



Université Abderrahmane Mira – Bejaïa-

Faculté des Lettres et des Langues

Département de français

*Mémoire de master*

Option : Sciences des Textes Littéraires

**L'articulation du corps féminin à la peinture dans *le*  
*Peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud**

*Présenté par :*

AIT HAMOUDA Massiva

*Le jury*

Mme/Mr : Madi Samia-----*Président*

Dr : Sidane Zahir -----*Encadreur*

Mme/Mr : Mokhtari Fizia -----*Examineur*

Année universitaire 2019/2020



## *Remerciements*

*Je tiens à remercier mon créateur ; Dieu tout puissant.*

*Je tiens à remercier tout d'abord mon encadreur monsieur Sidane Zahir, pour sa patience, ses encouragements et son soutien tout au long de l'année.*

*Je tiens remercier les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et avoir accepté de l'examiner*

*Je remercierai aussi madame Roumane Bouchra, Ouyahia Samira et monsieur Benchabane Lyazid pour leurs enseignements, grâce à qui j'ai pu découvrir ce rapport de la littérature avec la peinture et les arts et Je les remercie pour leur disponibilité, et précieuses conseils.*

*Une mention spéciale à Brahim Bourzah, Boulam Meghar, Soraya et Lhanafi Belhabib, Hamza Bellhadj, Djialal Drissi, Racine Mira et Nassim Khentach de très belles personnes qui ont été pour moi des enseignants, des modèles d'inspiration, des modèles à suivre.*

## *Dédicaces*

*En témoignage de ma profonde gratitude je dédie ce modeste mémoire :*

*À mes très chers parents, qui ne sont que tendresse et patience*

*À mes sœurs Fazia et Tifinagh, à mes frères, à mon neveu Didine et à mon  
oncle Zoubir*

*Bien à vous mes chers ami(e)s : Kim, Wardati, Sadek, Kassa, Warda,  
Sarah, Lyli.*

*Bien à vous mes chers collègues : Samir, Katia, Lyli, Zineb, Jésus.*

*À tout mes camarades de promotion.*

*Massiva*

# Sommaire

<b>Introduction Générale.....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre 1 :<i>La peinture au Seuil du texte : Usage et représentation</i> .....</b>	<b>10</b>
1. <i>Le titre, Le Peintre Dévorant La Femme</i> .....	12
2. <i>La dédicace</i> : .....	18
3. <i>Le résumé</i> : .....	22
<b>Chapitre 2 : Littérature et peinture : Convergence/ divergence.....</b>	<b>25</b>
1. <i>Premier terrain de convergence</i> : .....	26
<i>Ekphrasis : description de tableau.</i> .....	26
<i>Hypotypose ou l'effet de tableau</i> : .....	34
2. <i>Deuxième terrain de divergence</i> : .....	40
<i>Ecriture et peinture cubiste</i> : .....	40
<b>Chapitre3 : <i>L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue.</i> .....</b>	<b>49</b>
1. <i>L'interculturalité et la notion du corps féminin comme horizon de dialogue entre la littérature et la peinture</i> : .....	52
2. <i>Le corps de la femme dans la Religion/Erotisme</i> : .....	56
3. <i>Le corps de la femme : Cannibalisme / Robinsonnade.</i> .....	69
<b>Conclusion Générale .....</b>	<b>79</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>86</b>

# **Introduction Générale**

La littérature et la peinture partagent une aptitude commune à saisir le monde de la mémoire de l'œuvre en une appropriation spectaculaire de réel. Basant sur la formule célèbre d'Horace dans son « Epître aux Pisons »<sup>1</sup>, (*Ut pictura poesis*)<sup>2</sup>, la peinture et la littérature se définie comme une pièce d'argent (la littérature est le pile, la peinture est la face). A l'arrivé du Moyen Age et la Renaissance, la peinture est perçue comme model de la littérature.

En effet, à cette époque la littérature se nourrit de l'expérience picturale en décrivant les tableaux réels et irréels, tandis que la peinture compte dans les représentations des thèmes littéraires. Ces deux arts développent les croisements d'histoires, d'imaginations du soubassement esthétique et philosophique. Un rapport infini entre ses deux derniers selon Bernard VOUILLOUX dans son ouvrage « La peinture dans le texte XVIII<sup>e</sup>; XX<sup>e</sup> siècle »<sup>3</sup> et de Daniel BERGEZ dans « La peinture et la littérature »<sup>4</sup>.

A l'âge de bronze, le nu est un genre en sculpture, quelques siècles plus tard, les nus apparaissent dans les sciences avec la représentation de la nudité du Christ et celle d'Adam et Eve. On trouve ensuite les nus dans les tableaux d'inspiration mythologique et religieuse, ils devaient représenter le Beau idéal de la perfection du corps humain, mais aussi jugé immorale et scandaleux.

Toujours dans les temps anciens, le nu féminin figure gracile d'Eve, de Vénus au de Diane devient finalement prétexte à une image à l'érotisme latent. La peinture du corps féminin devient mythe dans la peinture moderne et contemporaine qualifié de la poste- impressionniste.

Au XX<sup>e</sup> siècle, un mouvement contre l'impressionnisme que Pablo Picasso a intitulé le *Cubisme*, voit le jour avec une perspective réaliste et fragmente les objets en

---

<sup>1</sup> HORACE, *Epître aux Pisons*, Paris, Les Belles lettres, 1934.

<sup>2</sup> HORACE, *Ut pictura poesis* : du latin, la littérature et la peinture

<sup>3</sup> Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte XVIII<sup>e</sup>; XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1994, 2005.

<sup>4</sup> BERGEZ, Daniel. *la littérature et la peinture*, Paris, Armand Colin, 2004

forme géométrique. De nombreux auteurs vont donc cibler le tableau à travers leurs textes, décrivant la peinture, se l'appropriant pour la donner à lire, ou encore appliquer les techniques de peinture dans la construction du langage.

Dans la tradition des travaux littéraire qui se mettent en rapport avec la peinture au XXe siècle, nous retrouvons le livre de Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*<sup>5</sup> édité en 2018 aux éditions Barzakh. L'écrivain raconte une histoire d'un jeune maghrébin algérien « Arabe » surnommé : « Abdallah », qui se laisse enfermer seul la nuit dans le musée de Picasso à Paris. L'« Arabe » tourne dans le musée et à chaque regard il découvre de nouvelles facettes, il raconte sa sensation aux contacts des œuvres picturales de grand artiste révolutionnaire Picasso à travers l'introspection comme dans sa culture algérienne dite Maghrébine et celle de l'Occident. Également d'une manière poétique le personnage dégage de différents sujets comme la déférence entre la culture Maghrébine et Occidentale, le rapport de corps féminin, l'érotisme, le radicalisme religieux et le monothéisme en générale. Mais aussi la valeur de musée dans les deux civilisations à travers la mémoire, l'image, l'amour... des sujets philosophiques et surtout politique actuel de l'Etat Algérien en particulier et Maghrébine en générale.

Si Picasso est considéré comme réaliste des nus féminins et ses œuvres sont massifs et géométriques, si son mouvement artistique s'intéresse aux questions socioculturelles,

« *Comment s'articule le rapport du corps féminin à la peinture dans le texte de Kamel DAOUD, le peintre dévorant la femme ?* ».

Après une longue lecture du corpus, une hypothèse nous apparaît répondre à la question de dialogue entre la littérature et la peinture est mise ici en lumière à l'aide des procédés de l'*Ekphrasis* et *Hypotypose* mais pas seulement, il se crée déjà à l'avant scène du texte (au niveau de certains éléments paratextuels), mais aussi à travers des

---

<sup>5</sup> Kamel, Daoud. *Le peintre dévorant la femme*, Barzakh, Alger, 2018.



passages descriptifs qui se portent pas uniquement sur les tableaux mais aussi sur le plan lexical et syntaxique qui œuvrent à créer un effet tableau.

Afin donc de confirmer cette hypothèse et en se référant aux ouvrages théoriques, nous analyserons dans le texte, dans un premiers temps, ce qui entoure l'œuvre ou le paratexte, en y appliquant la théorie d'analyse développée par Gérard Genette dans *Seuils*<sup>6</sup>, dans un premier chapitre intitulé « La peinture au Seuil du texte : Usage et représentation », puis dans le second « Littérature et peinture : convergence/divergence », nous étudierons les deux rhétoriques : Ekphrasis et Hypotypos dans les passages descriptifs créant un effet « tableau » (en se référant au travaux de Bernard Vouilloux dans *La peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles*, comme nous nous y intéressons à l'écriture cubiste et l'écriture fragmentaire en se référant *aux travaux de Française Susini-Anastopoulos dans l'écriture fragmentaire*<sup>7</sup> et ceux de Seyd-Sajad, Zafranchilar et Ann, Kimball dans *l'écriture cubiste*<sup>8</sup>. Enfin, dans le dernier chapitre intitulé « *L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue.* » dans lequel nous étudierons le dialogue interculturel entre les deux artistes sur la notion du corps de la femme dans la société Maghreb-occidentale s'appuyant sur les théories développées par Daniel Bergez dans son ouvrage « *La littérature et la peinture* » et les travaux de M. Abdallah Pretcielle et Louis Porcher dans *l'Education et communication interculturelle*<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Gérard, Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

<sup>7</sup> Susini-Anastopoulos dans *l'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Pris, PUF écriture, 1997. P. 310.

<sup>8</sup> Ann, Kimball. *Cubisme et poésie, les Cahiers Max Jacob*, 1985. Persée, 2005.

<sup>9</sup> M. Abdallah Pretcielle et Louis Porcher. *L'Education et communication interculturelle*. PUF. Paris. 1996.

## *Chapitre 1 :*

### *La peinture au Seuil du texte : Usage et représentation*

- 1. Le titre, le peintre dévorant la femme.*
- 2. La dédicace.*
- 3. Le résumé.*

*Introduction*

*« Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence, fort active autour de texte, de cet ensemble, certes hétérogène de seuils et de significations que j'appelle le paratexte : titre, préface, notes, prière d'insérer et bien d'autre en tours moins visible mais non moins efficaces, qui sont pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde. »<sup>10</sup>*

Le terme paratexte est composé de l'élément « *para* » qui vient du grec et signifie « à côté de » et de « *texte* » qui veut dire en tout : à côté du texte, à partir de cette définition étymologique et l'étude de Genettes, nous constatons que le paratexte fait partie de la transtextualité qui se compose de para textualité notamment l'intertextualité, l'hypertextualité, la métatextualité et l'architextualité.

Le paratexte est donc un élément de théorie littéraire qui vise à cerner la signification de l'œuvre littéraire à travers toutes les informations et éléments qui englobent le texte, c'est-à-dire : le titre, nom de l'auteur, illustration, quatrième de couverture, dédicaces...etc.

Chaque œuvre littéraire a une identité propre à elle, qui nous permet de lire cette dernière ou qui conditionnent notre lecture. À travers cet aspect, Gérard Genette consacre toute une étude à son propos, un ouvrage qu'il intitule « *Seuils* » où il traite la paratextualité : la notion qui met à l'honneur la relation qui introduit le texte avec son entourage textuel, il déclare en 1987 :

*« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elle-même verbale ou non, comme*

---

<sup>10</sup>Gérard, GENETTE,... Dans Christine Achour, Mina Bekket, Clefs pour la lecture. Convergence critique, Blida, Tell, 2002, P. 70.

*un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elle lui appartienne, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du mois, d'un livre »<sup>11</sup>.*

Le rôle principal des éléments para textuels et de mettre en valeur une représentation de qualité est surtout vise a facilité la compréhension qui conduit a une bonne transmission aux lecteurs.

