle il le recourt indique que le fantasme qui nourrit son imaginaire à l'égard de cette ville est inspiré de celui de Marie-Thérèse:

«Cette ville immense est une pierre froide en hiver. Un ordonnancement du monde où la lumière jaune a le rôle d'un tissu et les ponts jouent à être des épaules ou des hanches, les immeubles sont des dos tournés. Dans les beaux quartiers, les vitrines montrent des poitrines et les corps de rêve. Toutes les affiches, géantes exacerbent le désir. L'hiver s'annonce mais, dans le froid, les peaux sont nues sur les images, les publicités offrent des femmes qui ne cessent de sourire et de vous attendre. » (LPDLF, p.9)

Ainsi que nous pouvons le remarquer, Paris, pour le narrateur n'est pas seulement une ville mais plutôt un corps sexualisé : Paris, c'est une épaule, une hanche, une poitrine. Paris et de manière plus large, l'Occident, est le corps d'une femme désirée, enchanteresse et ensorcelante. Les mots préférés à ce propos par le narrateur sont d'ailleurs tellement forts, tellement intenses qu'ils ne laissent rien deviner de son statut de l'amant souffrant : *«L'Occident est un corps de femme, un désir qui me torture car hors de la portée de mon appropriation» (LPDLF, p.84)*

Face à cette bouche béante, à ce corps offert, il se sent désemparé. Non habitué à autant d'amour et de beauté, le narrateur ne sait ni où se mettre ni où regarder :

«Les vitrines sont des prières (...) On s'agenouille ici, mais pour s'enfoncer dans les bouches de métro. Les bouches qui n'embrassent personne, ou trop de monde à la fois ! On prie

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

les mains accrochées aux rames. Le souci quand j'arrive à Paris est mon regard, je ne sais où le poser. Je voudrais le mettre dans ma poche, sous mes aisselles, le ranger, devenir aveugle et courtois, mais il s'envole. Peu habituer au monde des images, je me retrouve à regarder partout. » (LPDLF, p.10)

Entrer en communion avec, c'est se trouver au paradis, conclut-il :

«Paris est le paradis, el Firdaous, pour celui qui vient du sud du monde : mais il y perd son droit de jouissance, son sexe et sa chaleur à cause de ses soupçons ou de ses différences et pauvretés. Il faut s'imaginer marcher dans l'Eden mais avec inquiétude, incertain de la récompense divine. » (LPDLF, p.9-10)

Tout comme Marie-Thérèse, cette ville est une offrande et le narrateur ne veut que la posséder et briser le désespoir qui le sépare de l'éternité. Ces passages en sont témoins : *« Des images, des baisers, des misères, des odeurs, des affiches et des reflets. » (LPDLF, p.10)*

II.2.3. Le chronotope de la mer

Contrairement à l'espace du musée, la mer, ce chronotope auquel le narrateur ne donne pas assez de consistance, offre une autre vision d'un autre monde qui existe parallèlement au premier: *«La guerre sainte, dans mon pays, s'est portée sur les plages. Le lieu de confrontation entre l'Occident et l'Orient autofantasmé» (LPDLF, p.142)* D'ailleurs, on peut imaginer les deux «O», initiales de *Occident* et de *Orient* en vis-à-vis. On peut dire que ce chronotope est soumis à la logique de l'antithèse en ceci qu'il rend visible la ligne de partage qui sépare les deux mondes : *«Au sud, c'est le lieu de sa frontière : le corps s'y sent contrit et cloîtré, car empêché de voyager, fuir, s'exiler, se déplier. » (LPDLF, p.143-144)*

La mer, citée ici pour sa valeur oxymorique, exprimerait également la coagulation du progrès de l'Histoire : *«Vers l'ouest, vers l'Occident géographique depuis La Mecque, la mer a mis fin à la course des coursiers d'Allah, les Arabes conquérant au nom de l'islam, dit la légende. » (LPDLF, p.147)* Le rythme saccadé de la phrase, marquée par une présence abondante de la virgule, mime assez bien les coups de frein que les différents barrages, tels que la mer, ont produit et qui ont empêché l'émancipation des Arabo-musulmans.

Dans *Le peintre dévorant la femme*, on y insiste sur l'image d'un espace-temps dialectique, car la mer est représentée comme la limite à ne pas franchir : *«la plage en Algérie est comme des barreaux, une falaise » (LPDLF, p.140)* ; le lieu à ne pas apprivoiser :

«Je me souviens avec amertume qu'en Algérie, depuis quelques années, les islamistes vont prier sur les plages pour intimider les baigneuses et y construire des mosquées pour marquer la

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

hiérarchie. Le visible, c'est-à-dire la plage, est un lieu à cerner, à détruire, à contrôler. Abdellah ne sera jamais aussi choqué qu'en se promenant sur la plage. Le nu le scandalise plus que le cadavre. Car la plage n'est pas faite de grains de sable mais de grains de peau ! » (LPDLF, p.144)

D'ailleurs, selon le narrateur, *«Le monothéisme n'a jamais été marin. (...) c'est une éternité qui fait baisser les yeux du prosélyte.» (LPDLF, p.147)*

Contrairement au musée, ce lieu fermé qui garde en son sein la trace de la station et du passage, la mer, elle, est décrite par le prosélyte: *«dans une série de féroces métaphores, comme le lieu où s'épuisent les croyances de son siècle.» (LPDLF, p.143)*

Le franchissement de cet horizon marin aurait sans doute conduit à une sortie hors de soi et par conséquent à une évolution des mentalités. Or, l'enjambement de cette aire maritime est déconseillé, voire interdit, aux fidèles. C'est ce que le narrateur nous explique dans ce passage. Écoutons-le parler :

« La mer a d'ailleurs peu de nom dans le Coran. C'est le lieu du merveilleux, de l'aventure, de la perte et de la mort. Dans les contes de ce Moyen Age, elle est évoquée comme tempêtes, punition contre la rébellion de Jonas, obscurités et épreuves. C'est le récit paniqué d'un voyageur habitué aux dunes, à la mer des sables, pas la mer liquide. » (LPDLF, p.147-148)

Depuis ces temps anciens jusqu'à nos jours, la mer est l'effigie de la mort et rien d'autre :

«Dans les cartes de Daech, la mer est négligée, on ne rêve pas de la convertir ou d'y restaurer un royaume. Daech ne lui donne aucun nom, la laisse obscure comme son drapeau.» (LPDLF, p.147)

