

« Aimer : Manger l’Autre »  
À propos de *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Jacqueline Hamrit  
Université de Lille, France

Kamel Daoud est un écrivain et journaliste franco-algérien, né à Mostaganem, Algérie, en 1970 et donc après la guerre d’Indépendance. Il entre au journal francophone *Le Quotidien d’Orient* en 1994 où il sera rédacteur en chef pendant huit ans. Actuellement, il écrit des chroniques dans le magazine français hebdomadaire *Le Point*. Il commence à publier de la fiction aux débuts des années 2000 dont *La Fable du nain* (2002) et un ensemble de nouvelles intitulé *La Préface du nègre* (2008). Il a choisi de s’exprimer en français, car dit-il, « [la] langue arabe est piégée par le sacré, par les idéologies dominantes. On a fétichisé, politisé, idéologisé cette langue » (Aïssaoui, « Kamel Daoud »). Le roman qu’il écrit ensuite fait évènement. Il s’agit de *Meursault contre-enquête* (2013), un récit raconté du point de vue du frère de « l’Arabe » anonyme tué par Meursault dans *L’Étranger* d’Albert Camus. Ce livre a obtenu plusieurs prix, dont le Goncourt du premier roman. Il publie un autre roman, *Zabor ou Les Psaumes*, en 2017 et, enfin, *Le peintre dévorant la femme* en 2018. Ce dernier raconte le face-à-face d’un écrivain et d’un peintre : Picasso. En effet, Daoud fut invité à passer une nuit au Musée national Picasso-Paris à l’occasion de l’exposition « Picasso 1932. Année érotique », présentée du 10 octobre 2017 au 11 février 2018.<sup>1</sup> Un extrait du livre situé à la quatrième page de couverture explique :

Je suis un « Arabe » invité à passer une nuit dans le musée Picasso à Paris, un octobre au ciel mauvais pour le Méditerranéen que je suis. Une nuit, seul, en enfant gâté mais en témoin d’une confrontation possible, désirée, concoctée. J’appréhendais l’ennui cependant ou l’impuissance.

Pour comprendre Picasso, il faut être un enfant du vers, pas du verset. Venir de cette culture, sous la pierre de ce palais de sel, dans ce musée, pas d’une autre. Pourtant la nuit fut pleine de révélations : sur le meurtre qui peut être au cœur de l’amour, sur ce cannibalisme passionné auquel l’orgasme sursoit, sur les miens face à l’image et le temps, sur l’attentat absolu, sur Picasso et son désespoir érotique.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il existe un catalogue sur cette exposition intitulé *Picasso 1932*, sous la direction de Laurence Madeline en collaboration avec Virginie Perdrisot-Cassan et publié par Les Éditions de la Réunion des musées nationaux.

<sup>2</sup> Dans le texte, cette citation se situe à la page 44 et est reprise en quatrième de couverture. Daoud fut invité (comme le furent plusieurs autres écrivains) à passer une nuit, seul, au musée et son texte fut publié dans la collection « Ma nuit au musée » de Stock que l’éditrice Alina Gurdieva avait créée en 2018. Isla May Paterson liste les écrivains qui ont été invités dans cette collection : Leïla Slimani, Bernard Chambaz, Enki Bilal, Santiago H. Amigorena, Léonor de Récondo, Adel Abdessemed, Christophe Ono-dit-Biot, et Lydie Salvayre. Elle fait remarquer qu’ils sont pour la majorité Blancs et Français sauf Slimani et Abdessemed (Paterson).

La collection « Ma nuit au musée » des éditions Stock s'intéresse donc à la confrontation de l'image (ici, la peinture) et l'écrit (ici le texte de Daoud). On note la présence des guillemets autour de « l'Arabe » pour marquer une distance, un recul par rapport à une désignation de l'époque de la colonisation et du regard raciste. Le lieu, Paris, constitue un lieu symbolique de la France et de l'Occident. Ainsi, dès le départ, —la quatrième de couverture étant généralement lue avant le texte proprement dit— Daoud met l'accent sur la confrontation de deux mondes, le monde des « Arabes », des Méditerranéens de l'Afrique du nord, face au monde occidental (le musée, Picasso). Il exprime ce conflit par une phrase : « Pour comprendre Picasso, il faut être un enfant du vers, pas du verset » (Daoud, *Le peintre*, 4e page de couverture). La position de Daoud est claire : il oppose la poésie, voire la littérature, à la religion islamique. La relation est présentée comme étant conflictuelle. Dans l'énoncé « sur ce cannibalisme auquel l'orgasme sursoit », Daoud utilise un verbe rare (« sursoit ») qui signifie « différer », « retarder » et qui rappelle la définition du concept derridien de « différence » (Derrida, *Marges* 3-29). Ce verbe rappelle aussi la façon dont Zabor fait retarder la mort de ses proches par l'écriture dans *Zabor et les psaumes*. Ici, l'orgasme, dit Daoud, retarde le cannibalisme qui est un concept étonnant, —qui sera développé plus tard— mais se réfère déjà au verbe « dévorant » du titre du livre qui révèle plusieurs thèmes : la dévoration, l'art et la femme.