### **1. Le titre, Le Peintre Dévorant La Femme**

*« ...est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur. »<sup>12</sup>*

C'est la définition du titre que Gérard GENETTE nous donne dans son ouvrage *Seuils*, ce dernier constitue le « Nom » du livre, il peut être de type « thématique », représentant au thème développé dans l'œuvre, un lieu, à un objet, à un leitmotif, à un personnage... etc., ou de type « rhématique » renvoyant à la forme et la structure du texte et non pas a son contenu.

Quoi qu'il en soit, le titre de l'œuvre se distingue en se référant aux quatre fonctions dont seulement la première, la fonction désignation est obligatoire, les trois autres sont facultatives dans l'élaboration du titre selon Genette :

- La fonction désignation : le titre désigne précisément le choix de nom ou l'identification dans le texte
- La fonction descriptive : le titre décrit le texte en donnant de caractéristique de renseignement sur le conteur de l'œuvre (*Le Titre Thématique*) ou sur sa structure ou sur son apparence (*Le titre rhématiques*).

<sup>11</sup> Gérard, Genette. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, P. 95.

<sup>12</sup>Ibid., P59.

- La fonction connotative : le titre tient à exercer sa dénotation (renvoie à d'autre signification, qui peut être volontaire ou involontaire) dans le texte.
- La fonction séductive : le titre met en valeur le texte travail à attirer l'intention de lecteur.

Dans notre corpus, le titre de l'œuvre de Kamel DAOUD, *Le Peintre Dévorant La Femme*, Picasso, renvoie au contenu et respecte la fonction de désignation : il réfère au peintre révolutionnaire Picasso dans son occupation, peindre le portrait de Marie-Thérèse Walter comme on peut le constater dans cet extrait de notre corpus :

*« La proie est menée par la main à se regarder dans les mémoires et les belle parole. Elle ne se sent pas seule mais accompagner dans sont immolation elle se met en spectacle là ou on prépare la première morsure, le baisai qui déguise la dévoration, l'envie de manger sa chaire et manger le temps. La pomme c'est elle et l'arbre est un mur, le paradis est une rime et Dieu un tic-tac. La femme se laisse aller à l'éternité et s'allonge. La chasse n'est pas terminée. Avant le sexe au dernier moment, on dépèce sa propre peau, celle de chasseur qui se dénude, enlève la chaire, la sienne, morceau par morceau, tout en dévorant la lèvre inépuisable. Il entoure des bras tout se qu'il a vécu, minutes par minute pose son prénom dans le noir et se fabrique des sens autrefois négligés, des tentacules il a plus de trente-trois doigts ou membre .Toute le foret est enflammée par ce feu cannibale qui va cuire l'amant jusqu'à le rendre a l'étincelle »<sup>13</sup>.*

Cela prouve que le type de titre de notre corpus est « thématique » dans la mesure où il renvoie au comment le peintre peut avec toutes ses émotions, peindre le portrait de Marie Thérèse Walter. Ainsi il respecte de ce fait, la seconde fonction telle que définie par GENETTE (la fonction descriptive) d'ailleurs il décrit le contenu de l'œuvre par les caractéristiques de la peinture.

---

<sup>13</sup> DAOUD, Kamel. *Le Peintre Dévorant La Femme*, Alger, 2018, P77

En effet, par la manifestation de la fonction séductive, le titre métaphorique exerce une certaine séduction par le terme (*peintre*) remplacé par (*dévorer une femme*) cela pour attirer l'intention des lecteurs.

Nous remarquons que l'auteur fait référence aux étapes de la dévoration en relation avec la peinture, qui est un art très répondeu dans l'œuvre.

*« Je me pose cette question à 3heures du matin. C'est l'heure ou la nuit est sur un faite dit-on. Elle n'est ni le jour ni l'obscurité. Paris y a, a la fois, des bruits de lève-tôt et des couchés-tard. Les lumières y deviennent gris. Cette question « comment » est essentielle a un manuel de la dévoration. Pour manger une femme, la première règle, par exemple, est la distinguer. Transformer l'occident de sa rencontre en une nécessite mécanique... Elle se met en spectacle, là ou en prépare la première morsure, le baiser qui déguise la dévoration, l'envie de manger sa chair et manger le temps<sup>14</sup> »*

Selon l'auteur, la dévoration de la femme se maintien par le respect d'un manuel de dévoration. La premier étape consiste d'ailleurs de distinguer c'est-à-dire de au milieu de femmes il faut savoir d'abord choisir sa proie pour arriver ensuite à la dévoration, il faut exercer son art de séduction.

Notons que le sous titre « Picasso » est un empreint de la signature propre du peintre (Pablo Picasso), ce qui pourrait provoquer une attirance, une séduction à la *peinture cubiste*<sup>15</sup>.

*« 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 désire et le désiré. Il peint son propre corps nu, en même temps, enchâssé dans le nu du model qui devient l'aquarium d'une obsession. C'est sa grande révolution, contre-occident, son attentat contre les formes anciennes de*

---

<sup>14</sup> Ibid., P74-77.

<sup>15</sup> Arts, artiste dont l'œuvre s'apparente ou mouvement artistique de cubisme.

*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. »<sup>16</sup>*

Récapitulons, si le titre *Le Peintre Dévorant La Femme, Picasso* est thématique tant qu'il renvoi au contenu d'un peintre qui veut peindre une femme, sous toutes ses dimensions, et qu'il provoque une séduction par la description de ses portraits, pourquoi choisir la signature de Picasso au lieu du portrait de lui-même ou celui de Marie Thérèse Walter ? Nous reviendrons plus loin pour cette dernière.

### 1.1.Couleur de titre : Le Rouge.

La maison d'édition (Barzakh) <sup>17</sup> et l'auteur même de notre corpus ont choisis la couleur rouge pour le titre de la première page de livre *Le Peintre Dévorant La Femme* .Pour une raison de rapprocher les deux arts ou pour une autre .On se basant sur l'objectif de montrer que la couleur du titre rentre dans la dimension picturale, les questions suivantes, nous aiderons à mener notre recherche sur le lien entre la peinture et la littérature :

- Pour quoi l'auteur et Barzakh édition ont choisi la couleur rouge pour le titre?
- Que signifie cette dernière dans la littérature et la peinture en liaison avec le sens propre du titre ?

Pour répondre à ces deux questions nous allons-nous baser sur la définition de la couleur rouge que le théoricien Cameron CHAPMAN, dégagé de son article *Théorie des couleurs 1*. Et Daniel BERGEZ dans *Littérature et peinture*.

*« La couleur est une notion très subjective. C e qui évoque une sensation pour moi on évoquera a une toute différente pour une autre personne. Par fois pour une raison de références personnelles, parfois pour des raisons culturelles. La théorie des couleurs est une science en soi, de même que l'étude de la façon dont les couleurs affectent les gens, en tant que individus ou en tant que groupe. Un jugement aussi simple que le tien ou*

<sup>16</sup> DAOUD, Kamel. *Le Peintre Dévorant La Femme*, Alger, 2018, P68.

<sup>17</sup> Maison d'édition algérienne, fondée en 2000 à Alger par Selma Hellal et Sofiane Hadjadj.

*saturation d'une couleur peut provoquer un sentiment très différent. Dans telle culture, une couleur signifie le bonheur, dans telle autre de deuil et la tristesse »<sup>18</sup>*

Ajoute Daniel BERGEZ :

*« La couleur est souvent associé a l'âme et aux passions, c'est-à-dire a la part, la plus irrationnelle est profonde de la psyché humaine ... Dans tous les cas l'usage de la couleur a valeur de signature de l'artiste, elle définit une œuvre. »<sup>19</sup>*

En nous appuyant sur les deux propos, nous comprenons que le choix des couleurs est subjectif, un choix par des raisons personnelles afin d'exprimer un sentiment profond.

Comme chez CHAPMAN<sup>20</sup>, le rouge est une couleur « chaude<sup>21</sup> » sur le point positif ; elle désigne l'amour, la passion et au désire mais sur le point négatif, le rouge associé au feu (la chaleur de l'excitation, la puissance de la violence et la colère qui provoque le danger, le rouge est la couleur du sang associé au risque ou à la célébration) : rite sexuels la puberté chez la femme et la défloration, le rouge est une couleur symbolique selon les cultures et les sociétés .

Voyons cela dans notre corpus : *« Je conclus aux premières heures de la nuit sacrée, aux toiles des premiers mois de 1932 : le baiser est la preuve que tout amour est cannibalisme. La salive y est le premier sang. »<sup>22</sup>*

Par cet extrait nous constatons que d'après l'auteur, l'amour est en lui même cannibale, qui produit après des salives du sang rouge logiquement qui pourrait signifier un acte criminel, voyons d'autres extraits qui confirmeront nos propos :

---

<sup>18</sup> CHAPMAN, Cormon. Théorie des couleurs 1 : Signification de la couleur, in On desagne, Débutant, Couleur, 03/07/2014.

<sup>19</sup>BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, P67-68.

<sup>20</sup> Design, Débutant, Couleur.

<sup>21</sup> Primaires : rouge, bleu, jaune.

<sup>22</sup> Kamel, Daoud. *Le peintre dévorant la femme*, Alger, Barzakh, 2018. P29.



« Il viole d'abord la femme et puis après on travaille », confiait Marie-Thérèse. »<sup>23</sup>

Par cette proposition, nous soulignons le verbe violer conjuguais au présent (pour une valeur énonciative) comme action criminelle exercée sur la femme, cela introduit directement au sens métaphorique de titre de notre corpus, comme il indique indirectement le choix de la couleur de titre.

Effectivement dans ce dernier propos : « 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. »<sup>24</sup>

Nous traçons le verbe (manger) qui est une action ordinaire chez les être vivants or que le complément d'objet directe (une femme) rend cette action hors la loi d'ailleurs le mot (crime) vient le confirmer. Basons-nous sur le verbe (dessiner) qui renvoie probablement au dessin de titre cela conclut qu'après la scène criminelle qui s'est passée, la maison d'édition a choisie le titre en rouge comme référence au sang de la femme dévorée.

Picasso déclare : « quand je n'ai plus de bleu, je mets du rouge ». Confirmer que le peintre préfère le rouge après le bleu, cela pourrait signifier que le rouge joue sur l'attraction visuelle comme cela pourrait expliquer le choix de couleur du titre.

Faisons le rapprochement entre la couleur du titre de notre corpus *Le Peintre Dévorant La Femme*, est la signification de la couleur rouge ainsi son rapport avec la peinture évoqué dans le sous titre Picasso nous constatons que la couleur rouge peut être un élément ambivalent que le peintre utilise pour peindre comme l'écrivain utilise pour écrire son titre, de ce point ; nous comprenons que l'art pictural se manifeste dans la littérature.

Dans une autre dimension, la signification négative de la couleur rouge utilisée par le peintre en liaison avec le terme (dévorant) a son infinitif dévorer, peut signifier

---

<sup>23</sup> Ibid. P.36.

<sup>24</sup> Ibid. P.33.

que l'auteur décrit le premier baisai qui déguise la morsure de la dévoration, la chaleur d'excitation et la défloration que le peintre prouve lors de sa réalisation de tableau. Cela peut signifier le sang de la défloration avec lequel l'écrivain a écrit le titre de son livre. Et pour ce qui concerne le sous titre (Picasso) ; est une signature habituelle de peintre Pablo Picasso qui peut signifier que si ce dernier existe encore, il aurait lui-même félicité Kamel Daoude pour son œuvre.