Ces représentations d'une mer dévoratrice, lesquelles sont une sorte de mise en garde, se bousculent presque obsessionnellement dans l'esprit des petits. C'est pour les dissuader de partir plus tard lorsque le chant des sirènes les ensorcèlera que ces images leur sont présentées, raconte le narrateur :

«Enfant, marchant sur le sable d'une plage près de ma ville natale, j'ai regardé la mer comme une sorte de manteau avec des ourlets écumeux et des hypothèses de poissons qui en traversaient le tissu, le froissaient de l'intérieur ou le creusaient par le poids des monstres aquatiques. (LPDLF, p.139)

En réalité, ce qui leur a été caché c'est que là :

«S'arrête l'enfermement et commence la possibilité de la fuite, respirer ou se dévêtir de tous les vêtements et de toutes les lois de ma culture. »(LPDLF, p.140) ;

Chapitre 2 Convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte

Que là : *«C'est le lieu de la rencontre, du corps, de l'étendue, de l'infini humain, plausible et salin, le lieu de l'iode et de la houle, d'un rythme ventriloque que dérobent les vagues. La plage suppose l'immobilité qui est désobéissance, elle propose l'innocence, la pesanteur, la fin du labeur qui est la condition de l'homme après la Chute. »* (LPDLF, p.141)

Ce qu'on ne leur dit pas c'est que : *«Le bronzage est une récompense avant la mort alors que le Paradis exige le trépas. Le bronzage, le bain de soleil est une rébellion nonchalante, huilée, le contraire de la punition du voleur du feu ancien. On jouit de son corps, on l'exhibe, on en fait la vanité heureuse de sa vie, sa fortune. »* (LPDLF, p.141) ;

Que la plage est : *«Le lieu où l'homme se fabrique son Eden. Un Eden sans dieux ni martyrs. Un édénisme accessible. »* (LPDLF, p.142)

La crainte d'oublier ses origines en découvrant la culture occidentale est ainsi la véritable raison derrière l'image négative associée à ce chronotope. L'allitération en /s/ qui contraste avec l'assonance /o/ permet, nous semble-t-il, d'identifier le problème : l'appel du large auquel les flots renvoient est insonorisé par la paroi du /o/ fermé:

«En Algérie, les plages sont aussi tout ce qui reste comme territoire de rêverie, d'occasion de tourner le dos aux siens, de revenir à soi-même et échapper au collectif épuisant. » (LPDLF, p.140)

Et pour résister à la voix des sirènes, on *«fait de la plage le lieu de son entêtement, de son duel avec la vie, de sa colère et de sa guerre. »* (LPDLF, p.142) ;

«On y tue, on y assassine, mais on s'y dénude. C'est la fin du labeur, de l'effort, le lieu de récompense, le chaos du délice, l'espace de l'enjeu : la plage est le but de l'année, de la terre occidentale. (...) C'est le lieu du loisir et, du coup, les radicaux s'en prennent à cet espace » (LPDLF, p.143-144).

Chapitre 3

L'effet- palimpseste de la calligraphie

Introduction

Dans ce troisième et dernier chapitre, l'accent sera mis notamment sur les représentations imagées qui sourdent du fond du texte. *Le peintre dévorant la femme* nous semble en effet s'organiser autour d'une préoccupation picturale qui donne vie à la raison d'être de cette œuvre. Le défi ici à relever consiste à montrer que l'œuvre daoudienne est une œuvre peinte. L'exercice n'est certes pas simple, mais nous essaierons de convaincre que Kamel Daoud peint Paris d'après le modèle féminin de Picasso. A l'appui, nous nous référents à ce passage fort éclairant sur le travail de correspondance entrepris par l'auteur :

« *Cette ville immense est une pierre froide en hiver. Un ordonnancement du monde où la lumière jaune a le rôle d'un tissu et les ponts jouent à être des épaules ou des hanches, les immeubles sont des dos tournés. Dans les beaux quartiers, les vitrines montrent des poitrines et des corps de rêve.* » (LPDLF, p.9)

III.1. Le texte en image

Ainsi que le titre l'indique, il sera ici question de pénétrer au cœur de cet univers imagé le quel sous-tend la trame narrative. Les deux figures, aux confins du lisible et du visible, que nous essaierons de mettre en avant, dans les lignes suivantes, sont inspirées, comme nous le verrons, de l'art du blason de Picasso. Pour nous offrir une image du rapport qui lie intimement l'écriture à la peinture, Kamel Daoud imprime à la surface et à l'intérieur du texte des tableaux confirmant son admiration pour le peintre espagnol.

III.1.1. La spatialisation du texte (un corps blasonné)

Ce que ce passage laisse entendre : « *Le corps et le corpus, confondus dans le même verdict de refus pour falsification* » (LPDLF, p.183) est que la forme du texte sera le reflet d'un corps en éclats. Les titres du roman qui peuvent être pris comme des morceaux d'un corps disloqué donnent à voir une représentation spatiale proche du blason.

Pourquoi privilégier cette forme fragmentaire ? Plusieurs raisons sont, selon nous, à l'origine de cette esthétique de l'éclatement.

La première raison serait en lien avec l'art de la peinture. Les rebondissements qui structurent l'espace du roman peuvent en effet être perçus comme une représentation allégorique

de Paris. Kamel Daoud, dirions-nous, nous propose ici une peinture littéraire et «*une recomposition artistique*» (LPDLF, p.84) de cet Occident qu'il assimile à un corps de femme nue: «*L'Occident, cette géographie*» (LPDLF, p.29) «*est un corps de femme(...) une nudité exposée*» (LPDLF, p.84) lit-on par-ci, par là dans le roman.