Le titre fait partie du discours paratextuel du livre, tout comme les dédicaces. La première s'adresse aux femmes : « Aux femmes qui, dans le monde dit « arabe » ou ailleurs, n'ont pas droit à leur propre corps » (Daoud, *Le peintre* 7). Il précise « les femmes » et non « la femme » refusant tout essentialisme et mettant l'accent sur le corps et non pas l'esprit. La deuxième dédicace s'adresse à l'artiste franco-algérien Adel Abdessemed qui, dit Daoud, se tient en équilibre au-dessus de l'abîme. Entre deux mondes ? (7).

Or, Daoud, lui aussi, se tient sur une crête et c'est sans doute la raison pour laquelle il a été si souvent critiqué.<sup>3</sup> En effet, on lui a reproché de prôner les clichés racistes sous prétexte de refus d'angélisme. Or, *Le peintre dévorant la femme* ne peut se comprendre, d'après moi, sans référence à l'affaire de Cologne en raison du développement chez Daoud d'une réflexion critique sur les relations entre hommes et femmes dans plusieurs cultures arabo-musulmanes. Les médias internationaux ont rendu compte d'un évènement qui a eu lieu la nuit de la Saint-Sylvestre 2015 à Cologne, en Allemagne. Des femmes se sont plaintes d'agressions sexuelles perpétrées par des hommes à l'aspect arabe ou nord-africain. Allant à l'encontre du consensus des réactions critiques, Kamel Daoud publie une tribune dans *Le Monde* le 29 janvier 2016 qu'il intitule « Cologne, lieu de fantasmes » où il considère que l'accueil des

<sup>3</sup> Pour plus d'information sur « l'affaire Daoud », il suffit de consulter plusieurs articles : par exemple, celui paru dans le quotidien *Libération* du 34 mars 2016 qui résume l'affaire et qui se nomme « L'homme du jour ; Affaire Kamel Daoud, la polémique sur l'islam et les femmes » ; deux autres articles du *Monde numérique*, dont celui du 29 mars qui s'intitule « Que révèle la polémique Kamel Daoud » et, enfin, celui de la tribune du collectif des universitaires (historiens, sociologues, etc.) du 31 janvier 2016 et titré « Kamel Daoud recycle les clichés orientalistes les plus éculés ».

réfugiés —on pense à tous ceux qui ont été accueillis par Angela Merkel— demande d'admettre que donner des papiers à ces derniers ne suffira pas à les guérir du profond sexismme qui sévit dans le monde arabo-musulman. L'interprétation de l'article permet de ranger les lecteurs en anti-Daoud ou pro-Daoud. L'une des réactions fut celle d'un collectif d'universitaires (sociologues, anthropologues, philosophes, historiens) qui critiqua la vision islamophobe de la tribune de Daoud. Critiquer la relation pathologique de l'« Arabe » à son corps et plus particulièrement à celui de la femme, c'était pour eux conforter des propos racistes. Dans cette optique, la discussion sur l'article de Daoud éclaire et condense le conflit entre ceux qui considèrent que critiquer la relation pathogène de certains « Arabes » vis-à-vis de la condition des femmes est tout à fait saine, et ceux qui pensent que la critique n'est qu'un retour à des clichés racistes qui assignent aux arabo-musulmans un jugement essentialiste selon lequel « les Arabes » seraient par nature malsains vis-à-vis de la sexualité et du genre sexué. Pour ces derniers, la critique de Daoud servirait à conforter les propos discriminants venant de discours racistes.

L'article commence par une question sur la présence du fait par rapport au fantasme : « Que s'est-il passé à Cologne la nuit de la Saint-Sylvestre ? » (Daoud, « Cologne »). On peine, dit Daoud, à le savoir avec exactitude. C'est, d'après lui, un « fascinant résumé de jeux de fantasmes » (« Cologne ».). Or, le fantasme étant « une représentation imaginaire d'origine inconsciente et à contenu pulsionnel » (Godin 491) situe l'évènement sur le plan imaginaire et affronte les images que se font les Occidentaux sur les réfugiés-immigrés ainsi que celles des agresseurs provenant de leur rapport culturel à la femme. Daoud repose une question :

Le réfugié est-il donc « sauvage » ? Non. Juste différent, et il ne suffit pas d'accueillir en donnant des papiers et un foyer collectif pour s'acquitter. Il faut offrir l'asile au corps mais aussi convaincre l'âme de changer. L'Autre vient de ce vaste univers douloureux et affreux que sont la misère sexuelle dans le monde arabo-musulman, le rapport malade à la femme, au corps et au désir. L'accueillir n'est pas le guérir. (« Cologne »)

Je ne pense pas qu'il s'agisse là d'une critique islamophobe, voire raciste. Daoud écrit avec fermeté et nuances. Il répondit dans une lettre publiée dans *Le Quotidien d'Oran* et adressée à un ami bienveillant : « Je pense que cela reste immoral de m'offrir en pâture à la haine locale sous le verdict d'islamophobe qui sert aujourd'hui aussi d'inquisition. Je pense que c'est honteux de m'accuser de cela en restant bien loin de mon quotidien et celui des miens » (« Lettre à un ami étranger »).