## 2. La dédicace :

Au début du XII siècle le verbe « *dédier* » est apparu et son nom « *dédicace* » vers XIV siècle qui vient du latin ecclésiastique « *dedicare* »<sup>25</sup> et étymologiquement, veut dire consacrer au culte divin, mettre sous la protection, sous l'invocation d'un saint, d'un dieu.

La dédicace sera une francisation au fil du temps, d'ailleurs Gérard Genettes propose une réflexion sur cela dans son ouvrage « *Seuils* » et dans lequel il la classe plus précisément dans la partie de « *péritexte autorail* »<sup>26</sup>. « *Le nom français dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal.* »<sup>27</sup>

Selon la définition de Genettes nous propose, nous comprenons que la dédicace est un énoncé produit par un destinataire (*dédicateur*) qui peut être auteur même de cet énoncé ou un « *traducteur* »<sup>28</sup> et qui consiste à faire ou à rendre hommage adressé à un destinataire (*dédicataire*) qui peut être de type et fonction privé autrement dit, un hommage à une personne comme ou pas du public et dédié au nom d'une relation personnelles : amicale, familiale...etc. ou de type public autrement dit l'ensemble de la population est moins connue, et dont l'auteur s'adresse par sa dédicace, une sorte de

<sup>25</sup> Lysiane Bousquet-Verbeke, *les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004. P.9.

<sup>26</sup> Qui se place à l'intérieur du livre : l'après face des épigraphes, les notes en bas de pages, les phrases en marge, les informations périphérique, la dédicace, les renvois...

<sup>27</sup> Gérard, Genette. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, P.120.

<sup>28</sup> Certaines traductions sont dédiées par le traducteur, il s'agit ici des ouvrages traduits.

relation d'ordre intellectuel, artistique, politique ou autre ce qui résume que la dédicace traduit un discours problématique et symbolique.

Notons aussi qu'en fonction de la terminologie de Genettes le critique littéraire et poéticien français, l'emplacement normatif de la dédicace est en tête de l'œuvre, hors de nos jours elle est déplacé à la première page après la page du titre (appelé la page de couverture ou la première page de couverture) distingue deux types de la dédicace dont chacune sa propre fonction :

➤ *La dédicace d'œuvre :*

Un statu qui se montre souvent de façon ostentatoire au service de l'œuvre, elle atteste sous une relation (*intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique*). Cette forme de dédicace révèle une fonction de relier l'auteur avec son publique, en toute évidence, de nos jours la fonction directe de cette dernière est économique puisque la mention de destinataire privilégié en quelque manières, l'auteur le considère comme une inspiration idéale pour poursuivre son exercice d'artiste.

➤ *La dédicace d'exemplaire :*

C'est un message codé ou non destiner à une personne singulière, ce qui fait d'elle une œuvre unique. Ce type de dédicace peut être qualifié de nos jours comme autographe. Contrairement à la dédicace d'œuvre, le dédicataire d'exemplaire est souvent un lecteur potentiel et réel ou le dédicateur attend de lui à son tour une gratification, une lecture.

Les principes fonctions de ce type de dédicace est le matériel (*la valorisation de la singularité*) et l'idéal (*la moral de la lecture*).

### 2.1. *Analyse de la dédicace :*

« *A Adel Abdessemed, équilibriste au dessus de l'abîme.* »

Comme la dédicace est un lieu réservé à l'auteur Kamel DAOUD : *Le Peintre Dévorant La Femme*, a choisi de dédier son œuvre au premier lieu à son ami et collègue, un grand artiste sculpteur d'origine algérienne *Adel Abdessemed* qui a créé chez lui une volonté de faire découvrir l'art en toute ses démentions dans le monde dit « *Arabe* » et plus précisément en l'Algérie.

Au deuxième lieu la dédicace commence à devenir de plus en plus intéressante puisque elle vise un public plus tôt connu par son contexte problématique. D'ailleurs c'est cette particularité qui nous intéresse et nous pousse à amener notre recherche.

« *Aux femmes qui, dans le monde dit « Arabe » au ailleurs, n'ont pas droit à leur propre corps* »

Dans cette dédicace toujours de type d'œuvre, nous soulignons tout d'abord le terme « *femme* » qui nous renvoie à un public visé puisque l'hommage est dédié à la gente féminine en particulier. Ensuite vient l'adjectif « *Arabe* » qui qualifie l'identité des femmes qui vient au sein même de cette société. En nous appuyons sur le complément d'objet indirecte « *n'ont pas le droit à leur corps* » la dédicace dégage un discours problématique provocateur qui suscite le lecteur à découvrir si c'est vraiment dans le monde Arabe, les femmes ont-elles droit à leur propre corps ou pas ? » D'ailleurs c'est cette interrogation qui nous intéresse et qui nous pousse à mener notre recherche sur le comment le rapport du corps féminin d'article à la peinture dans la littérature.

A-côté de ces deux dédicaces qui se trouve dans la première page après celle de titre, nous trouvons dans la page avant la *troisième page*<sup>29</sup>, un autre discours en guise de remerciement pour le responsable et son équipe du musée de Picasso :

---

<sup>29</sup> Elle est soit au verso de la 4<sup>ème</sup>, soit sur une page blanche à la fin de l'ouvrage avant la quatrième. La troisième page de la couverture comprend le lieu et la date de l'impression et le dépôt légal, elle

*« Merci, à Laurent Le Bon, président du musée national Picasso-Paris, qui a eu l'audace et l'enthousiasme qu'il fallait pour accepter d'enfermer un écrivain, une nuit, dans son musée. Un rêve un peu fou, et que sa gentillesse et son énergie ont permis de réaliser.*

*Merci aussi à ses équipes, qui ont tout mis en œuvre pour accueillir ces visiteurs de soir, notamment aux agents de surveillance qui les ont accompagnés dans leur déambulations silencieuses et ont même veillé sur leur sommeil au milieu des œuvres du Maître Picasso. »*

Dans cet hommage que l'auteur rend premièrement au responsable de musée de Picasso et secundo à l'équipe et aux agents de surveillance de ce musée, nous saisissons que l'auteur nous raconte l'aventure qu'il a vécu pour mener sa recherche sur la peinture à travers les termes suivants : *musée de Picasso, œuvres et Maître Picasso* ... dans son écriture par le seul est l'unique mot : *un écrivain*. Par ses exemples ; nous incluons qu'effectivement cette dernière dédicace n'est pas seulement un simple hommage au gents de ce musée mais des référents qui renvois à l'art pictural introduit, décrits, critiqués par le bais de l'art de l'écrit.

Après avoir étudié les deux éléments para textuels, le titre et la dédicace qui se trouvent dans la première, la deuxième et la troisième page par ordre. A présent nous allons analyser le dernier élément para textuel qui est le résumé, qui se trouve dans la toute dernière page du livre appelé par Genettes : la quatrième de couverture.

---

met la relation avec la date d'édition et de la réédition pour dater avec précision l'ouvrage que l'on manipule et de montrer s'il s'agit d'une première édition ou une réédition.

### 3. Le résumé :

*La quatrième de couverture*<sup>30</sup> cette incontournable page qu'on retrouve dans la plupart des ouvrages, romans et livres, cette dernière englobe un ensemble d'informations sur l'histoire, sujet, thème...etc. Il y a ce petit paragraphe qu'on définit « résumé », dont l'utilité est de donner un aperçu global des principaux événements aux lecteurs, mais aussi pour aiguïser sa soif de lecture et l'inciter à se plonger dans la découverte de livres.

*« 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 de vers, pas du verset. Venir de cette culture là, sous la pierre de ce palais du sel, dans ce musée, pas d'une autre. Pendant la nuit fut pleine de révélation : sur le meurtre qui peut être au cœur de l'amour, sur ce cannibalisme passionné auquel l'orgasme sursoit, sur les mains face à l'image et le temps sur l'attentat absolu, sur Picasso et son désespoir érotique. »<sup>31</sup>*

Le résumé de notre corpus est d'abord un extrait de la page 44, il commence par le pronom personnel « Je » qui nous met dans une perturbation puisqu'en lisant le roman, le pronom personnel renvoie à la fois au personnage « Abdellah », au narrateur et à l'auteur comme nous l'avons vu dans la dernière dédicace avec le nom « un écrivain ». Cela provoque un basculement au niveau de statut et le type de l'histoire racontée ; autrement dit le je joue un rôle perturbateur dans l'histoire puisque cette dernière nous pouvons le définir comme récit, roman : autobiographique ou autofictionnelle, comme nous pouvons la considérer comme une sorte de mémoire.

---

<sup>30</sup>La 4ème est en principe un texte éditorial même quand l'auteur en est le rédacteur(...), l'auteur tout de même, m'apparaît comme le mieux placé pour savoir ce qu'il faut dire de son livre, je ne laisse ce soin à personne pour propre courage. Seuils.P. 30-31.

<sup>31</sup> Kamel, Daoud. *Le peintre dévorant la femme*. Barzakh, Alger, 2018. P.44.

En revanche (*Je suis un arabe*) l'adjectif qualificatif arabe met en-avant l'identité du narrateur cela nous introduit dans le statu identitaire et culturel large.

*Méditerranéen* : Ce nom commun vient préciser que finalement cet arabe est un natif du nord africain puisque c'est la seule région arabe qui borde la méditerranée.

Après avoir identifié ce « *Je* » ce dernier sera « *invité* » au « *musé Picasso a Paris* » un lieu où les collections à valeur artistique du peintre Picasso sont exposées et conservées, qui se trouve à Paris capitale de France, un pays occidental, autrement dit une région méditerranéenne occidentale pas africaine magrébine et surtout qui n'est pas arabe.

Le résumé nous fait allusion que le (je) arabe magrébin rentre en contact avec l'autre (occident), dans le musée où il compare sa culture (*venir de cette culture-là*) à la culture de Picasso, en dégageant des critiques (*pour comprendre Picasso, il faut être un enfant de vers, pas de verset*) c'est-à-dire dans sa propre culture arabe, on lui a enseigné le *Coran* depuis l'enfance contrairement à l'enfant occidental qui a reçu une éducation variée telle la poésie, l'art, la science...etc.

Les thèmes que nous soulevons tels : l'amour, cannibalisme, image et érotisme ont été peints en 1932 par Picasso et que l'écrivain reprend en 2018 pour décrire le contact de sa culture à celle de l'autre, et le décalage culturel, cela est dit, le choix des mots utilisés dans notre résumé affute la curiosité du lecteur à s'approfondir par sa lecture et de découvrir d'avantage, en effet cette idée de l'interculturalité nous allons bien l'expliquer dans le dernier chapitre.

*Conclusion :*

A travers notre analyse de paratexte, nous avons essayé d'étudier, interpréter et expliquer quelques éléments paratextuels comme le titre, la dédicace et le résumé et de voir la relation entre eux. Ces éléments contiennent des informations, ou chacun d'eux peut fournir plusieurs significations, ce qui permet aux lecteurs de comprendre le roman et à plonger dans son contenu, effectivement, à vrai dire ces éléments paratextuels dégagent une chaîne de complémentarité qui renforce le texte.

Ceci dit, ces composants du paratexte sont des éléments qu'on ne peut pas dissocier avec le contenu de l'histoire elle-même, ça aide le lecteur et lui facilite la lecture, ça donne aux passionnés de lecture une envie de choisir un roman ou une œuvre.

Ajoutons qu'à partir de ces éléments, nous constatons que notre corpus depuis sa première page passant par le contenu, jusqu'à la quatrième de couverture parle sur le lien entre la littérature et la peinture.