Cet espace en décomposition serait un effet de mimétisme inspiré du «*déploiement du corps de Marie-Thérèse*» (LPDLF, p.140), de l'«*éparpillement de son corps*» (LPDLF, p.102) Une sorte de mise en image qui nous fait voir, ainsi que nous pouvons le constater, la plasticité du modèle en toutes ses formes : «*L'Occident est (...) un nu*» (LPDLF, p.87) et le «*nu est toujours cru*» (LPDLF, p.90)

L'anatomie détaillée, représentée ici par le blanc du texte, est structurée par le fantasme : les titres de certains micro-récit passent par le délire «*jusqu'à l'hallucination*» (LPDLF, p.149) : Comment manger une femme?, Une femme allongée nue, Le sexe exhibé de l'Occident, sont plus que de simples mots ; ils ont comme fonction de mimer les tableaux de Picasso. Ces figures ainsi que d'autres font en effet écho aux peintures de Marie-Thérèse lequel ne saurait être saisi que par la fragmentation du regard : «*La femme, cette femme-là, a ce corps qui est à la fois entier, plein et la moitié du vide*» (LPDLF, p.74) Ainsi, «*C'est une appropriation qu'il tente, totale*» (LPDLF, p.40) qui est exprimée. C'est un désir d'appropriation «*dans le moment de sa confection*» (LPDLF, p.81) explique le narrateur. Voilà pourquoi «*Marie-Thérèse est (...) peinte comme un assemblage d'ossements*» (LPDLF, p.26)

Les références corporelles auxquelles les titres des micro-récits renvoient suffisent, pensons-nous, à justifier cette lecture. D'ailleurs, ainsi que nous le lisons dans ce passage : «*La femme convoitée n'est jamais disséquée, mais recomposée.* » (LPDLF, p.69)

Nous pouvons dire, sans risque de nous tromper, que la configuration spatiale que Kamel Daoud a imaginé pour ce roman, *Le peintre dévorant la femme*, partage les caractéristiques du cubisme picassien.

Chez Picasso, comme chez Kamel Daoud, l'esthétique du blason est exploré pour mettre en avant «*la consécration d'un ordre contraire à celui d'un Dieu*» (LPDLF, p.189) Simplement parce que d'après leur raisonnement ; «*Les « collections » sont l'expression d'un triomphe*» (LPDLF, p.103)

Le méli-mélo, lequel contraste avec le principe du *cosmos*, serait, aux yeux de Kamel Daoud, le seul moyen susceptible de bifurquer «*sur le chemin qui mène vers Dieu*» (LPDLF, p.166). Il est le seul moyen aussi d'atteindre la jouissance. C'est ce que donnent à lire les différents extraits proposés ci-après :

«*On y peint (...) la jouissance dans son désordre* » (LPDLF, p.168)

«*Flagellé pour faire apparaître l'âme à travers la peau déchirée* » (LPDLF, p.86) ;

«*Statut intermédiaire entre la chair morte et la chair impossible*» (LPDLF, p.43)

«*Le corps de la proie est boursoufflé, ample en courbes avant l'amour, corpulent, en chair débordante, comme une méduse, une pieuvre surtout.*» (LPDLF, p.56)

«*Peinte sous la forme d'une pieuvre, une sorte de méduse (...) elle n'est pas monstrueuse mais elle est le reflet de ce désir monstrueux que Picasso semble avoir de la jeune femme.* » (LPDLF, p.69)

Le choix de la fragmentation relèverait donc aussi d'une nécessité d'arrêter l'écoulement de la durée :

«*Dans son mouvement, ses collisions avec les tissus et les matières du monde, ses objets, dans sa fausse immobilité, celle qui suspend le temps* » (LPDLF, p.26)

Et là on voit bien l'articulation entre la fuite du temps et le désir de suspendre sa marche. Cela se comprend aisément puisque l'écoulement rendu visible par l'allitération en /S/ est ralenti par le rythme lent de la phrase. L'esthétique du fragment, ou du blason en l'occurrence, est une sorte de forme d'expression libérée de la contrainte de la linéarité et de la totalité. D'après le narrateur :

«*L'art dessine, donc rapatrie le corps sous le sens, lui donne son épaisseur, l'anime, le fixe pour ralentir sa disparition* » (LPDLF, p.66)

C'est la discontinuité formelle qui rend possible la durabilité : une image peinte n'est pas sujet au changement. L'aspect fragmenté, qui rappelle également la forme du journal, est donc plus apte à suggérer un mouvement au ralenti. Les deux exemples suivants, pris entre autres, le disent très clairement:

«*L'exposition de l'année érotique est un journal* » (LPDLF, p.169) ;

«*L'impression de maîtriser ou de ralentir le temps* » (LPDLF, p.180)

Et c'est en termes de désordre que le peintre espagnol suggère l'idée d'une durée en suspens :

«Chez Picasso, elle est immobilisée dans le faux désordre du nu et de l'habillé, justement. C'est le portrait de la séduction dans son évidence : la femme (...) est ce composé de gestes volumineux, de volumes, de postures» (LPDLF, p.25)

A travers la peinture du corps supplicié, pour reprendre l'un des titres des micro-récits, Picasso raconte, nous dit le narrateur, «l'histoire, tellement longue, du corps en Occident. Sa crucifixion, immobilisation, putréfaction, sa réduction à la pierre et au songe » (LPDLF, p.167) ;

«Je suis fasciné par ces crucifixion que Picasso a imaginées» (LPDLF, p.184) poursuit-il. Selon lui, Picasso use de cet art de la défiguration (LPDLF, p.160) qui montre : «le supplice du corps, sa désarticulation, le volume de la douleur » (LPDLF, p.185) pour immortaliser le ça a été, car «L'Occident est justement ce corps-là, dans la splendeur de son histoire, son histoire écrasante et violente » (LPDLF, p.187)

Une autre motivation pourrait être évoquée : le recours à la fragmentation ou à la technique du blason peut être perçu comme une stratégie pour mettre l'espace textuel en image. Cette phrase : «C'est la langue qui dessine» (LPDLF, p.176) dit en effet qu'il s'agit d'un espace occupé par une Marie-Houri allongée nue. Il s'agirait, aux dires du narrateur, d'un corps composé «de sa face diurne, visible et de sa face obscure que le peintre distingue » (LPDLF, p.37)

Picasso, comme dirait Kamel Daoud, n'est pas le seul à peindre «Le corps érotique» (LPDLF, p.71) Lui aussi le fait par le biais des lettres. Qu'est-ce à dire ? A l'évidence, ainsi que le suggèrent les deux exemples ci-dessous :

«C'est un érotisme de l'écriture» (LPDLF, p.162) ;

«La calligraphie est érotique» (LPDLF, p.165)

La mise en image n'est pas le propre de la peinture. Un romancier peut aussi fabriquer des images avec des lettres, des mots et des lignes.

III.1.2. Le choix du blason (de la peinture dans l'écriture)

L'autre mode de réalisation de la peinture observé dans ce texte est lié à la technique du blason. Le nombre de passages démontrant l'emploi massif de ce procédé est en effet frappant. Leur récurrence, convenons-nous, fait passer le récit du texte à la figure.