Le débat autour de l'affaire de Cologne sert de contexte qui facilite la compréhension de *Le peintre dévorant la femme*, œuvre à cheval entre essai et fiction parue deux ans après la publication de l'article « Cologne, lieu de fantasmes ». Cette recherche sur *Le peintre dévorant la femme* problématise la représentation chez Daoud d'une confrontation entre le monde occidental et le monde oriental en se focalisant surtout sur le regard masculin sur les femmes, mais aussi sur la représentation. Le développement qui suivra alternera contexte théorique et analyse textuelle et tournera autour de quatre axes —l'érotisme,

l'image, les oppositions et la dévoration— afin d'éclairer la vision critique, complexe et nuancée de Daoud sur le genre et la sexualité dans plusieurs cultures arabo-musulmanes.

## L'érotisme

Les évènements de et autour de Cologne ont attiré l'attention sur la sexualité des Arabo-musulmans. L'exposition de Picasso éclaire également la sexualité et s'intitule « Picasso 1932. Année érotique ». Le catalogue de l'exposition est sans ambiguïté : il montre les peintures érotiques faites par Picasso de sa jeune maîtresse et modèle Marie-Thérèse Walter et précise, grâce à Laurence Madeline, que : « Toutes les fois que Picasso peint un nu féminin, il entretient avec lui des relations en quelque sorte érotiques, le corps qu'il peint il le possède aussi sensuellement » (Zervos cité dans Madeline 11). On peut lire également dans l'introduction du catalogue :

La réalité, concept le plus débattu en ces temps de surréalisme, que Picasso élude partiellement en convoquant Marie-Thérèse Walter à sa guise, s'immisce dans ses tableaux par l'introduction de détails très « réels », les fauteuils ronds, anguleux, unis, rayés, la psyché, la falaise, le kimono, la montre, le maillot de bain, le collier aux perles jaunes et rouges ... Notations réalistes auxquels s'ajoute une symbolique des couleurs. (Madeline 12)

On peut être étonné par ce rappel réaliste des tableaux de Picasso, mais il fait ressortir la présence des courbes déconstruisant les formes des peintures où l'érotisme transparaît sans cesse. Selon Bataille, qui fait paraître son essai intitulé *L'Érotisme* en 1957, il existe trois formes d'érotisme : l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré qui mettent en scène la nudité. Il y a, dit-il, « dans le passage de l'attitude normale au désir une fascination fondamentale de la mort » (Bataille 25). Ainsi, Éros et Thanatos marchent ensemble. L'érotisme de l'homme diffère de la sexualité animale en ce qu'il met la vie intérieure en question, dit-il (35). Bataille poursuit en introduisant les concepts d'interdit et de transgression. La transgression lève l'interdit sans le supprimer. Il ajoute :

S'il [Freud] en arrive à parler de l'interdit qui s'oppose au contact du cadavre, il doit représenter que le tabou protégeait le mort du désir que d'autres avaient de le manger. Il s'agit d'un désir qui ne joue plus en nous : jamais nous n'en avons l'expérience. Mais la vie des sociétés archaïques présente en effet l'alternance de l'interdit et de la levée de l'interdit du cannibalisme. L'homme qui jamais n'est tenu pour une bête de boucherie, est fréquemment mangé suivant des règles religieuses. (79)

Ainsi, manger le cadavre devient un interdit, voire un tabou. Or, la transgression se doit d'être faite selon des règles religieuses. On se souvient que parmi les trois types d'érotisme, il y a l'érotisme sacré. La religion s'invite dans l'érotisme. Il est alors possible de se demander si l'érotisme est également sacré chez Kamel Daoud. Le premier mot de l'ouvrage est « érotisme » : il inaugure la phrase qui dit « *L'érotisme est un rite de chasseur* » (Daoud, *Le peintre* 9), le