## **Chapitre 2 : Littérature et peinture : Convergence/ divergence.**

1. Premier terrain de convergence :
  - 1.1. L'Ekphrasis ou description de tableau.
  - 1.2. L'Hypotypose ou l'effet de tableau.
2. Deuxième terrain de divergence :
  - 1.1. Ecriture et peinture cubiste.
  - 1.2. Ecriture fragmentaire.

Dans cette deuxième partie de notre recherche, nous allons aborder quelques points et analyser quelques terrains qui mirent en approche la littérature et la peinture à aboutir à une concordance, mais aussi les lieux de désaccord entre ces deux arts

### **1. Premier terrain de convergence :**

#### **1. Ekphrasis : description de tableau.**

La description de tableau ou la description référentielle du tableau (œuvre d'art) par le biais de l'écriture. L'*Ekphrasis* est un terme d'origine grec, issu du verbe « *ekphrazien* » qui signifie « *exposer en détail* » le mot désigne à l'époque Antique, un discours qui décrit une personne, un lieu, ou un moment d'une manière très vivante et dynamique afin que la personne puisse avoir l'impression de voir la chose sous les yeux. Daniel BERGEZ, ajoute dans son ouvrage (*Littérature et peinture*)<sup>32</sup> que les origines de l'*Ekphrasis* remontent à la littérature occidentale, qui s'agit de (*stricto sensu*) de la description littéraire d'une œuvre d'art qui n'est d'ailleurs pas forcément un tableau. Ainsi il déclare que l'*Ekphrasis*<sup>33</sup> la plus ancienne connue est la description du bouclier d'Enée par Virgile dans *l'Enéide* et celle d'Achille par Homère dans *l'Iliade*.

#### **1.1. L'Ekphrasis dans le XIX<sup>e</sup> siècle et les temps moderne :**

Comme chaque concept littéraire, l'*Ekphrasis* évolue avec le temps, dans les siècles précédents, le terme devient la description littéraire d'un objet artistique (sculpture, musique, poésie, peinture...) enchâssé dans le récit (le récit dans le récit) durant le XIX siècle, l'*Ekphrasis* devient donc une description réelle ou fictive d'une œuvre d'art.

Avec la mondialisation et la modernisation ; l'exploitation artistique telle : la photographie, l'audio visuelle et les arts en plastique, l'*Ekphrasis* tient une place qui est incontestablement prestigieuse et centrale d'où son accompagnement avec la dimension narrative des œuvres artistique confirme Théo PROGYMANASMATA

---

<sup>32</sup> Daniel, Bergez. Littérature et peinture. Armand Colin, Paris, 2004.

<sup>33</sup> Ibid. P.182.

dans ses propos : « *L'Ekphrasis est un discours descriptif qui met clairement sous les yeux l'objet que l'on montre. Il existe des ekphrasis de personne, d'objet, de lieu et de saisons.* »<sup>34</sup>

Nous arrivons enfin à la typologie de *l'Ekphrasis*, qui serait selon *Souhila OURTILANE*, dans sa thèse de doctorat, *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistique : cas du rapport écriture/peinture dans Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar et une année dans le Sahel d'E. Fromentin*<sup>35</sup>.

- *L'Ekphrasis* : critique d'art, qui comme son, appellation l'indique est axée sur le jugement esthétique, l'analyse de l'œuvre, nous y retrouvons aussi bien des prédicats descriptifs que des prédicats marquant le point de vue du descripteur.
- *L'Ekphrasis narrativo-diégétique* qui se conduit en combinant la description d'une scène d'histoire à celle d'un tableau scène diégétique + description de peinture).
- *L'Ekphrasis interprétative* qui se base sur le décodage de l'œuvre, de son sens caché.

### ***1.2. Les Ekphrasis du Peintre dévorant la femme :***

Notre corpus fait dans un englué, la déclaration de *l'Ekphrasis* en tant que description de tableau. En effet, le récit fait référence à la sculpture, cela revient au fait que les deux arts jouent un rôle prépondérante qui qualifie l'époque artistique révolutionnaire par *Pablo PICASSO*, peintre, sculpture et fondateur de mouvement cubiste.

---

<sup>34</sup> Theo, PROGYMANASMATA, Ch. X1, cite in, Richard Crescenzo, Peinture d'instruction, Genève, Droz, 1999, P. 21.

<sup>35</sup> *Souhila, OURTILANE*, poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques: cas du rapport écriture/peinture dans *Femme d'Alger dans leur appartement* d'A. Djébar et *Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin, thèse de doctorat en littérature, université de Bejaïa, 2010.p.64.

Dans l'expérimentation que nous allons aborder à analyser les Ekphrasis dans ses différents englués et démentions, nous allons aussi faire référence au lexique et la représentation de tableau.

. 1.2.1. *Le lexique :*

Selon la terminologie de Bernard VOUILLOUX (*La peinture dans le texte*)<sup>36</sup> le rapport de la littérature peinture se résume sur deux rapport dont : *In presentia* et *In absentia* : un rapport qui rassemble deux substance sur un seul rapport. Le premier lorsque : « Le texte est subordonné à l'image<sup>37</sup> » le deuxième lorsque « L'image est subordonnée au texte<sup>38</sup> ».

Cette première classe de rapport « *In presentia* » ou le support est juxtaposé de deux subordonnées hétéroclitiques que VOUILLOUX appelle « *le rapport hétéroplastiques* <sup>39</sup> ».

Ce qui nous intéresse est la seconde classe de rapport « *In absentia* » comme son nom l'indique absence de matérielles de l'image évoquée seulement par le texte ou une substance verbale qui renvoie à une substance hétérogène que VOUILLOUX nomme « *homoplastique* ». La dimension du lisible ou l'image verbalisée qui se traduit par l'énoncé, il divise l'énoncé en deux type dont chacun utilise des matériaux linguistique déterminé, les énoncés référentiels :

C'est la référence comporte les noms de peintre et les titre des tableaux, ce qui fait d'elle une dénomination de l'ordre explicite puisque les noms et les titres désignent rigidelement le référent et le titre fonctionne comme un nom propre et *les signes déictiques* tels : les majuscules, l'italique et les guillemet dans la seule présence contribue à écarter toute ambiguïté, le seul point qu'il faut faire appel est le savoir du

<sup>36</sup> Bernard, VOUILLOUX. *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1994, P.133. Le maître de conférences en langue et littérature française à l'Université de Bordeaux III Michel de Montaigne.

<sup>37</sup> Ibid. P.16.

<sup>38</sup> Ibid. P.16.

<sup>39</sup> Idem, P. 17.

destinataire ainsi que sa possibilité d'assimiler , mémoriser et a mobiliser des « *savoirs*<sup>40</sup> ».

### 1.2.2. *Les énoncés allusifs :*

C'est l'insinuation des procédures des désignations implicites, d'après VOUILLOUX ; les noms sont officiellement exclus à part la paronymie et le titre par le procédé de calque, dans ce cas là, le lecteur est remonté analogiquement à la forme primitive comme les descriptions se distinguent en deux constituants :

➤ *Les termes dénominateurs*<sup>41</sup> : VOUILLOUX, les défini comme des substantifs renvoyant sans le nombre de l'artiste ou d'œuvre ; tels : le maître, l'artiste, esquisse, tableau, toile, peinture, gravure, portrait, paysage.

➤ *Les notations descriptives*<sup>42</sup> : elles se manifestent à travers les objectifs, elles portent sur les éléments artistiques du tableau ce que VOUILLOUX nomme « les aspects picturaux » ; à titre d'exemple : le style, motif, composition, couleur, lumière ou « les aspects pré-picturaux » c'est-à-dire ; les circonstances renvoyant à la production (le produit littéraire) et la réception de l'œuvre.

Revenons à notre corpus (*le peintre dévorant la femme*), le premier élément référentiel que nous pouvons relever, est le Nom de l'artiste : « *Dans les premières toiles de cette « année » sensuelle, 1932, Picasso ligote cette femme* »<sup>43</sup>. Ainsi ; la destination est référentielle puisque il utilise le terme « *toile* » comme dénominateur substantif.

---

<sup>40</sup> Idem, P. 18.

<sup>41</sup> Ibid. P.19.

<sup>42</sup> Idem

<sup>43</sup> Kamel, DAOUD. *Le peintre dévorant la femme*, Alger, Barzakh, 2018, P.24.

Un peu loin ; nous retrouvons encore le Nom du peintre : « *Picasso se peint et repeint dans le nu de la femme* »<sup>44</sup> et les titres de ses tableaux de cette année 1932, comme : « *La toile s'appelle le Rêve , elle aboutira à la monstruosité du repos post-coïtal avec le Nu couché à la mèche blende* »<sup>45</sup>, comme nous nous croisons d'autres titres tels : « *La dormeuse aumiroir* », « *Les Baigneuses* », « *La femme allongée, Nu* », « *Le repas* », « *Femme assise dans fauteuil rouge* », « *Au bord de la mer* », « *La ceinture jaune* » et en fin « *La femme assise près de la fenêtre* »(voir l'annexe). Cependant, le Nom de l'artiste et les titres de tableaux prouvent qu'il n'y a aucune ambiguïté, c'est-à-dire ; explicite puisque ils désignent « *rigidement* » le référent bien évidemment selon Bernard VOUILLOUX.

Vers les dernières pages de notre corpus, l'écrivain évoque une autre toile en l'introduisant par le dénominateur « *portrait* » en effet ; il s'agit bien de contenu d'un portrait d'une « *Femme assise près d'une fenêtre* » ou bien ;

« *Peint en octobre de cette année, femme assise près d'une fenêtre semble être le portrait d'une femme enceinte. L'avant-bras donne l'illusion d'un ventre plain, rouge et chaude alors que tout le reste est de l'ordre de la froideur, le visage a quelque chose d'animal, monstrueux presque, inspirant la peur pensant à garder ses distances* »<sup>46</sup>

On conséquence ; les dénominateurs tels « *portrait* » que nous avons cité en haut, peut désigner le contenu de la toile, autrement dit ; une désignation plus précise et avec le champ lexicale de l'art pictural (peinture) et les différents tableaux que l'autre nous a fait part de repenses de *Picasso* au peintre de XV siècle, *GRUNWALD*<sup>47</sup>.

Cela touche l'analyse de la « *fonction dénomminative* », ou « *l'énoncé référentiels* » c'est-à-dire ; ce qui concerne le nom de peintre et le titre de tableau,

---

<sup>44</sup> Ibid. P.73.

<sup>45</sup> Ibid. P.34.

<sup>46</sup> Ibid. P.192.

<sup>47</sup> Ibid., P.181.

toutefois ; que sera des « *énoncés allusifs* » dit : les passages descriptifs de certains tableaux que l'auteur a mentionner dans son œuvre.

Passons-nous à la fonction descriptive selon VOUILLOUX mais avant ça nous allons consulter la définition de la description dans le dictionnaire de littérature :

« *La description est une unité textuelle qui développe un thème, clé, mot unique, exprimé ou non, dans un déploiement lexical régi et structuré par la loi hiérarchisation et rend compte des propriétés qui identifient un personnage, un lieu, un objet.* »<sup>48</sup>

La description est un art qui existe depuis l'Antiquité d'Homère qui la considère comme repère des anciens et leurs successeurs, les rhéteurs antique sont des premier à étudier la description, qu'il attribue à l'évidente, mais depuis Platon et Aristote, elle a attribuée à la *mimésis*<sup>49</sup>.