Avant de nous lancer dans l'analyse des passages cités infra, il convient de définir ne serait-ce que très brièvement le blason. Ces quelques lignes empruntées à Leslie O'Meara¹ sont particulièrement intéressantes à cet égard :

« Le mot « blason », écrit-elle, est particulièrement polysémique, puisqu'il désigne aussi bien le signe militaire des chevaliers placé sur leur bouclier, que le discours élogieux que tenaient les hérauts sur ces chevaliers, qu'un genre poétique démonstratif du XVI^e siècle, hérité de cette tradition héraldique. Le blason animalier, en tant que genre ». C'est Clément Marot, ajoute-elle, en inventant les « Blasons anatomiques du corps féminin », qui a rénové l'ancien genre descriptif, souvent satirique, du blason qui existait à la fin du X^e et au début du XVI^e siècle ».

Le blason amoureux est donc l'élément de la peinture que pratique ici Kamel Daoud. Dominé par le thème du corps féminin morcelé, l'imaginaire daoudien semble faire l'écho d'une écriture-peinture cubiste : *« la femme consommée est en croquis, en traits d'encre, vidée. »* (LPDLF, p.56) Qui dit cubisme dit évidemment art fugitif puisqu'il est axé sur la dissolution des lignes et des formes.

Pour décrire l'objet peint, Kamel Daoud recourt aussi au voilement/dévoilement comme mode de représentation : *« on dessine en voilant, on prétexte le texte pour laisser la forme émerger, on trompe les polices, les brigades de l'orthodoxie. »* Il est clair par sa façon d'appréhender le sujet qu'il y a une analogie entre son blason poétique et le blason pictural du peintre espagnol. Voici un exemple, entre autres, qui peut nous apprendre beaucoup sur cette comparaison : *« Ici le sexe, le pubis, les seins, la vulve et les fesses sont le vrai corps qui repousse le reste de l'anatomie vers l'arrière-plan. »* (LPDLF, p.68)

Nous voyons bien en effet par la dissection à laquelle le corps de la femme est soumis, les parties sur lesquelles l'attention est portée, le vocabulaire affranchi de toute limite morale, par quoi le rapprochement entre les deux blasonneurs est scellé.

¹ O'Meara Leslie, « Le Blason animalier dans la poésie française du XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°53, 2001. pp. 118-123. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rhren_0181-6799_2001_num_53_1_2433.pdf

Des exemples de ce genre, qui ont pour sujet l'anatomie féminine, pullulent dans *Le peintre dévorant la femme*. En voici quelques-uns :

«C'est une dévoration plus tyrannique, un mélange des sèves, une mastication qui n'implique pas que la bouche, mais le corps en entier qui devient palais. » (LPDLF, p.20) ;

«Le cru est là, dans son immobilité, multipliant ses visages dans ses miroirs, se promenant nu ou habillé, offrant une épaule ou une lèvre, des fesse ou un voyage, et c'est le calciné qui va vers lui, les mains chargées de ses propres restes et morceaux de corps. » (LPDLF, p.24)

«Voici la langue qui s'enroule autour d'une lèvre, des salives qui enduisent des obscurités» (LPDLF, p.52-53)

Ainsi que nous le disions, la fréquence de l'utilisation du procédé du blason est frappante dans ce roman de Kamel Daoud. Serait-ce une simple célébration de la beauté féminine ? Nous nous posons la question. Si l'on s'en tient à l'extrait ci-dessous, il ne s'agit pas seulement de peintre et de sublimer un objet d'amour. La pratique du blason, chez Kamel Daoud, semble répondre à un enjeu idéologique : selon nous, il est pratiqué dans le but de subvertir les idées reçues, et par conséquent, l'ordre et les valeurs établis :

«Le peintre réordonne ce qu'une tenace culture a imposé selon ses mœurs et ses puritanismes : le visage est coïncidence des fesses, les seins remontent vers le cou et ainsi de suite» (LPDLF, p.69)

C'est au principe de la linéarité et au schéma syntagmatique que l'auteur s'attaquerait : «Cet amoureux de la ligne pure et définitive est un assassin du corps » (LPDLF, p.136). Ce passage semble également aller en ce sens : «Le corps érotique (...) il est simultanéité du pubis avec l'aisselle, le profil avec la main, la croupe qui est portée sous la lèvre du mannequin et son visage n'a pas de nuque » (LPDLF, p.71)

En voici un autre qui nous permet de deviner sans peine son intention : «Picasso en fait un exercice d'anatomie. Rien de mieux pour se sentir Dieu que de reprendre le corps de l'être aimé et le recréer mais à partir de son ossature» (LPDLF, p.82)

On l'aura compris, cette technique de décomposition/recomposition conçue et perçue comme art pictural est le corollaire d'un anticonformisme affirmé : «Je refais mon inventaire dans le musée Picasso : une femme, des bustes, des os, des sexes enchâssés, des végétations disgracieuses, des miroirs...» (LPDLF, p.140)

Le recours au blason amoureux, cet *«art érotique sublimé, ramené du ventre vers la bouche puis vers la langue, puis vers les yeux»*, que l'on *«accuse d'impureté»*, attesterait donc le rejet de l'art du contre-nu : *«Certains imams préconisent aujourd'hui, pour plaire à Dieu, de ne coucher avec sa femme que dans l'obscurité totale, derrière un rideau ou une toile, dans le tâtonnement»* (LPDLF, p.85)

Kamel Daoud prendrait en effet le contre-pied du discours religieux. Le ton ironique de cette phrase en est une preuve irréfutable :

«Le Coran raconte aussi que chaque membre, chaque organe peut se retourner comme témoin à charge et à décharge contre l'âme. « Tu as volé ! » dira la main. « Tu as fui ! » dira la jambe. Le corps est soumis à la torture, au feu...» (LPDLF, p.86)

Voilà donc ce qui explique l'attention prêtée à ce sujet. Les descriptions d'une totale impudeur employées ne sont nullement gratuites : par le biais de ces effets-tableaux, Kamel Daoud revendique la liberté de s'affranchir des normes conventionnelles.

C'est pourquoi nous disons que le blason dans cette œuvre ne pas renvoie à un corps de femme, car le modèle du romancier est manifestement la ville de Paris. Lisons cet extrait qui peut paraître pour certains, ambigu :

«Le souci quand j'arrive à Paris est mon regard, je ne sais où le poser. Je voudrais le mettre dans ma poche, sous mes aisselles, le ranger, devenir aveugle et courtois, mais il s'envole.» (LPDLF, p.10)

On peut se demander pourquoi un tel vocabulaire, car convenons-nous, cette description qui nous interroge ici exprime un trouble passionnel. Pour la décrire, l'auteur exploite, ainsi que nous pouvons le noter, un lexique qui ne peut en effet se comprendre que dans un contexte de séduction. L'érotisme que suscite cette ville chez le romancier insiste sur le désir de ce dernier de s'occidentaliser.