titre du chapitre étant « Paris est une pierre sacrée, blanche », (9) et faisant une référence oblique à la pierre noire de la mosquée de la Mecque. Daoud entre directement dans le thème de l'érotisme en lien avec le sacré et la religion, mais dans une structure en miroir, car il oppose le lieu où il se trouve (Paris), un des symboles du monde occidental, et l'Islam. L'expression « rite de chasseur », est reprise dans la première phrase du deuxième chapitre mais elle est précisée par les phrases suivantes qui disent « Sauf qu'il ne tue pas sa proie. Il la séduit » (18). Daoud semble reprendre un cliché de la séduction mais il précise plus loin que c'est une comparaison qui s'arrête à la fin des approches séductrices. Il ajoute que, s'il a accepté l'invitation, c'est parce que « l'érotisme est une clef dans [sa] vision du monde et de [sa] culture » (16) et que, dans l'érotisme, contrairement à la faim, le chasseur aime se faire dévorer par sa proie. Il rappelle que « [l']érotisme est un art à deux, la rencontre de deux corps mais c'est toujours l'un qui rêve d'absorber l'autre » (19). Et pourtant c'est la caresse et le baiser qui témoignent de l'hédonisme de Daoud, qui, à ce stade-là, ne parle pas de la dimension sacrée de l'érotisme. L'érotisme, dit-il, n'est pas un péché mais une victoire (30). C'est alors que Daoud commente le premier tableau de l'exposition : *Le rêve*. La femme est peinte « en chair et en os », révélant les particularités de son corps. Daoud répond à la question que soulève le sacré de l'érotisme en déclarant qu'il rend compte d'une nuit sacrée mais que « [l']es religions sont l'autodafé des corps ... l'on peut se passer des cieux, des livres et des temples » (16). Selon Daoud, les rigidités des religions s'opposent au désir, au corps, et à la jouissance.<sup>4</sup> L'auteur n'hésite pas à rendre compte de l'érotisme des peintures de Picasso, notamment en éclairant les courbes et les angles. Toutefois, il s'interroge, également, sur son propre rapport à l'image et, tout particulièrement, sur sa peur culturelle face à la représentation ; la représentation en général, celle de la peinture, mais aussi celle de la littérature. On note ainsi le goût de Daoud pour la représentation de la sexualité et de l'assouvissement du désir, contrairement aux adeptes de la majorité des pratiquants musulmans qui prônent pudeur et maîtrise des appétences sexuelles.

## L'image

Ceci nous amène à la deuxième rubrique de notre travail : le sens et les enjeux de l'image. Le philosophe Jacques Derrida, et l'écrivain Georges Didi-Huberman proposent des perspectives pertinentes. Ce qui intéresse Derrida dans *La Vérité en peinture*, c'est le trait. Il écrit :

*Quatre fois, donc, autour de la peinture, à tourner seulement autour, dans les parages qu'on s'autorise, c'est toute l'histoire, à reconnaître et à contenir comme les entours de l'œuvre d'art, ses abords tout au plus : cadre, titre, signature, musée, archive, reproduction, discours, marché, bref partout où du droit à la peinture on légifère en marquant la limite, d'un trait d'opposition qu'on veut indivisible.* (Derrida *La Vérité* 15, en italiques dans le texte)

<sup>4</sup> Cette ode à la sensualité et à la volupté fait penser au livre d'André Gide *Les Nourritures Terrestres* que, d'après Daoud, il aurait lu presque vingt fois (Daoud. *Le peintre* 60).

Après avoir présenté dans l'avertissement les concepts de *parergon* et *ergon*<sup>5</sup>, il développe l'idée d'apparition et de disparition de la figure dans la peinture :

Le *parergon* se détache à la fois de l'*ergon* (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. Mais il ne s'en détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir, il se fond dans le mur, puis de proche en proche, dans le texte général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général. Toujours une forme sur un fond mais le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. Le cadre n'est en aucun cas un fond comme peuvent l'être le milieu ou l'œuvre mais son épaisseur de marge n'est pas non plus une figure. Du moins est-ce une figure qui s'enlève d'elle-même. (Derrida *La Vérité* 72-73)

C'est cet effacement de la figure qui caractérise également les peintures de Picasso au profit du trait qui forme la ligne sinuuse ou angulaire.

Dans l'entretien que Derrida a accordé à Peter Brunette et David Wills le 28 avril 1990, à Laguna Beach, Californie, je retiens deux observations. L'une concerne « la force déconstructrice » de la peinture, comme il le dit : « Chaque fois que j'aborde une œuvre littéraire, picturale ou architecturale, ce qui m'intéresse, c'est cette force déconstructrice à l'égard de l'hégémonie philosophique » (Derrida, *Penser* 17). L'autre remarque concerne ce qu'il nomme la signature : « La signature est donc autre chose qu'un nom simplement écrit. C'est un acte, un performatif par lequel on s'engage à quelque chose, par lequel on confirme de manière performative qu'on a fait quelque chose, que c'est fait, que c'est moi qui l'ai fait » (Derrida, *Penser* 29), ce qui amène Derrida à reconnaître que l'art pense. C'est ce que Daoud sous-entend quand il écrit sur les peintures de Picasso qui réclament des commentaires. Derrida, par ailleurs, questionne dans *Mémoires d'aveugle* (1991), la dualité visible/invisible en développant sur le texte de Maurice Merleau-Ponty à ce sujet (1961). Daoud, lui aussi, mentionne cette dichotomie en écrivant : « Cela me rappelle le sexe dans mon monde, au "sud" de la Méditerranée, dans ce monde dit "arabe" : il est l'invisible très visible » (Daoud *Le peintre* 90).<sup>6</sup> Daoud reprend la problématique du voile et du voilement, qui, paradoxalement, met en lumière ce qu'il veut dissimuler. L'image est alors ce qui rend la vue, non pas tant l'invisible (qui peut devenir un visible) mais ce que Derrida appelle « l'invu » (Derrida, *Mémoires d'aveugle*), ce qui donne à voir. Qui plus est, dans le livre de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, l'auteur s'interroge : « Quand nous voyons ce qui est devant nous, pourquoi quelque

<sup>5</sup> « Tout ce que Kant aura entrevu sous le nom de *parergon* (par exemple le cadre) n'est ni dans l'œuvre (*ergon*) ni hors d'elle » (Derrida *La Vérité* 3). Les italiques sont dans le texte.