Nombreux d'auteurs et analystes qui ont étudié la rhétorique afin de dresser une typologie de la description. En 1821 ; Pierre Emile FONTONIER a pu dresser un classement forgé par ses prédécesseurs de son traité des (*figures du discours*)<sup>50</sup> , en proposant sept catégories importantes :

- *La topographie* : c'est la description d'un lieu.
- *La chronologie* : description d'une époque ou d'une période.
- *La prosopographie* : description de l'aspect extérieur d'un être animé
- *L'Éthopie* : description du caractère des mœurs d'un être animé.
- *Le portrait* : description physique et morale d'un être animé.
- *Le parallèle* : description de deux êtres, permettant comparaison et effets de contraste.
- *Le tableau* : description vive et animée.

---

<sup>48</sup>Le dictionnaire du littéraire, *Op*, cit. p.145.

<sup>49</sup>*Ibid.*, op, cite, p.146.

<sup>50</sup> Pierre Emile FONTONIER, *figures du discours*

Il faut attendre 1989 pour que les deux rhéteurs : Jean-Michel Adam et André Petit-jean simplifient et classifient dans leur ouvrage intitulé (*Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuel*)<sup>51</sup>, comme suite :

- *La topographie et la chronologie* qui consiste une description à proprement porter.
- *La prosopographie et l'éthopée* se fondront dans la catégorie de *portrait*

Retournons nous à l'*Ekphrasis* du tableau ou la description de tableau dans notre corpus, nous soulevons une description de tableau de Picasso « *La femme allongée, nue* » dont l'auteur nous fait une description vive d'une *femme allongée nue* (voir l'annexe) avec un homme lors d'une pénétration chaleureuse qui renvoie indirectement au titre de notre corpus (*le peintre dévorant la femme*)

« *La femme allongée, nue, est peinte en octobre qui en réchauffent la peau, illustrant la chaleur, parodiant le sang, incarnat à la fois le sexe de la femme et la verge de l'homme, mêlant les organes, la femme consommée est en croquis, en traits d'encre, vidée.*»<sup>52</sup>

Egalement nous pouvons souligner une autre toile nommée (*Nu couché à la mèche blende*) dans la description suivante (voir l'annexe) :

« *Une femme se repose plaine, comblée et écoute le bruit de sa peau. Dans son ventre en homme enroule son sexe, se confond, redevient courbes. Le Nu couché à la mèche blende est merveille de l'apaisement. C'est une fin parfaite, ovale, sphérique, comme une source d'eau. Le corps délimité par les traits mais il reste transparent aux couleurs de son environnement ; d'une seul comme une eau de visage est celui d'un couple mais aussi celui*

---

<sup>51</sup> Jean-Michel ADAM et André PETIT-JEAN, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuel linguistique textuel*, Nathan, Paris, 1989. P. 293.

<sup>52</sup> Kamel, DAOUD, *Le peintre dévorant la femme*, Alger, Barzakh. P.56.



*d'une personne. Cet être est à la fois vue du dos, de face, de l'intérieur, en contre-jour du reste du monde*<sup>53</sup>»

Dans cet extrait, les termes relatifs au sens (L'Ouïe et le regard), permet d'introduire plus profondément le lecteur dans la description, associée au figures de styles, telles : la métaphore et la comparaison, la description se fait présente, travaille aussi à accentuer l'impression de se trouver devant un miroir (tableau) cubiste.

Notons aussi que pour ne pas nier les compétences de peintre évoque Pablo Picasso, l'auteur fait référence a une autre discipline que l'artiste exerce : la sculpture ; pour la mettre en relation avec la peinture, par cet englué l'auteur va susciter une sculpture de XIX siècle de dénommé *Francis de Saint-Vidal*, plus précisément l'un de ses fameuses œuvres daté de 1898 (*Ain El Foira*) :

*« Une femme nue, une jambe allongée, l'autre pliée, cheveux longs, tient deux petits cruches qui laissent couler une eau en pierre. La femme est assise sur un socle qui s'étage jusqu'au bassin de la fontaine née d'une source ancienne, devenue jaillissements et vapeurs selon la légende. La statue constitue l'un des fiertés des habitants de Sétif, lieu de pèlerinage et de la religion des selfies. Elle a une longue histoire est connu plusieurs morts cependant. »*<sup>54</sup>

Et dans :

*« La femme en pierre y est attaquée dans sa chaire douce du fait d'être une statue, une femme, une nudité. »*<sup>55</sup>

Aussi dans :

*« Les statues des femmes nues ont peu disparu. Volées, démantelées, détruites, vandalisées, vendues ou discrètement ôtées de nuit des places publiques. »*<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Ibid. P.194.

<sup>54</sup> Ibid. P.156.

<sup>55</sup> Ibid. P.158.

Dans ces extraits nous remarquons que la vivacité de la description de portrait d'une femme nue, nous fait voyager dans l'air artistique jusqu'à nous secouer dans la complémentarité des arts (littérature, peinture et sculpture). La puissance de la description influence l'esprit de celui qui l'a aperçue, elle peut lui perdre de vue au point qu'il ne saura même pas dans quel esprit artistique est-il ?

Dans cette partie, nous avons analysé sur les deux plans lexicale et descriptif : la description de quelques tableaux picturaux de renommé *Pablo Picasso*, autrement dit ; *l'Ekphrasis*, ou la représentation de tableau a fin de montrer que ce dernier est l'un des premiers terrains de convergence entre les deux arts : littérature et peinture.

## 2. Hypotypose ou l'effet de tableau :

### 2.1. Aperçu sur l'histoire de l'hypotypose :

En 92 de notre ère, l'hypotypose était un procédé employé par les orateurs, comme les avocats et les hommes politiques, elle est considérée comme un art oratoire jusqu'à l'arrivée de *Quintilien* ; un spécialiste en art du discours, cette dernière s'articule comme une rhétorique par ailleurs il la définit comme suite : « *L'hypotypose ; décrit les détails, les développe et les met pour ainsi dire sous les yeux (...) sont d'un grand recours pour exposer les faits.* »<sup>57</sup>

Selon l'étymologie du terme hypotypose qui est une francisation du mot grec « *hypotypod* » et qui veut dire soit « *ébauche* » soit « *modèle* », il se repose sur le verbe signifiant « *mettre une ébauche sous les yeux de quelqu'un.* ». En se focalisant sur cette proposition et les études de grammairien et philosophe français *Dumarsais* du XVIII<sup>e</sup> siècle, le mot « *hypotypose* » s'est littérisé par les écrivains qui vont se servir après à fin d'écrire un spectacle ou un événement d'une façon si précise, si

<sup>56</sup> Idem, P. 160.

<sup>57</sup> M. NISARD. *Quintilien et Plinie le jeune, institut oratoire.* Firmin, Didot et Cie, Libraires, Paris.1778.

particulière que l'auditeur ou le lecteur crois avoir une véritable peinture, d'ailleurs il la définissait de sorte :

« *L'hypotypose est un mot grec qui signifie image, tableau. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'origine pour la copie, les objets pour les tableaux.* »<sup>58</sup>

Ce que Bernard Vouilloux va formuler après dans son ouvrage (*peinture dans le texte*) par le tableau comme effet, l'effet de tableau qualifie le résultat de l'hypotypose, il additionne que dans les temps modernes que le travail des écrivains ne consiste pas uniquement d'imiter les peintres mais aussi ils imitent la manière et la « *Nature* »<sup>59</sup> de peindre c'est-à-dire le tableau n'est plus un fruit de la stylistique mais celui de la sémantique. Autrement dit ; l'imitation sémantique est l'élément basique dans les arts et les lettres. Umberto Eco a son tour, persiste sur l'hypotypose ou « *d'évidentia* » comme étant une figure de style ou il la définit comme telle : « *L'hypotypose est l'effet rhétorique par le quel des mots rendent évidents les phénomènes visuels.* »<sup>60</sup>. Pour comprendre la définition d'Eco il faut aller consulter la définition de terme dans le dictionnaire des *figures de styles* de Patrick Barcry.

« *L'hypotypose est donc moins une figure en elle-même que, le plus souvent, le résultat d'un concours de figure : elle se définit par l'effet qu'elle produit (elle « met sous les yeux » la scène) et non, comme la plupart des figures, par les moyens qu'elle met en œuvre, et qui sont très variables.* »<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Bernard, VOUILLOUX. *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1994, P.49.

<sup>59</sup> Ibid., P. 50

<sup>60</sup> Umberto, ECO. *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, P.230- traduit de l'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

<sup>61</sup> Patrick, BACRY. *Les figures de styles*, Paris, Belin, 1992, P.480, P.345.

Par ses deux définitions que les deux théoriciens nous ont fournies, nous comprenons que l'hypotypose est une description statique d'un objet ou une personne, c'est-à-dire ; une « *description* » riche, fouillée, complexe, voire vive et animée qui est censée (*mettre sous les yeux du lecteur*) l'objet ou la scène décrite, en interrompant le récit avec sa manière de digression. Hormis ; cette digression développe une (*description*) d'un élément qui fait partie du récit

### 2.2. *L'hypotypose dans Le peintre dévorant la femme.*

À présent analysons quelques séquences descriptives de notre corpus, en nous référant aux données présentées dans l'ouvrage de Vouilloux relative à l'hypotypose et aux effets qu'elle produit sur le lecteur, dans l'extrait suivant :

*« Il couche avec la première de ces deux dans une chambre faite d'un seul rubis, sur un lit en or, couronné de perles, couvert de soixante-dix paires de matelas de brocart et de soie. Il pose sa main entre ses deux épaules, puis il regarde l'emplacement de sa main sur sa poitrine à travers ses vêtements, sa peau et sa chair. Il voit la moelle de ses jambes comme chacun de vos regards le fil à travers le roseau des rubis. Chacun d'eux trouve son miroir dans le foie de l'autre. Pendant qu'il est avec elle aucun ennui ne s'empare ni de lui ni d'elle. A chaque relation charnelle, elle est toujours vierge et ne se plaint pas de ses étreintes, et lui demeure en érection. Cependant il ne connaît pas d'éjaculation. »<sup>62</sup>*

La description de la scène romantique entre les deux sexes différents, en portant l'accent sur le modèle de portrait du corps de « *Marie-Thérèse Walter* » sous les aspects décrits avec méticulosité et les sensations qu'elle produit que le lecteur arrive à percevoir et à sentir à travers les détails qui lui sont attribués. Toujours dans le même contexte, un autre passage dont l'objet de la description est le portrait de Marie-Thérèse

---

<sup>62</sup> Kamel, DAOUD. *Le peintre dévorant la femme*, Ibid., cite, P.153.

Walter, dans une scène paroxysme (voir *Repas, femme assise près d'une fenêtre et la sieste* dans l'annexe) :

« Marie thèses semble apaisée, nourrie, endormie avec un repas énorme dans son ventre. Peinte en octobre de cette année, *Femme assise près d'une fenêtre* semble être le portrait d'une femme enceinte. L'avant-bras donne l'illusion d'un ventre plain, rouge et chaude alors que tout le reste est de l'ordre de la froideur. Le visage a quelque chose d'animal, monstrueux presque, inspirant la peur, poussant à garder ses distances. Le temps est celui de l'attente et la fenêtre y joue le rôle d'une horloge. Marie-Thérèse est rassasiée, absente, abandonnée à la sieste, attentive à des transformations en elle. »<sup>63</sup>

Une autre fois nous pouvons souligner la description méticuleuse d'un modèles qui s'attarde sur les détails de la description directe immédiate la scène telle que la perçoit Picasso, dont l'effet de peinture comme si cette dernière se passe devant nous toujours dans cette riche description nous soulignons éléments comme l'énumération qui accélère de débit de la description dont : (*apaisée, nourrie, endormie*), (*rassasiée, absente, abandonnée*) et ce que Vouilloux appel d'(*expression modélisatrices*)<sup>64</sup> semble es les (référents de la peinture) comme le participe passé de verbe peindre ( *peinte*) sachant que le temps privilégié par l'hypotypose est le présent et sa revient qu'il y a en quelque sorte une trope a parler du passer comme s'il était présent.