Sinon comment lire un passage tel que celui-ci : *«Pour comprendre Picasso, il faut être un enfant du vers, pas du verset.»* (LPDLF, p.44)

III.2. Des images sous le texte

Nous le disions, *Le peintre dévorant la femme* est un texte fortement marqué par l'iconique. Tenter de faire venir à la lumière les images palimpsestes que l'auteur met sous les yeux du lecteur est l'idée principale qui sera développée dans ce point d'étude. A travers quelques passages qui serviront d'assise à notre analyse, nous essaierons de mettre en relief les traces visuelles cachées entre et sous les lignes du texte.

Outre le repérage des représentations artistique enfouies sous le texte, l'objectif du rapprochement que l'écriture daoudienne établit avec la peinture de Picasso sera également abordé ici. Le sens métaphorique qu'il conviendra de donner à ce dessin que Kamel Daoud désire faire voir est en effet notre ultime préoccupation.

III.2.1. L'effet-androgyne du texte ou l'androgynat scripturale

Androgyne : que désigne ce mot ?

«*Le Banquet* de Platon propose une version du mythe de l'androgyne selon laquelle il y avait trois espèces d'hommes, et non deux, comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. C'était l'espèce androgyne qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée.»¹

Très simplement, on nomme androgyne, qui vient grec *androgynos* (de *anêr*, *andros* « homme » et *gunê*, *gunaikos* « femme »), un être possédant les caractéristiques physiques des deux sexes humains.²

Le mythe auquel cet énoncé fait allusion:

¹ Platon, *Le Banquet*. Cité par Carole Girard, «Le mythe de l'androgyne dans Porporino ou les Mystères de Naples de Dominique Fernandez », *Recherche sur l'imaginaire*, PU de Rennes, [1997], 2019. <https://books.openedition.org/pur/64565>

² Alison-Carton-Vincent, «Quelques aspects et fonctions de la réécriture du mythe de l'androgyne chez les femmes-auteures italiennes des xxe et XXIe siècles », *Mythes sans limites*, n°27, 2013, p.123-140. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4048>

«*Le plus beau corps-à-corps amoureux est celui où n'arrivent à s'immiscer ni rites, ni dieux, ni lois, ni témoins ou assesseurs ; c'est celui que peint Picasso (...) à mi-chemin entre la volupté et la cruauté.*» (LPDLF, p.55)

et que l'auteur, déploie à travers tout le récit, présente un intérêt non négligeable dans la mesure où il offre la solution attendue au problème de la représentation du corps féminin. Il est d'autres passages qui évoquent le même sujet mais beaucoup plus clairement. Citons :

«*C'est une dévoration plus tyrannique, un mélange des sèves*» (LPDLF, p.20) ;

«*Dans la dévoration érotique. On rejoue la même scène, mais dans le sens contraire : on veut revenir dans le ventre aimé (...) Faire l'amour (...) c'est à nouveau renâître*» (LPDLF, p.20) ; «*On rejoue la plus antique des scènes. Le moment zéro.*» (LPDLF, p.20)

Nous en reparlerons un peu plus loin. Intéressons-nous d'abord à ce qui gît au fond de l'hypotexte.

La première image inscrite au creux du *Peintre dévorant la femme* serait donc, selon nous, celle de deux formes géométriques qui s'interpénètrent. Entre la pratique de la répétition, implicitement revendiquée, et la structure continue du récit, une troisième forme peut être imaginée et qui correspondrait à la figure ici désignée : «*Il n'y a pas plus ridicule à regarder qu'un coït, son insistance, son frottis contrit, sa routine réduite à deux mouvement, la posture même de l'accouplement* » (LPDLF, p.59)

Cela peut paraître étonnant puisque l'entrecroisement des deux figures, en l'occurrence le cercle et le rectiligne, n'est pas facilement repérable, mais en étant un peu attentif, on peut entrevoir ce qui est imprimé dans l'œuvre de façon très subtile.

Chez Kamel Daoud, le texte a la puissance de l'image, lit-on dans ce passage : «*ce que la main ne pouvait dessiner, elle l'a écrit*» (LPDLF, p.163). S'il s'est contenté de suggérer le spectacle par écrit au lieu de le peindre, cela tient au fait que «le trop visible» peut lui être préjudiciable : «*On dessine le mot qui cache à demi le corps*» (LPDLF, p.163) Ne l'oublions pas, nous dit-il à travers la bouche de son narrateur, l'Orient : «*Cet amoureux de la ligne pure et définitive est un assassin du corps, un saccageur*» (LPDLF, p.136) C'est pour pourquoi «*l'écriture se tord, prend des hanches et des danses, s'exhibe.*» (LPDLF, p.163)

Le risque est énorme, car *«dès que ce troisième corps tente de se reconstituer hors de l'ordre, tendu vers la seule fin de son unicité, il devient infraction, outrage, atteinte aux mœurs.»* (LPDLF, p.171) Et parce que la vigilance est de mise, il s'est évertué à trouver *«une stratégie de clandestinité pour que survive ce corps mêlé»* (LPDLF, p.172)

On peut évidemment expliquer sans grande peine l'intérêt qu'il porte à ce *«Rite renouvelé sous mille formes : écrits, danses, peintures, extases et chants »* (LPDLF, p.21-22) On pense bien sûr à la figure de l'androgynisme : *«Car le couple n'est pas la rencontre de deux corps qui restent distincts, mais la reconstitution d'un troisième»* (LPDLF, p.170)

L'androgynisme scriptural que l'auteur semble privilégier ici s'harmonise avec ce qu'il tente de réconcilier. Considérons cet énoncé : *«C'est une guerre entre deux origines du monde. L'une est un texte, l'autre un sexe. L'une est un tableau, l'autre une loi.»* (LPDLF, p.66-67) Voilà donc le problème qu'il s'efforce de résoudre. L'emploi de la ligne droite et de la courbe imposée par le procédé de la répétition a pour fonction de rapprocher de conceptions de la vie : l'occidentale et l'orientale. Cet entrecroisement auquel il travaille est aussi motivé par d'autres raisons : la première concerne la dénonciation de la discrimination entre les deux sexes et pour l'exprimer il nous a fourni des exemples nombreux. Rappelons quelques-uns d'entre eux :

«L'érotisme est un art à deux, la rencontre de deux corps» (LPDLF, p.19)