<sup>6</sup> Il faut comprendre la dichotomie visible/invisible au sens littéral et ainsi retrouver un autre exemple d'aporie avancée par Derrida et Daoud qui questionnent tous deux l'opposition.

chose d'autre toujours regarde, à imposer un *dans*, un *dedans* ? » (10). Il y a donc regard réciproque : nous regardons et nous sommes regardés. Toutefois, le regard n'est pas neutre. C'est, chez Daoud, le regard de l'homme qui dévisage, dénude la femme. Daoud écrit :

Picasso peint le nu. Comme tout l'Occident. Sauf qu'il le fait avec l'œil du chasseur, l'œil érotique en quelque sorte : il fixe le désir et le désiré. Il peint son propre corps nu, enchaîné dans le nu du modèle qui devient l'aquarium d'une obsession. C'est sa grande révolution, son contre-Occident, son attentat contre les formes anciennes de son époque. Dans le nu ancien, le corps dérobe le sexe, l'éteint, le vide de sa violence essentielle, le pare de tiédeurs, en fait une étude. 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. (*Le peintre* 68)

Ainsi, le regard de Daoud sur les tableaux de Picasso montre qu'il apprécie la franchise de son érotisme. Mais l'image, pour Daoud, lui rappelle l'interdit de l'image dans la religion musulmane, ce qui explique les réactions du monde arabo-musulman aux caricatures de Mahomet. L'image et l'art en général se trouvent au cœur du conflit entre l'Occident et l'Islam, L'Occident et l'Orient, tel qu'il est représenté par Daoud. L'auteur interroge :

Étendre la catastrophe de Palmyre partout, la destruction des toiles, arts et sculptures, signes et courbes. "Jusqu'à purifier la terre de Dieu de ce qui n'est pas Dieu", selon le cri des fanatiques. Fiction facile mais qui poserait la grande question qui intrigue en Occident : pourquoi on en veut tellement à l'image dans ma culture ? à la représentation ? L'art est-il le contraire d'Allah avec la femme ? L'Occident est-il coupable de ses arts ou de son histoire ? (45)

Daoud soulève là l'opposition entre l'art et la religion et répond, pour sa part, avec sa propre expérience :

Dieu est-il le tout ? Le monde est-il son portrait ou son voile ? Où se trouvait son visage puisqu'il est dit qu'il a une main ? L'interdit sur cette question, le ton scandalisé de mes aînés, a instauré en moi le tabou de l'image. Je devais dire que je vois Dieu partout mais ne jamais dire que je l'ai vu. Voir ses desseins mais ne jamais le dessiner. La représentation du caché, un dieu, un sexe ou un secret, était frappée par le tabou. Mon corps était le lieu de cette violente contradiction. (46-47)

L'œuvre de Daoud souligne donc la complexité, d'un point de vue culturel, de la tâche qui lui a été confiée : s'enfermer dans un musée et réagir à cet assemblage d'images et de représentations. Or, le musée est le contraire de la tombe, choisit-il d'écrire pour le titre du chapitre quatorze (112). Il est le signe d'un hommage à l'histoire et au passé mais pas dans les pays arabo-musulmans où « Dieu a tout dit, les musées n'ont rien à ajouter » (113-114). Chez plusieurs pratiquants de la religion musulmane, le musée est une invention occidentale et s'oppose à ce qui les caractérise plus : le récit. Seule la calligraphie est tolérée. L'écrivain, de par son investissement dans la représentation, est donc situé entre deux mondes : l'Islam et l'Occident.

C'est ici le titre qu'a choisi le professeur algérien Mustapha Chérif pour la restitution de la rencontre et de l'entretien qu'il a eu avec Jacques Derrida. Chérif prône le recours au dialogue pour contrer la propagande du « choc des civilisations ».<sup>7</sup> Derrida dit en réponse : « Je voudrais parler aujourd'hui comme Algérien ... né juif d'Algérie, de cette partie de la communauté qui avait reçu, en 1870, du décret Crémieux, la nationalité française, et l'avait perdue, en 1940. Quand j'avais dix ans, j'ai perdu la citoyenneté française, au moment du régime de Vichy, et, pendant quelques années, exclu de l'école française » (Chérif 53). Autant Derrida a très mal vécu ce rejet, autant il a reconnu l'influence de sa culture algérienne sur son travail et il présente sa réaction au « choc des civilisations. » Il écrit :