Toujours dans le même contexte, mais avec d'autres termes qui renvoient au effet produit de la description d'un autre portrait de Marie-Thérèse endormie et peinte en 1932 ; « *La Sieste* » :

« Marie-Thérèse est souvent peinte endormie, allongée, abandonnée. Elle est confondue avec un trophée presque, acceptée dans le périmètre du peintre, en

<sup>63</sup> Ibid., P. 193-193.

<sup>64</sup> Bernard, VOUILLOUX. *La peinture dans le texte, Ibid., P.50.*

*cet instant vidée de toute tension sexuelle. Mais de tous ces moments, c'est celui de la sieste qui me fascine et me renvoie à l'idée du bonheur et de l'assouvissement. Il n'y a rien de plus érotique que ces lents instants ou le surplus de soleil n'abime pas l'intimité. Dans cette toile qui renvoie au mois d'aout, le peintre dessine le ciel et la terre à la fois, à peine brisés par la ligne d'horizon qu'est la hanche d'une femme, ses courbes, son volume. C'est une montagne de chaire. »<sup>65</sup>*

Dans ce passage nous soulignons des traits très implicites qui renvoient à la peinture au point nous croyons réellement voir la scène sous nos yeux, à titre d'exemple par le bailler d'énumération (*endormie, allongée, abandonnée*), ou par une description si minutieuse si omniscieuse par le descripteur. Appuyant sur *les expressions modélisatrices référencies*, voir le verbe (*renvoyer*) dans (*me renvoie à l'idée*) et (*renvoie au*), ces éléments nous fait sentir l'effet de produit décrit.

Nous sélectionnons bien évidemment d'autres passages où l'hypotypose figure en elle-même et appelle à d'autres figures qui se produisent presque souvent dans la description telles : la comparaison dans les deux passages suivants (voir *Le Nu Couché à la mèche blende* dans l'annexe) :

*« Le Nu Couché à la mèche blende est une merveille de l'apaisement. C'est une fin parfaite, ovale, sphérique, comme une source d'eau. Le corps est délimité par les traits mais il reste transparent aux couleurs de son environnement, comme une eau. »<sup>66</sup>*

Et dans :

*« Le modèle n'est plus des cuisses qui cachent un sexe touffu, il est cette vulve que les jambes continuent comme une vallée. Le nez est une prolongation de la verge. Le corps devient l'accessoire du sexe et pas le contraire. »<sup>67</sup>*

<sup>65</sup> Kamel, DAOUD. *Le peintre dévorant la femme*, Ibid., P. 176-177.

<sup>66</sup> Ibid. P 194.

<sup>67</sup> Ibid. P. 69.

Nous constatons que la comparaison ajoute de plus à l'hypotypose sur le plan de la sémantique, d'ailleurs une précision ou une information explicite donne l'impression de vivre l'instant ou d'être dans l'atmosphère.

On nous appuyons sur les deux rhétoriques (*Ekphrasis et Hypotypose*) que nous enchâssons fréquemment dans les récits par lesquelles le monde narratif se construit, ce qui est le cas dans notre corpus, toutes les deux ; nous avons permis de dessiner un lien de convergence entre les deux arts : la littérature et la peinture.

En revanche, si sur le plan sémantique la littérature et la peinture semblent être convergées entre elles, il nous semble que peut-être dans un autre angle, stade ou plan, les deux arts développent un lien de désaccord, d'où notre question : Quel est le point de divergence entre littérature et peinture ? Et sur quel plan ?

### 3. Deuxième terrain de divergence :

#### 1. Ecriture et peinture cubiste :

##### 1.1. Le cubisme :

*« Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. »<sup>68</sup>*

Le cubisme est un courant artistique avant-gardiste de début de XIX<sup>e</sup> siècle, lancé par le célèbre peintre *Pablo Picasso* et *Georges Braque*. Ce mouvement a touché majoritairement la peinture et la sculpture européenne, mais aussi influencé le mouvement lié à la musique et à la littérature.

Les racines du cubisme proviennent des deux sources picturales de la fin de XIX<sup>e</sup> siècle. La première est le travail que Paul Cézanne, un peintre impressionniste, qu'à la fin de cette ère qu'il cherche à présenter les formes naturelles par des cylindres, des sphères et des coniques. En utilisant le procédé de la géométrisation des formes naturel. La deuxième origine potentielle de cubisme revient quant-à-elle à la découverte de l'art africain et amérindien au début de XX<sup>e</sup> siècle. En effet ; les artistes ont été intégrer par la puissance et la simplicité des formes et le style qui ont été utilisé sur ses ouvres notamment sur les masques africains.

Ce style si particulier pour les artistes de cette époque, engendre une volonté de produire des œuvres avec des forme plus simple et plus marqués, ce qui donnera naissance en 1907 au *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, cette dernière est considéré comme le précubisme et primitivisme, avec cette peinture qui présente de déférentes femmes nues, une toile de 6 m<sup>2</sup> où l'artiste abandonne toute perspective, c'est-à-dire ; l'impression de profondeur qui permet de rendre compte des volumes, ce

---

<sup>68</sup> Guillaume, APOLLINAIRE, *Les peintre cubistes*, Paris, Gallimard, 1913.



qui fait du tableau une œuvre « à plat »<sup>69</sup>. Par ailleurs, Picasso utilise de nombreuses lignes droites pour représenter les courbes du corps (figures géométriques) une caractéristique de cubisme.

### 1.1.1. L'écriture cubiste :

Pendants le XX<sup>e</sup> siècle la littérature à son tour, se réinvente et s'interroge sur la nature de ses échanges et sur le langage qui les véhicule dans le monde littéraire. Le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de l'éclatement et du questionnement des genres. Le besoin de développer les compétences et formules langagières, le besoin de se détacher des règles classiques romantiques et du progrès augmente. Cette ère est le siècle d'avant-gardiste de l à modernité. En effet, en 1917-1918, la querelle identitaire s'identifie et dans la mise en cause par Frédéric Lefèvre dans *la jeune poésie française*<sup>70</sup>, le cubisme se manifeste donc pour la première fois dans le domaine littéraire plus exactement dans la poésie en prose de poète français Maxe Jacob surnommé « Maxe le clown ». Lefèvre cite une phrase qu'on pourrait concéderai comme origine de la nomination de la littérature cubiste : « Alors que toutes les proses en poèmes renoncent à être pour plaire, le poème en prose à renoncé à plaire, pour être. C'est quelque chose comme un tableau cubiste. »<sup>71</sup>

Le poème de Maxe Jacob se présente dans la poétique qu'est la sienne : (*la poétique de la transplantation*) : autrement dit ; « un marge » doit séparer de la «terre » et l'entoure de « silence », d'une autre expression ; le regret du subjectivisme symboliste, et rejoint l'investigation cubiste. Cela est dit, la poésie Jacobienne sont plus le reflet, l'imitation du monde naturel, son interprétation ou sa transcription mais des objets au même titre que ceux qui peuplent le réel ; d'ailleurs il le cite clairement dans sa lettre à Jean Cocteau : « C'est le cubiste : arriver au réel par des moyen non

<sup>69</sup> Dictionnaire: dans le langage des artistes peintre il s'agit de l'état d'un papier dont la surface ne présente aucune déformation

<sup>70</sup> Frédéric, Lefèvre. *La jeune poésie française*. Rouart et Cie. Éditeurs. Paris. 1917. P. 263.

<sup>71</sup> Ibid. PP. 201-202.

*réaliste*. »<sup>72</sup>. Pour Jacob, le but cubiste est de refuser de la suprématie du sens, l'idée doit se faire excuser ; d'ailleurs le poème en prose présent un monde « *autarcique* » situé, ménageant l'éloignement nécessaire pour que nous nous sentions attirés hors de notre univers.

Pour ce qui est de l'esthétique ou l'écriture cubiste jacobienne, est donc celle qui peut n'être définie que par la négative, c'est-à-dire ; c'est l'écriture de refus, refus de sujet, refus du genre, refus de tout ce qui suggère un ordre préalable, refus de tout message dont la poésie serait le véhicule, suppression de l'âme et du cœur. Sa poésie est appelée « *l'anti-poésie* »<sup>73</sup> c'est-à-dire ; « *l'anti-lecteur* »<sup>74</sup>.

Et pour ce qui nous concerne dans la littérature cubiste, c'est le roman et le récit. Pour les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, eux a leur tour ils étaient influencé par l'art cubiste, ce qui leur a pousser à renouveler les lois du récit, refusent de voir dans l'écriture un simple moyen de livrer un message, s'avoir alors l'ère du soupçon.

Alain *Robbe-Grillet* dans ses textes en prose suit les règles traditionnelles de l'écriture imposées par la grammaire et la linguistique que par les caractéristiques du genre cubiste habilite l'écrivain français à malaxer entre une errance dans laquelle se trouve le lecteur ou dans cette même errance renvoi aux images accumulées dans son esprit nourrit la « *substance de l'expression* »<sup>75</sup>.

Le souci cubiste mené par l'écrivain est d'amener le lecteur à une représentation sémantique ou esthétique des objets décrits, font partie de récit dans le sens ou on les voit équivaloir à l'objet même, confirme *Zafranchilar*<sup>76</sup> dans son article :

---

<sup>72</sup> Ann, Kimball. *Cubisme et poésie, les Cahiers Max Jacob*, PP. 94-107, 1985. Persée, 2005.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Seyd-Sajad, Zafranchilar, *Une conception glossématique de l'écriture faculté des lettres*, 1991. P. 97.

<sup>76</sup> Seyd-Sajad, Zafranchilar. Doctorant en littérature française, Université de Berkeley, USA.

« Le lecteur de Robbe-Grillet n'assimile pas les images dans son esprit, mais les (regards) et les voix. Cette manière d'avoir les yeux de lecteur dans une production textuelle ne fait aucunement appel à la tradition romanesque d'ajouter de l'image au Récit, c'est plutôt ici un changement de matière et de substance de l'expression.»<sup>77</sup>

Donc selon la terminologie de Zafranchilar Si l'art pictural a été défini pendant long temps comme la représentation fidèle de réel, il en est autrement dans le cubisme. Généralement le peintre cubiste prend pour sujet des objets du quotidien en les représentant sous leurs formes fragmentaire : (l'objet fragmenté sous forme géométriques, vu selon plusieurs facettes). En outre, dans l'écriture et sur le plan syntaxique ; la phrase disloquée (fragmentée) : autrement dit ; l'absence de la ponctuation, une sur ponctuation, temps et espace fragmenter sont les caractéristiques de l'écriture syntaxique cubiste.

Si le cubisme a influencé les écrivains occidentaux, il a également inspiré les écrivains maghrébins de langue française, parmi eux : l'écrivain Algérien Kamel DAOUD. Par ce fait, nous retournons vers notre corpus (*Le peintre dévorant la femme*) de cet écrivain bien évidemment, ou nous allons étudier et analyser l'écriture de l'auteur qui nous permettra après de classer le type de son écriture ? Et si l'auteur a resté fidele à l'art cubiste ?