«La nuit, cette ville est un néon et une histoire (...) une femme et un homme qui ont le même sexe et ne savent que faire.» (LPDLF, p.11)

«La Femme allongée, nue est peinte (...) incarnant à la fois le sexe de la femme et la verge de l'homme, mêlant les organes» (LPDLF, p.56)

La seconde raison nourrit un rêve : construire son identité culturelle à partir du principe de l'androgynisme. Ce fantasme est manifestement très présent dans son esprit puisqu'il a traité la question de la complétude. C'est l'idée principale, d'après nous, que les extraits suivants suggèrent :

« Je me confonds » (LPDLF, p.22) ;

«On change de corps, on se désincarne (...) c'est-à-dire en gagner un autre» (LPDLF, p.22)

Sans insister, la totalité vient révéler l'image assez complète que le narrateur a de lui-même : il est, par sa pratique esthétique, sous-entend-il, un artiste complet, et par la richesse de son intériorité, un homme épanoui.

Cela dit, le principe de l'androgynat auquel l'auteur renvoie n'exprime pas que cela : ce troisième corps du monde qu'il retrouve, dit-il, comme obsession et loi du genre chez Picasso (LPDLF, p.174) permet de bousculer le pouvoir de l'Un :

«Il a défait la création de Dieu, le corps de l'homme, pour la reprendre à zéro» (LPDLF, p.14-15) ;

«Le couple est attentatoire à la loi de l'unique qui le surveille et s'y immisce par le verset, le rite, l'obligation de tuteur pour la femme» (LPDLF, p.173)

Nous l'avons mentionné plus haut, l'androgynat, l'opposé de l'un, résout la problématique du féminin discriminé. Preuve à l'appui :

«Le couple c'est la femme entière, la femme totale.» (LPDLF, p.175) ;

«Elle est l'œuf alchimique, l'hermaphrodite restauré en quelque sorte.» (LPDLF, p.193)

La question de l'androgynat qui convoque ici celle de la femme est liée sans équivoque à la conception linéaire de l'Orient. Cette réflexion remet évidemment en cause la supériorité de la ligne sur la courbe. Contrairement aux orientaux, les Occidentaux ont compris que la forme sphérique est de toutes les géométries la forme plus accomplie :

«C'est une fin parfaite, ovale, sphérique, comme une source d'eau.» (LPDLF, p.194) :

«Dans son ventre un homme enroule son sexe, se confond, redevient courbes.» ;

Dans les deux exemples suivants, il nous explique d'ailleurs pourquoi la culture occidentale est si précieuse à ses yeux :

«Le premier souvenir de Paris n'est pas sa Tour ni son fleuve, mais un couple qui s'embrasse (...) un couple qui s'absorbe debout alors que chez moi l'amour est couché, horizontal» (LPDLF, p.52)

L'Occident raconte *«comment on embrasse, tout ce qui est courbes ou ondoie»* (LPDLF, p.87)

III.2.2. L'autoportrait d'un auteur-narrateur peintre

La seconde image gravée en creux :

« Le mot de peindre est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre.»¹

Pourquoi parler de portrait ou de l'autoportrait ici ? En d'autres termes, quel argument donne prétexte à ce prologue ?

Lisons ces extraits et allons plus loin :

«*Ce genre n'est plus miroir dérisoire de l'ego mais un narcissisme fantastique, monstrueux qui passe par le portrait de l'autre.*» (LPDLF, p.202)

«*J'aime imaginer ce tableau comme une illustration de cette gémellité.*» (LPDLF, p.204)

D'après ces passages, il y a une volonté de se décrire, et de se décrire à travers la figure de l'autre. «*C'est un autoportrait, l'autoportrait étant l'un des stades suprême de l'amour, l'une de ses figures.*» (LPDLF, p.198) affirme le narrateur.

Certes cette gémellité est loin d'être aisée, mais, à y regarder de près, il y a bien une quête de ressemblance.

Ces lignes, à titre d'exemple, permettent d'éclairer notre propos : «*Quand je peins, ma peau est un œil, toutes mes mains sont une rétine, une bouche s'arrondit comme une prune.* » (LPDLF, p.25)

La question que soulève cette déclaration tient au statut de peintre que le narrateur s'octroie. Elle signale la liaison entre l'écriture et la peinture. Elle indique, autrement dit le dédoublement du narrateur en un romancier-peintre. Outre l'influence de la peinture sur celui qui écrit, il est évidemment ici question d'une mise en abyme : il y a un reflet spéculaire qui nous rappelle la figure de Pablo Picasso. Il est en effet nécessaire de souligner que c'est son image que Kamel Daoud met au centre du texte.

Voyons les termes utilisés pour parler de cette ressemblance : ils sont absolument non négligeables :

¹ Cité par Katalin Szuhaj, «Le portrait satirique baroque. L'œuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture», Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, ParisIII, 2009.

«Je m'imagine au ciel de Picasso, mais à Paris seulement» (LPDLF, p.14)

«Picasso est donc une halte dans ce voyage à travers les cieus des sens. Je vais l'interroger, me balader dans sa peau (...) j'ai regardé ces toiles, une à une, comme s'il s'agissait de versets.» (LPDLF, p.17)

Comment ne pas être surpris de ce dédoublement qu'il met en scène ? Le rapprochement que le narrateur établit entre lui-même et le peintre dépasse, disons-le, le simple parallèle. Dans le deuxième passage énoncé ci-dessus, son intention est clairement précisée : Picasso n'est pas seulement perçu comme le maître à suivre, mais comme un double identique. Le portrait du narrateur reposerait ainsi sur le portrait du peintre espagnol.