Je crois en effet qu'il est injuste d'opposer ainsi les cultures ; et plus encore, il est injuste et inadmissible, pour qui que ce soit, de vouloir imposer sa propre vision et des divisions suspectes par la violence, coloniale, impériale ou autre ... . On sait très bien que les pensées arabe et grecque se sont mêlées, à un moment donné, de façon intime et que l'un des premiers devoirs pour notre mémoire intellectuelle et philosophique est de retrouver cette greffe et cette fécondation réciproque, philosophiquement, du Grec, de l'Arabe et du Juif ... . D'autre part, je n'opposerai pas l'Orient à l'Occident, surtout quand il s'agit de l'Algérie. D'abord, la culture arabe et musulmane ou arabo-musulmane de l'Algérie et du Maghreb est aussi bien une culture occidentale. *Il y a des islams, il y a des occidents.* (Chérif 64-65 ; je souligne)

Il me semble que c'est ici une très convaincante critique du binarisme qui aide à déconstruire les apparentes oppositions dans *Le peintre dévorant la femme*. Mais avant d'envisager ces oppositions, je conclurai cette partie / section sur l'image que Daoud évoque dans la vision de l'Islam sur la Chrétienté. On peut lire :

Le judaïsme est condamné comme traître, le christianisme comme falsification, faux et usage de faux. C'est une illusion, donc une image, donc une religion d'icônes, de statuettes, de représentations pour masquer un escamotage. Ce n'est pas le vrai Jésus qui a été crucifié et donc tout le reste, jusqu'aux arts, n'est qu'images fausses. L'Occident est vu, toujours, à travers sa chrétienté et celle-ci est vue à travers ce verdict qui réduit la vérité à des images. (Daoud, *Le peintre* 184)

L'image constitue donc un lieu de conflit entre l'Islam et l'Occident scruté dans *Le peintre dévorant la femme* et un motif d'opposition que l'œuvre éclaire.

---

<sup>7</sup> Chérif écrit : « L'actualité est sans appel : entre l'Occident et l'Orient, nous sommes dans l'intolérance ou, à tout le moins, dans l'absence de dialogue et la méconnaissance. Comment en est-on arrivé à ces ignorances, tensions et inimitiés que certains affichent sans honte ? En ce moment précis, par exemple, où l'on a tant besoin de dialoguer, l'air du temps semble à la xénophobie d'un côté, et au fanatisme, de l'autre. Par-delà les séquelles du passé, dont on connaît l'influence, après la fin de la guerre froide, la propagande du "choc des civilisations" et l'ambition d'hégémonie de la première puissance mondiale créent une situation d'incertitude, de désordre et de haine de l'Islam. (Chérif 13-14, je souligne)

## Les oppositions

L'art et la religion, le visible et l'invisible, le regard et la main sont aussi positionnés comme des oppositions dans le texte, tout comme le pur et l'impur, l'avant et l'après, la femme et la houri, le barbare et le civilisé, ou encore l'en deçà et l'au-delà. Or, il existe entre les deux termes apparemment opposés une tension, un jeu, et un devenir, diraient Deleuze et Guattari un troisième espace, dirait Homi K. Bhabha, qui déconstruisent les oppositions qui ne restent ni fixes ni figées. Je prendrai comme exemple de ce dépassement des oppositions l'attention au corps chez Daoud.

Daoud regrette, dit-il, qu'on ait « volé » le corps comme s'il avait été volé à un dieu : « tous veulent voler le corps : anges, démons, dieux, prêtres, imams, rabbins, courtiers, livres sacrés, ablutions, rites, croix et croissants » (Daoud, *Le peintre* 31-32). Ou bien, tous ceux-là dénient la présence du corps : « L'obligation de reconnaître un corps, c'est l'obligation d'admettre en avoir un, de le partager, d'aimer se faire dévorer dans la chasse à l'amour, de reconnaître l'orgasme et l'apesanteur comme étant nos deux grandes lois du corps. C'est la primauté du baiser sur la prière » (89). Daoud préfère le corps quand il est source de plaisir et de sensualité. Dans l'inventaire qu'il fait du musée Picasso (une femme, des bustes, des os, des sexes enchâssés, des végétations disgracieuses, des miroirs), il retient la plage car « 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 » (Daoud, *Le peintre...* 141). On remarque la dimension poétique de ces quelques lignes, dans lesquelles Daoud oppose le corps au divin : « Le corps est le contraire de Dieu, l'infortune du divin, ce qui lui échappe » (141). Le texte compense ici le style abstrait et cérébral du livre car, en effet, Daoud a eu recours à un procédé stylistique : il a, ainsi, inventé un personnage, Abdellah, « un djihadiste venu de Syrie ou de Tombouctou ou d'Alger ou de la banlieue parisienne, chargé de blesser l'Occident au cœur de son cœur : ses collections d'art » (44-45). Abdellah représente l'intégriste qui dénonce l'obscénité et l'indécence du monde occidental. Il croit aux affirmations de certains imams connus pour influencer des individus à se radicaliser, pour qui la vie est secondaire et pour qui seule la mort vaut la peine d'être désirée car elle ouvre la voie au paradis, caractérisé par la présence des houris, ces jeunes vierges qui s'offrent aux « héros ». Mais ce recours à un personnage fictif est au cœur de l'ambiguïté générique du texte de Daoud. Est-ce un essai ? Est-ce un texte fictionnel ? Est-ce un conte philosophique ? Seule une chose est certaine : il s'agit d'un texte hybride. Par ailleurs, qui est ce « je » qui apparaît dans le premier chapitre ? Est-ce l'auteur ? Il est peu probable que Daoud lui-même souscrive à toutes les affirmations. Qui est donc ce narrateur qui émailler le récit d'incises, ces petites phrases qui marquent la distance et l'implication du narrateur, comme « Je ne sais pas » (12), « Je passe » (13) ? Ces petites phrases qui interrompent le fil du texte se veulent à l'opposé du style des intégristes qui privilégie des slogans et des affirmations catégoriques. Daoud semble dire qu'il préfère la nuance et la complexité. Ainsi les réflexions sur les oppositions travaillent leur forme et leurs contenus et montrent les tensions déconstructrices de ce face-à-face.