*Kamel Daoud*, algérienne de nationalité, écrivain contemporain de plusieurs livres dont le dernier publier en 2018 est notre corpus, raconte une histoire ou il se laisser enfermé une nuit seul au musée de *Picasso* à Paris (*ma nuit au musée*), (*la nuit sacrée*). L'auteur s'introduit dans son personnage « *Abdallah* », un jeune maghrébine algérien qui tourne dans le musée, il découvre de nouvelles facettes a chaque nouveau regard, il décrit sa propre sensation au contacte des œuvres picturale de l'artiste cubiste *Pablo Picasso*, à travers l'introspection comme dans sa culture algérienne maghrébines et celle de l'occident.

---

<sup>77</sup> Ibid. P.97.

Sur le plan sémantique, nous pouvons classer l'écriture Daoudienne dans l'écriture cubiste, ce que nous avons prouvé dans les deux études faite pour la description de peinture cubiste : *l'Ekphrasis et l'Hypotypose*, ou l'écrivain a réussi de nous décrire les toiles cubiste de Picasso et l'effet quelle produisent sur le lecteur, ajoutant quelque phrases qui confirme ce qu'on a dit et la fidélité de l'auteur envers le cubisme.

« *Le visage est coïncidence des fesses, les seins remontent vers le cou et ainsi de suite.* »<sup>78</sup>

Et

« *Je vois trois cranes, cinq main, les os de trois ou quatre jambes, des os de pieds et une foule d'autres parties du corps.* »<sup>79</sup>

Ou :

« *Cet être est à la fois vu de dos, de face, de l'intérieur, en contre-jour du reste du monde.* »<sup>80</sup>

Ces trois description, si nous les analysons sur le *plan sémantique*, elle montre réellement le sens de la géométrisation de la peinture cubiste : un mélange entre les parties du corps ; (un corps fragmenté), ce la justifie que *Daoud* est un fidele à la peinture cubiste. En revanche, sur le plans syntaxique, *l'écriture cubiste* qui est une écriture juxtaposée ou non ponctuer sur le niveau de la construction syntaxique (*la phrase ne répond pas au norme habituelle de la phrase : sujet, verbe, complément etc...*), c'est-à-dire ; une écriture qui se rapproche plus à *la fragmentation ou l'écriture fragmenté*).

---

<sup>78</sup> Kamel, Daoud. Le peintre dévorant la femme, P.69.

<sup>79</sup>Ibid., P. 99.

<sup>80</sup> Ibid., P. 194.

### 1.1.2. L'écriture fragmentaire :

D'après la définition de Française Susini-Anastopoulos sur *l'écriture fragmentaire*, nous comprenons que l'écriture fragmentaire est une action de transitions entre les parties ou les énoncés dans le texte et que les écrivains fragmentent en tendance d'établir un rapport nécessaire entre la brièveté (la concession des énoncés textuel) et survie.

« *L'écriture en fragment, est une écriture de passage, ne peut être que dynamique et en acte. Elle est à chercher dans les enjeux de la fragmentation textuelle, mais sa clé nous en est donnée d'emblée par sa forme même parce qu'elle est discontinue et que (le continu et le discontinu seraient le conflit hyperbolique que nous retrouverions toujours après nous en être défait).* »<sup>81</sup>

A l'arrivée de la formule brève (*la nouvelle esthétique*), le genre et les règles traditionnelles ou (*l'appareil normatif impératif*) comme Susini-Anastopoulos l'appelle ; devient caduque malgré la continuité d'existence de ces dernières.

Sur le statut général d'écriture et le niveau esthétique et générique en particulier qu'on peut d'édicter de multiples enjeux de la fragmentation textuel et contradictoires d'ailleurs : l'acharnement, la lacune, le blanc textuel, la case vide font partie des éléments fragments qu'on trouve dans le statut esthétique syntaxique et herméneutique que le même auteur appelle « *la déconstruction* »<sup>82</sup>.

Premièrement la fragmentation textuelle est considérée comme la projection d'un déchirement intime ou la discontinuité est dominante. Les tronçons, la variété des tons et la multiplication des genres font parti de son champ lexical.

---

<sup>81</sup> Française, Susini-Anastopoulos. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, PUF écriture, 1997. P. 310. PP.257-258.

<sup>82</sup> Ibid., P. 126.

Deuxièmement, les vus fragmentaire sont marqués par la variété des formes et la diversité de l'inspiration, le côtoient des dialogues et des récits symbolique ou plus encore des fonctions fantastiques.

Et troisièmes, l'itinéraire spirituel et œuvre poétique se présentent telle une suite d'épisode détachés, susceptible de donner lieu à un nombre quasiment illimité de combinaison ainsi l'élargissement d'interprétation, c'est-à-dire ; un désastre, ce que M. Blanchot appelle le « *désastre inachevable* » ou *l'écriture de désastre*. »<sup>83</sup>

Récapitulons, l'écriture fragmentaire est donc une attitude d'un être, un apprentissage et une ascèse, une préoccupation technique ou un souci méthodique lors de l'écriture. Dans ce cas, il nous semble que d'après l'analyse des deux écritures (cubiste et fragmentaire) sont synonyme sur le niveau de construction syntaxique. Et pour cela, nous allons analyser quelques de notre corpus afin de monter si l'écrivain a respecté l'écriture cubiste, par une autre expression ; l'écriture est elle restée fidèle à la peinture ?

« *L'érotisme est un rite de chasseur.* »<sup>84</sup>

Et

« *Comment manger une femme ?* »<sup>85</sup>

Des deux phrases d'une structure classique (sujet, verbe, complément), développe aucun signe de discontinuités, ni coupures ni dans la première phrase déclarative ni dans le second interrogatoire, cela exprime que les syntaxes ne sont pas fragmentaire.

« *Quand je peins, ma peau est un œil, toutes mes mains sont une rétine, une bouche s'arrondit comme une prune.* »<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Ibid., P.258.

<sup>84</sup> Kamel Daoud. Le peintre dévorant la femme, P.18.

<sup>85</sup> Ibid. P.74.

<sup>86</sup> Ibid. P.25.

Et

*« Première loi de la chasse : il faut que le flux se calme et que l'inquiétude ne gâche pas le gout de la chaire. »<sup>87</sup>*

Les syntaxes dans ces exemples sont plutôt complexes en les comparants aux deux premières, nous soulignons une ponctuation variante entre virgule, point virgule, deux points, et un point qui unissent les unités de mots. La première phrase est structurée par des virgules participant à la succession des unités thermique a fin de montrer une description en toutes ses démentions, c'est-à-dire ; dans ce stade l'écrivain utilise la syntaxe structurale comme élément parfait pour transmission de son message. Ensuite, dans le second exemple, ou *la syntaxe de type informationnel*<sup>88</sup> sert à donner les explications et informations sur le mode d'emploi en biais des deux points, utilisation de ce type de syntaxe prouve que Kamel Daoud à une écriture traditionnelle et directe pour la transmission des ses messages, pensées et sa vision de voir le monde, le lecteur lors de sa lecture ne se trouve pas dans la perturbation et le mélange.

*« La métaphore remonte vers l'usage du péroné mais elle conditionne aussi la vision esthétique du monde : le sable lave et tue, il est pur et mortel, il est le portrait des anciens temps pour le monothéisme et il est le signe que l'on est revenu à source des révélations. »<sup>89</sup>*

Dans cette dernière qui englobe les syntaxes par le biais de la ponctuation varié, cela ne déséquilibre pas la structure et le sens de la phrase, par contre, elles collaborent pour la conjonction des unités des mots.

D'après ces exemple, nous constatons que sur le niveau de la construction syntaxique, l'écriture de *Kamel Daoud* est une écriture classique structurée et directe

---

<sup>87</sup> Op. Cit., P. 41.

<sup>88</sup>La syntaxe de type informationnel, <https://www.cnrtl.fr/definition/syntaxe> . (Consulté le 03/03/2020).

<sup>89</sup> Idem., P.101.

ou le lecteur peut suivre l'enchaînement de phrases pour assurer la compensations de sens, ainsi le manque de la discontinuité, de coupures et les trois-points qui qualifient l'écriture fragmentaire sont absentes, par une autre expression ; l'écriture cubiste est manquante, cela semble signifier que l'auteur de notre corpus se présent comme un infidèle face à l'art cubiste. Cette infidélité nous permet de la considérée comme un point de divergence entre les deux arts : littérature et peinture.

***Conclusion :***

Malgré la complémentarité de la littérature et la peinture, l'analyse de ce deuxième chapitre, nous a permis de réaliser qu'au final ces deux arts dégagent des points de convergence tel l'Ekphrasis et Hypotypose, comme nous pouvons souligner aussi dans notre corpus *le peintre dévorant la femme*, quelques points de divergence par exemple sur le plan d'écriture...



***Chapitre3 :L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue.***

1. L'interculturalité et la notion du corps féminin comme horizon de dialogue entre la littérature et la peinture.
2. Le corps de la femme dans la Religion/Erotisme
3. Le corps de la femme : Cannibalisme / Robinsonnade.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

C'est à partir de XIX<sup>e</sup> siècle que la peinture cesse de se fonder sur la caution littéraire, à cette même époque la littérature va trouver son extension pour son insertion dans la peinture et que cette dernière a pu être le sujet traité par les écrivains. Selon Daniel Bergez dans son ouvrage «*La littérature et la peinture* » il explique qu'au premier lieu, l'écrivain est fréquemment un « prosateur »<sup>90</sup> : c'est-à-dire qu'il se sert de la peinture pour alimenter une réflexion sur l'art. Au deuxième lieu, la peinture peut être un « médiateur »<sup>91</sup> pour l'écrivain, dont il se sert à représenter la manière d'un miroir indirecte, ou formuler sa vision du monde ou ces idées esthétiques, dans le troisième et dernier lieu, la peinture peut être « une source de création »<sup>92</sup> c'est à dire : l'écrivain tente de trouver stylistiquement un rendu pictural, donner une impulsion au travail littéraire ou l'aboutissement des rapports entre littérature et peinture comme on peut le constater dans la citation extraite de notre corpus :

*« Un Picasso de la Guernica syrienne, un peintre aux mains coupées par la peur. Un « dévoileur » contre le voile. Un homme qui aurait repris l'histoire de la femme depuis son palais. Un saint moqueur et pervers. L'essentiel est que j'ai été envoyé dans ce musée pour regarder le journal érotique d'un homme de cinquante ans qui a rencontré une femme de ma moitié de son âge et qui en a fait un repas sacré et un martyr pornographe. »*<sup>93</sup>

En effet, dans ce passage l'écrivain sert de la peinture de Picasso afin de nourrir sa réflexion sur l'art mais aussi un médiateur pour représenter sa vision du monde et surtout démontrer à travers un miroir indirecte le rapprochement de la principale raison politique de la création de tableau « *Guernica* »<sup>94</sup> avec l'état politique algérienne.

---

<sup>90</sup> Daniel, Bergez. *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004, P.223 p.163.

<sup>91</sup> Ibid. P.163.

<sup>92</sup> Ibid. p 163

<sup>93</sup> Kamel, DAOUD. *Le peintre dévorant la femme*. Barzakh, Paris, 2018, P. 206. P. 15.