Maintenant la question qui se pose : comment peut-on faire valoir que Kamel Daoud se peint sous les traits de Picasso ? Malgré la scientificité de la recherche qui nous oblige à la prudence, il nous est cependant permis d'avancer que le romancier est présent dans *Le peintre dévorant la femme*. Les passages sur lesquels prend appui notre lecture sont les suivants :

« J'aime ces moments où je tâte du bout du pied les terrains d'autrui, les champs d'arts et de sens. Je l'ai fait depuis ma naissance au village, en Algérie, en lisant dans le périmètre muet d'une langue clandestine.» (LPDLF, p.12)

« Les années de guerre civile en Algérie » (LPDLF, p.50) ; « Le sexe est non seulement inquiet dans mon souvenir d'Algérien, mais aussi mobile, glissant, quêteur d'ombres et des angles morts de la ville. » (LPDLF, p.199-200)

La biographie de l'auteur du texte nous est bien connue, et nous pouvons dire que dans ces commentaires faits par le narrateur, c'est Kamel Daoud qui s'y livre : *«je relisais les mêmes romans dans le village sans livres où j'ai grandi» (LPDLF, p.60)* C'est lui en effet qui se peint sous les traits de Picasso : *«L'image de ce barbu détruisant la statue de Sétif est le résumé, dans ma chair, de ce qu'est l'art aux mains des tueurs de l'altérité.» (LPDLF, p.158)*

Bien entendu, ce dédoublement révèle la façon dont le romancier appréhende sa personne, l'idée qu'il se fait de son geste artistique. Or, il ne suffit évidemment pas de se mettre à la place d'autrui pour revendiquer un savoir-faire. Nous l'avons dit et répété dans le point précédent, ce qui émeut dans cette œuvre daoudienne, ce sont les effets esthétiques qui se manifestent à nous. Si le roman de Kamel Daoud est si parlant, c'est aussi et surtout parce qu'il est un art de voir, c'est parce qu'il est destiné à être vu. Le romancier, par l'intermédiaire de son narrateur, précise sa pensée à cet égard :

«Picasso a affirmé, dit-on, que la calligraphie arabe a atteint l'objectif ultime de l'art (...) elle s'offre ainsi, comme une perfection qui mêle le mot à la chair et exprime le bruit du corps.» (LPDLF, p.162)

Ce sont donc les formes géométriques taillées à la hache de la calligraphie qui incite l'auteur du *Peintre dévorant la femme* à se présenter en tant que peintre. L'art de la calligraphie, explique-t-il, est un miroir qui fait apparaître des choses que l'on ne voit pas au premier regard. Et pour convaincre, il avance cet argument capital:

«L'art est-il impossible ou seulement différents dans ma culture ? Ce dont je parle, ce n'est pas de l'inexistence du peintre chez nous, du portraitiste, mais du fait qu'il n'est pas le nombril de notre univers (...) il est en permanence dissidence» (LPDLF, p.160-161)

Et parce que les artistes, symbole de la liberté refusée, «fuiant, se déguisent, sont tués ou s'exilent.» (LPDLF, p.174), il fallait ruser et trouver un moyen de contourner l'entrave. Pour ne pas subir la foudre de la censure, qui sévit «pour arrêter la peinture, le dessin, la forme concurrente à la création.» (LPDLF, p.101), le narrateur-romancier s'est contenté de peindre sans passer par la peinture : la calligraphie n'a rien de reprochable pourtant elle «est érotique» (LPDLF, p.165) Cet art masqué, à la fois sombre et éclairé, «est la seule éternité dont je peux être certain.» (LPDLF, p.205) se rassure-t-il.

Evidemment, le choix de cet entre-deux esthétiques grâce auquel il résout le problème du corps nu est inspiré de la pratique picturale de l'Occident en général et de la peinture picassienne en particulier. C'est ce que ces passages laissent entendre et sous-entendre :

«Si l'Occident a trouvé du sens chez Picasso, dans cette orgie de lignes, ce désossement spectaculaire, à moi d'en parler comme s'il s'agissait de versets coloriés, d'évidences.» (LPDLF, p.59) ;

«...cherche dans l'Occident le corps qui est impossible chez lui.» (LPDLF, p.188)

Cet art, qui marie deux expressions esthétiques et qui n'a surtout rien en apparence de nuisible, est «ce qui accroche l'enfant des calligraphies, l'homme du Sud, de la planète d'Allah, en moi.» (LPDLF, p.52) car «Au sud, c'est le lieu de sa frontière : le corps s'y sent contrit, cloîtré, car empêché de voyager, fuir, s'exiler, se déplier.» (LPDLF, p.144)

Ainsi, par l'usage de cet «L'art du portrait ancien» (LPDLF, p.37), le narrateur derrière lequel se profile le spectre de Kamel Daoud parvient à l'instar de Picasso à se peindre «lui-même en veilleur.» (LPDLF, p.178)

Conclusion Générale

Conclusion Générale

Nous arrivons au bout de cette recherche à travers laquelle nous avons tenté de répondre à certains questionnements qui ont alimentés et orientés notre étude. Nous nous proposons alors de rassembler toutes les conclusions auxquelles nous sommes arrivés au cours de cette recherche, grâce auxquelles nous pensons être en mesure de dissiper le flou qui entoure notre problématique de recherche qui rappelle la vise à explorer les procédés et les effets du parallélisme établi entre Kamel Daoud et Picasso et à comprendre l'intérêt que l'écrivain porte à ce jeu spéculaire dans son œuvre *Le peintre dévorant la femme*.

Dans ce mémoire, nous avons voulu tirer au clair les indices et les faits qui encensent ce parallèle entre les deux artistes, nous l'avons dit plutôt, Kamel Daoud a créé cette œuvre et donne l'impression à travers celle-ci, de s'identifier au peintre espagnol, ainsi, pour confirmer cela, nous avons commencé par faire un travail de comparaison qui consiste essentiellement à repérer les convergences et les divergences que partagent l'écrivain et le peintre, leurs œuvres, leurs thèmes ainsi que les procédés de travaux de ces deux-là. Nous avons conclu alors que leurs œuvres et particulièrement leurs titres partagent les mêmes caractéristiques (la répétition, la confusion et l'érotisation), la thématique de l'érotisme est aussi au cœur des deux œuvres, *l'année érotique* du peintre et *Le peintre dévorant la femme* de l'écrivain, nous avons aussi remarqué que chacun des deux artistes a été inspiré par un modèle, Marie-Thérèse pour Picasso et la ville de Paris pour Kamel Daoud. Les deux chronotopes que nous avons pu analyser dans cette œuvre la mer de l'oriental et le musée occidental apportent encore plus de nuances à ce parallèle car ils représentent aussi ce conflit culturel auquel le narrateur fait face en permanence dans cette œuvre, les étudier de près nous a permis de déduire que contrairement à l'espace du musée en Occident, dans l'autre monde dit « musulmans », on y ressent le besoin de recréer cet espace comme un échappatoire, et c'est justement ce qui a donné lieu à la mer, ce chronotope, en Orient.