## La dévoration

Daoud traite la thématique du cannibalisme avec une étonnante finesse. Il semble au premier abord surprenant de donner autant d'importance à cette thématique. Dans le titre, déjà la notion de dévoration apparaît : *Le peintre dévorant la femme*. Daoud poursuit en écrivant : « Tout amour est dévoration, une habitude du cru et du cuit » (Daoud, *Le peintre...* 23). Le peintre, dit Daoud, est cannibale « à partir du moment où il ne peint pas une nature morte mais une nature vorace » (61). Jacques Derrida a consacré tout son séminaire de 1989-1980 au cannibalisme et l'a intitulé « Manger l'Autre ». Ce séminaire n'a pas encore été publié, mais est accessible à l'IMEC (Institut Mémoire de l'édition contemporaine) près de Caen.<sup>8</sup> Ce séminaire comporte neuf dossiers numérotés de 1 à 9. Dans le premier, Derrida se focalise sur un organe : la bouche, « cette bouche qui mange, boit, a faim ou soif, parle, pour demander à manger ou pour manger, boire, avaler, fumer, mordre, mâcher, sucer, baiser, recracher l'autre ou de l'autre » (archives1). Puis il s'interroge sur les sens du verbe manger, au sens littéral ou figuré, comme « manger des yeux », « dévorer un livre » (Derrida archives 4). Enfin, il se demande « ce que signifie l'incorporation et l'introjection de l'autre, l'expérience qui consiste à prendre l'autre en soi, à l'ingérer et à le consommer sur un mode ou sur un autre pour le garder en soi » (Derrida archives 24). Il s'attache alors aux figures du cannibale (qui mange de la chair humaine) et du parasite qui mange avec (*para*) l'hôte. Le cannibalisme est un thème qui a intéressé les sociologues et les philosophes, comme Montaigne, qui, rappelle Derrida, a consacré un chapitre aux cannibales dans ses *Essais* (Livre 1, ch. XXXI).<sup>9</sup> Derrida, lui, insiste sur l'expression « manger l'autre, manger de l'autre » (Derrida, « Manger l'Autre. »), manger et parler, en goûtant la saveur et dans un geste rituel.

Daoud se pose la même question – celle de « manger l'autre » – dans le titre de son dixième chapitre qu'il intitule « Comment manger une femme ? » (Daoud, *Le peintre...* 74). Il décrit alors différentes phases de l'acte sexuel : la rencontre, le passage où le « chasseur » laisse deviner son identité en laissant voir ses « creux et ses vides intimes » (75), le moment où il se fige et où il avance en silence. « Il faut immobiliser la femme que l'on veut manger » (75), dit-il, avec des fleurs, par exemple. Puis c'est le baiser « qui déguise la dévoration » (77). Puis, ce sont les mains car « le chasseur sait maintenant qu'il veut manger et remanger » (78). Ainsi Daoud termine ses méditations par une métaphore filée. Il retourne à la fin du livre à la fonction de l'art en se posant la question : « l'art peut-il guérir mon personnage de sa perte du désir du monde ? » (204). Il considère que « La misère culturelle dans le monde dit “arabe” est le versant le plus visible de la misère sexuelle, la misère du désir du monde » (204). On note ainsi l'élargissement de ses réflexions et son éloge de la vie, le désir et le corps et enfin de l'art qui est, dit-il, « la seule éternité dont je peux être certain » (206).

<sup>8</sup> Il faut l'accord des ayants-droits pour reproduire des citations de ces archives.

<sup>9</sup> Montaigne écrit : « Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par gênes un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu ... que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé » (Derrida 135).

Ainsi, la dévoration illustre non pas seulement un attrait sexuel mais une évocation où « manger l’Autre » devient une preuve de l’amour que l’on porte à l’Autre et notamment les femmes car l’amour transcende les oppositions Islam/Occident et la femme et l’homme.