Par ailleurs, l'œuvre daoudienne laisse apparaître une production imagée, c'est ce détail que nous nous sommes engagé à confirmer par la suite, de prouver que le texte de l'écrivain est très proche de l'image et c'est précisément ce qui le rapproche encore plus du peintre Picasso, c'est ce que nous pensons à présent, *Le peintre dévorant la femme* est une œuvre dans laquelle Kamel Daoud devient peintre d'une certaine manière et imite le style de Picasso pour ainsi peindre une image celle de la ville de Paris, un exercice que nous pensons réussi grâce à ce procédé de blason qui est présent dans toute l'œuvre, à cet effet-androgyne qui rappelle les formes et le style des toiles de Picasso, mais aussi au fait que le romancier use d'une calligraphie érotique pour créer

cette image, n'ayant pas la culture du pinceau et sa maîtrise, Kamel Daoud recour à cette nuance de la calligraphie pour se faire peintre et dépasser les lourdeurs qu'impose le monde arabe.

Ainsi, pour finir, nous pouvons affirmer que cette œuvre est une peinture littéraire dans laquelle nous avons déduis la présence de Kamel Daoud qui se peint à travers les traits de Picasso ce qui nous a permis de rapprocher Kamel Daoud l'écrivain, de Picasso le génie espagnol et de confirmer l'idée du parallélisme à laquelle nous fait pensé *Le peintre dévorant la femme*.

Références
Bibliographiques

Références Bibliographiques

Corpus littéraire étudié

- ✓ DAOUD Kamel, *Le peintre dévorant la femme*. Ed. Barsakh, 2018.

Thèses et mémoires consultés

- ✓ BAHY Yamina, «L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud », Thèse de Doctorat LMD, Université d'Oran2, 2015/2016.
- ✓ COLLINGTON Tara Leah COLLINGTON, «La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels : la validité heuristique du chronotope de Bakhtine », Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2000.
- ✓ CRACIUN Marinela-Denisa, «La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco.» Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016.
- ✓ SZUHAI Katalin, «Le portrait satirique baroque. L'œuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture», Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2009.
- ✓ THIBEAULT Dorice, « La dérivation scripturale : Réécriture du Robinson Crusoe de Dofoe par Tournier », Mémoire, Université du Québec, Avril 1989.

Ouvrages

- ✓ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone. : *Convergences critiques*, Ed. OPU, Alger, 1995, p. 35.
- ✓ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1978) p.235. p.391.
- ✓ BAL Mieke, « Mise en abyme et iconicité », « Littérature », no. 29, 1978, pp. 116-128
- ✓ CHEVALIER Karine, *La Mémoire et l'Absent : Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 131.
- ✓ COLLINGLON Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Coll. « Théorie et littérature », Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 92.
- ✓ DÄLLENBACH Lucien, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

- ✓ DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 18.
- ✓ FARNLOF Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde: À propos du "Tour du monde en quatre-vingts jours" », *Poétique*, no 152, novembre 2007, p. 440.
- ✓ GAUVIN Lise, « Le palimpseste francophone et la question des modèles », *Littératures francophones*, 2013, pp.7-19.
- ✓ GENETTE Gérard, *Palimpseste ou la littérature au second degré*, 1982, p.7. p. 11.
- ✓ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1981[1969], p. 85.
- ✓ GIDE André, *Journal*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p.29
- ✓ HAMEL, Jean-François., *Compte rendu de [Lorsque le récit devient autoréflexif : mises en abyme]*. *Ciné-Bulles*, 29(4), 2011, 48–51.
- ✓ HOEK L H. : *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed. Mouton. La Hage. Paris, New York, 1981, p. 21.
- ✓ PASTOUREAU Michel, *Traité de l'héraldique*, Paris, Picard Éditeur, 1993, p. 358.
- ✓ *Picasso et le portrait* sous la direction de [William Rubin](#), éditions [Réunion des musées nationaux](#) et [Flammarion](#), Paris, 1996.p 61.
- ✓ TROUVE Alain, «Lecture et intertextualité : Parcours de la reconnaissance. Parcours de la reconnaissance intertextuelle », Reims : EPURE, 2006, pp.5-22.

Articles et pages web

- ✓ Alison-Carton-Vincent, «Quelques aspects et fonctions de la réécriture du mythe de l'androgynisme chez les femmes-auteures italiennes des xxe et XXIe siècles », *Mythes sans limites*, n°27, 2013, p.123-140.
<https://journals.openedition.org/etudesromanes/4048>
- ✓ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*
- ✓ O'Meara Leslie, «Le Blason animalier dans la poésie française du XVIe siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°53, 2001. pp. 118-123. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rhren_0181-6799_2001_num_53_1_2433.pdf

- ✓ Platon, *Le Banquet*. Cité par Carole Girard, «Le mythe de l'androgyné dans Porporino ou les Mystères de Naples de Dominique Fernandez », *Recherche sur l'imaginaire*, PU de Rennes, [1997], 2019. <https://books.openedition.org/pur/64565>
- ✓ Rencontre littéraire avec Kamel Daoud
<https://www.youtube.com/watch?v=KwI8IA5obz0&t=1688s>

Résumé :

Dans ce mémoire de master, nous nous proposons d'analyser l'écriture de Kamel Daoud dans son œuvre *Le peintre dévorant la femme*, afin de répondre à nos questionnements et résoudre notre problématique de recherche qui consiste à Explorer les procédés et les effets du parallélisme établi entre Kamel Daoud l'écrivain et Picasso le peintre, qui se trouve d'ailleurs valorisé par le titre de l'œuvre, est, pour ainsi dire, ce que nous comptons mettre en avant dans ce mémoire de Master. Tenter de comprendre l'intérêt que porte l'auteur à ce jeu spéculaire est plus précisément l'objectif de notre démarche.

Pour réussir notre mission nous avons réparti notre travail en trois chapitres :

Le premier s'intitule *préliminaires théorique*, car nous avons jugé indispensable de nous munir de quelques concepts liés nécessairement à la logique de notre travail de recherche, ces quatre éléments que nous exposerons par la suite seront l'œil par lequel notre analyse tracera son chemin.

Le deuxième, *convergences et divergences entre le micro-texte et le macro-texte*, l'objet de ce deuxième chapitre est d'établir un parallèle entre deux œuvres d'arts, les toiles de Picasso et de l'autre côté celle de Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*. Notre but est de cerner le jeu de miroir qui existe entre ces deux artistes.

Le troisième est nommé *L'effet-Palimpsestes de la calligraphie*, il sera question de démontrer dans ce chapitre que l'écrivain déjoue les limites de l'écrit pour ainsi calligraphier une image sous le texte qui laisse entrevoir un second récit porteur de sens.

Mots clés : écriture-peinture-parallèle-toiles-calligraphie-images-spécularité-miroir.