## Conclusion

Il est possible de lire *Le peintre dévorant la femme* comme une prolongation chez Daoud de la réflexion développée dans l’article « Cologne, lieu de fantasmes » en ce que l’œuvre problématise la rencontre de cultures arabo-musulmanes et européennes en se concentrant sur la sexualité et, tout particulièrement, le regard masculin sur les femmes. S’il est clair que Daoud est critique de comportements sexistes au sein de populations arabo-musulmanes, notre lecture a tout de même tenté de montrer que l’œuvre exprime un rapport complexe et nuancé avec la sexualité, la culture et, aussi, la représentation. Comme je l’ai souligné, le texte est marqué par des oppositions – par exemple, entre l’Islam et l’Occident, la visibilité et l’invisibilité et les hommes et les femmes. Les hommes, critique Daoud, sont souvent posés comme étant en position de sujet d’observation et même de « dévoration » de femmes alors que ces dernières sont plus souvent positionnées comme des objets observés, des objets de dévoration et, bien entendu, de violence sexuelle puis d’oppressions aux formes multiples. Malgré la présence importante d’oppositions dans le texte, Daoud ne se contente pas de figer ses représentations dans des catégories étanches. Dans cette optique, n’est-ce pas Picasso – symbole de l’Occident et artiste auquel Daoud rend hommage – qui représente la femme comme source de désir ayant le rôle d’inspiratrice de la création artistique ? Le regard masculin sur les femmes constitue donc un point de rencontre entre les cultures européennes et arabo-musulmanes auxquelles réfère Daoud, malgré la très différente vision de la représentation artistique et, aussi, de la visibilité de la sexualité féminine, sur laquelle insiste l’auteur. Dans ce texte hybride, la narration privilégie le doute, la réflexion critique et la pluralité (de points de vue, de possibilités de façon d’être et de devenir). À travers, d’une part, un narrateur qui scrute les discours énoncés (sociaux, politiques, artistiques) jusqu’à douter de sa propre énonciation et, d’autre part, le développement d’un personnage fictif de djihadiste, l’œuvre plaide pour le rejet des affirmations catégoriques qui ne sont pas fondées sur l’esprit critique.

## Bibliographie

Aïssaoui, Mohammed. « Kamel Daoud, l'invité surprise des prix littéraires. » *Le Figaro littéraire*, 16 octobre 2014,  
<https://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/16/03005-20141016ARTFIG00018-kamel-daoud-l-invite-surprise-des-prix-litteraires.php>.

Bataille, Georges. *L'Erotisme*. Paris, les Éditions de Minuit, 1957.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994.

Chérif, Mustapha. *L'Islam et l'Occident. Rencontre avec Jacques Derrida*. Paris, Odile Jacob, 2006.

Daoud, Kamel. *Le peintre dévorant la femme*. Paris, Éditions Stock, 2018.

---. « Cologne, lieu de fantasmes. » *Le Monde*, 29 janvier 2016,  
[https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes\\_4856694\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html).

---. « Lettre à un ami étranger : Lundi 15 février 2016 ». *Mes indépendances Chroniques 2010-2016*, Actes Sud, 2017. pp.443-445. CAIRN.INFO, [shs.cairn.info/mes-indépendances--9782330072827-page-443?lang=fr](http://shs.cairn.info/mes-indépendances--9782330072827-page-443?lang=fr).

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux* Paris, Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris, les Éditions de Minuit, 1972.

---. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.

---. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

---. *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Paris, Éditions de la différence, 2013.

---. « Manger l'Autre. » Archives IMEC. Dossier no. 1- 9.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Godin, Christian. *Dictionnaire de philosophie*. Paris, Fayard/Éditions du temps, 2004.

« Kamel Daoud recycle les clichés orientalistes les plus éculés. » *Le Monde*, 31 janvier 2016, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/02/11/les-fantasmes-de-kamel-daoud\\_4863096\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/02/11/les-fantasmes-de-kamel-daoud_4863096_3232.html).

« L'homme du jour Kamel Daoud : la polémique sur l'Islam et les femmes. » 3 mars 2016, [https://www.liberation.fr/debats/2016/03/03/affaire-kamel-daoud-la-polemique-sur-l-islam-et-les-femmes-n-en-finit-pas\\_1437302/](https://www.liberation.fr/debats/2016/03/03/affaire-kamel-daoud-la-polemique-sur-l-islam-et-les-femmes-n-en-finit-pas_1437302/).

Madeline, Laurence et Virginie Perdrisot-Cassan, rédactrices. *Picasso 1932*. Musée Picasso Paris, les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et L'Invisible*. Établi par Claude Lefort, Paris, Editions Gallimard, 1964.

Montaigne, Michel de. *Essais*. Pocket, 1998 (1580).

Paterson, Isla May. *Playing to the West only ? Representations of Picasso, the Gendered Body and Islam in Kamel Daoud's Le peintre dévorant la*

*femme*. 2020. Université de Leeds, Thèse de Master. *White Rose eTheses Online*. <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/28443/>  
« Que révèle la polémique Kamel Daoud? » 29 mars 2016. *Le Monde*.  
[https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/03/29/que-revele-la-polemique-kamel-daoud\\_4891964\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/03/29/que-revele-la-polemique-kamel-daoud_4891964_3232.html).