<sup>94</sup> Tableau de Pablo Picasso, réalisé en 1937, inspiré par le bombardement de la petite ville basque de Guernica (Biscaye) par l'aviation allemande au service de Franco.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

En nous appuyons sur cet extrait ci-dessus et sur la rencontre littéraire qui a eu lieu le 10 Novembre 2018 entre la fondation Jean Michalski et l'écrivain même de notre corpus ; Kamel Daoud, ou il a déclaré que :

*« C'était par un déficit, une obsession fantasme et un droit d'imagination, une invitation séductrice pour un écrivain, dirigé par Alina Gurdiel... cette invitation qui coïncide avec ce que je voulais écrire, l'obsession que j'ai pour le corps et l'image, et qui correspond avec l'année érotique 1932 de Picasso. »<sup>95</sup>*

Il nous semble que l'écrivain s'est inespéré et insufflé par la peinture de Picasso, d'ailleurs il n'a pas uniquement exercé sa première fonction de journaliste en rapportant les faits, les informations et de les représenter quel que soit : politique, religieuse, culturelles ou autres mais aussi la critique picturale qui lui permet de formuler sa vision de monde, ce que Daniel Bergez appelle : « *La prégnance de la culture, religieuse et mythologique* »<sup>96</sup> ou par « *les lieux communs de la littérature et la peinture* ».

Picasso 1932, *année érotique*<sup>97</sup> est une exposition sensuelle et érotique que Picasso a peinte au cours de cette année, une représentation qui met en vue l'histoire de la femme occidentale en générale et le corps avec toutes ses déformations en particulier.

Kamel Daoud à son tour, il s'est inspiré lors de son contact avec cette exposition, sur la peinture du corps de la femme, et de la culture de ce peintre qui est différente à la sienne à fin de transmettre sa vision et sa réflexion du monde à travers sa littérature. Mais qui est peut-être une vision différente à celle de l'artiste ? C'est ce que nous allons voir dans ce dernier chapitre.

---

<sup>95</sup>Rencontre littéraire entre la fondation Jean Michalski et Kamel Daoud

[www.rencontre@fondation-janmichalski.ch](http://www.rencontre@fondation-janmichalski.ch)(consulté le 03/05/2020)

<sup>96</sup>Daniel, BERGEZ. *La littérature et la peinture*. Armand Colin, Paris, 2004, p. 223, P. 77.

<sup>97</sup> La première exposition dédiée à une année de création entière chez Picasso, allant du 01/01 jusqu'à 31/12/1932.

## **Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue**

---

### ***1. L'interculturalité et la notion du corps féminin comme horizon de dialogue entre la littérature et la peinture :***

Après avoir vu comment la peinture du corps de la femme s'articule dans la littérature dans le deuxième chapitre, dans ce dernier, nous allons voir dans l'analyse thématique la projection du statut de ce corps dans la culture de soi (le texte) sur la culture de l'autre (la peinture) ainsi nous étudions les thèmes qui font rentrer les deux arts en dialogue.

#### ***1.1. L'interculturalité et le corps de la femme :***

Les arts dans sa globalité et la littérature et la peinture notamment deviennent des objets d'« étude culturelle ». Un phénomène culturel parmi d'autres, étudier sous l'angle des réalités culturelles qui conditionnent son existence : conditions matérielles, intellectuelle, techniques, économiques, politique... etc. de la production de la diffusion et la réception des deux arts, situation et modes de communication et de conversation, etc. Pour arriver à parler de terme d'interculturalité ; nous allons premièrement définir d'une manière générale la culture en elle-même afin d'avoir un aperçu sur elle, et son rapport avec l'interculturalité.

#### ***1.2. La culture :***

Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la notion de la culture est conçue comme un trait descriptif de la race humaine. Elle est la somme des savoirs accumulés et transmise par l'humanité, la culture est associée aux idées de progrès, d'évolution, d'éducation, de raison. Au siècle de lumière, l'idée de la culture chez les philosophes participe de l'optimisme du moment, fondé sur la confiance et le dernier perfectible de l'être humain.

## Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

En 1988, Larousse le définit comme suite : « *manière de voir, de sentir de recevoir, de penser d'exprimer, de réagir des modes de vie, des croyances.* »<sup>98</sup>

La culture donc renvoie à tout ce qui en relation avec les connaissances, les costumes, les traditions, les normes, les valeurs, les mœurs, les aspirations, les modes de vie de d'autres civilisations et d'autres continents. Ce que Jaume Botey Vallès confirme dans son article intitulé « *une approximation à l'interculturalité* »<sup>99</sup> que la culture en grosso modo est « *une constitution symbolique et dynamique* » dans les relations entre chaque personne, de chaque groupe ethnique, ou chaque société vit et expriment des structures instrumentales, prédictives, associatives, mentale, autrement dit ; le réseau culturel permet de connaître la vision que « *la science collective* » élabore les rapports entre l'homme et son milieu de naissance, ou entre les autres groupes à travers son contact avec les autres.

### 1.3. L'interculturalité :

La notion de l'interculturalité est récente et elle apparaît dans une actualité qui tente d'obtenir une communication rapide et de conquérir les marchés ouverts par la mondialisation grâce au « *dialogue interculturel* » et le « *vivre ensemble* ».

*« L'interculturalité c'est l'ensemble des processus psychique et intrapsychique, relationnels, groupaux, institutionnels engendrés par ses mises en relation, ainsi que les changements et transformation réciproque qui en résultent. »*<sup>100</sup>

Selon cette définition de Claude Clanet, nous comprenons que le terme interculturel introduit les notions de réciprocité dans les échanges et des complexités dans les relations et les interactions entre les cultures différentes, fondées sur le dialogue, le respect culturel et le souci de préserver l'identité culturelle de chacun. Ce

---

<sup>98</sup> Dictionnaire actuel de l'éducation Larousse 1988.

<sup>99</sup> Jaume, Botey Vallès. *Une approximation à l'interculturalité*, article de revue dCIDOB, N° 56, juin-juillet 1996.

<sup>100</sup> Claude Clanet, dialogue interculturel, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Interculturel> (consulté le 06/05/2020)

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

cheminement de multiples appartenances à travers de différentes cultures permet d'enrichir, renforcer et consolider les liens socioculturels.

La littérature peut constituer un moyen d'accès à des codes soucieux et à des modèles culturels, autrement dit ; une représentation du monde et des valeurs partagées entre une culture et une autre, ce que nous saisissons dans le propos de Luc. Collés :

*« Le texte littéraire (est) comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement ; sur un modèle culturel. La multiplicité des regards qui nous permettra de cerner petit à petit les valeurs autour desquelles celui-ci s'ordonne. »<sup>101</sup>*

Cela est dit la littérature transcende les frontières et traite des multiples sujets tel : le mode de vie ou la vision du corps selon les civilisations, les cultures, les traditions et les costumes ; selon les mythes et les religions,...etc. elle peut s'introduire dans n'importe quel sujet ce que M. Abdellah Pretcielle et Louis Porcher appellent « le lieu emblématique de l'interculturel » en décrivant la littérature dans l'ouvrage « *Education et communication interculturelle* » publié en 1996 comme étant :

*« L'humanité de l'homme, son espace personnel, elle rend compte à la fois de la réalité, de rêve du passé et du présent, du matériel et du vécu. »<sup>102</sup>*

Dans le Maghreb de nombreux écrivains et romanciers tel : Mouloud Mammeri, Boulam Sensal, Kamel Daoud... etc. qui sont connus une réussite dans l'écriture en d'autres langues que la leur, pour but de faire découvrir et connaître la culture de « soi » à « l'autre ».

Prenons – nous l'exemple de l'écrivain même de notre corpus « *Le peintre dévorant la femme* » inspiré par la peinture de Picasso et dont le quel il nous expose sa vision du

---

<sup>101</sup> Luc, Collés. *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, Bruxelles, De Boeck 1994.P. 173. P. 70.

<sup>102</sup> M. Abdellah Pretcielle et Louis Porcher. *Education et communication interculturelle*. Puf. Paris. 1996. P.162.

### **Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue**

---

corps et la femme dans la société maghrébine ou plutôt « arabo-musulman » on la comparant à celle de l'« autre » c'est-à-dire « Occidentale » par le biais culturel, civilisationnel telle la croyance religieuse, mythique artistique ou politique :

*« Je suis un « Arabe » invité à passer une nuit dans le musée de Picasso à Paris, un octobre au ciel mauvais pour un Méditerranéen que je suis(...) Venir de cette culture-là, sous la pierre de ce palais de sel,( ...), un djihadiste venu de Syrie ou de Tombouctou ou d'Alger ou de la banlieue parisienne, charger de blesser l'Occident au cœur de son cœur : ses collections d'art.(...) Un « Arabe » dans le musée Picasso ne pouvait être qu'un épisode de ce duel devenu terrible depuis deux décennies, un risque, une tension. Je voulais creuser cette idée sans raconter cette fiction attendue. Réfléchir, à l'occasion, mon propre rapport à l'image, ma peur culturelle face à la représentation. Entre le « je suis Picasso », tenace, inquiet, ferme et menacé, et le « je suis Allah », tanguer, interrogeant mes mythes et mes certitudes. »<sup>103</sup>*

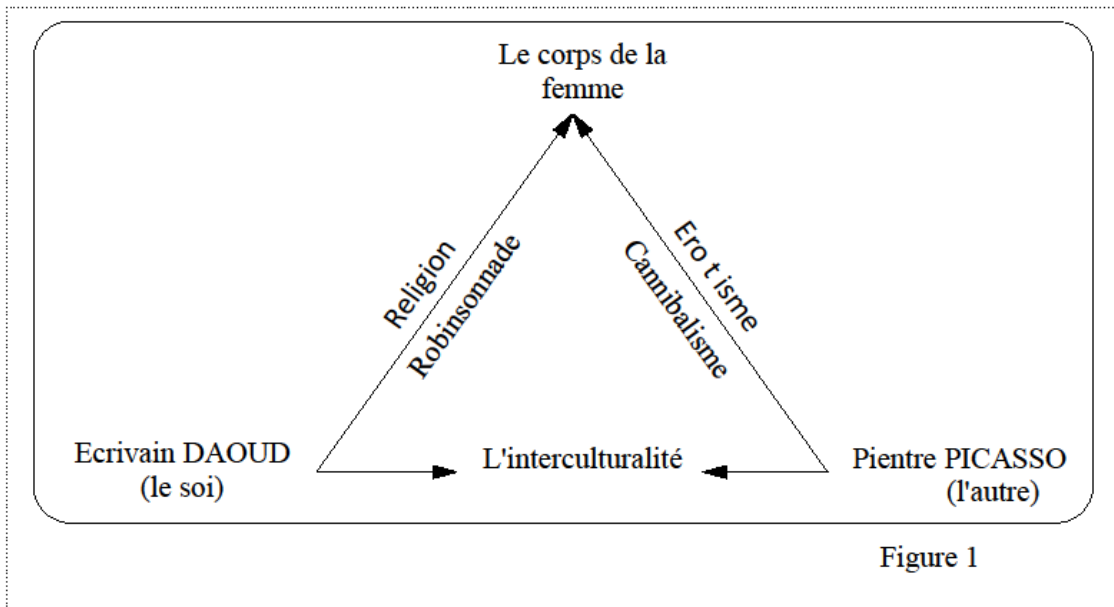
A partir de cet extrait, nous constatons comme conclusion de notre première partie que l'interculturalité et la littérature peuvent reprendre d'une part au questionnement identitaire, par les interactions entre les cultures, par les voyages et les découvertes de d'autres civilisations. L'homme est rentré donc en relation avec l'« Autre » et il a su se positionner et reprendre à ses questionnements miette à miette.

Dans les deux parties qui se suivent, nous allons voir comment l'écrivain a pu donner sa vision interculturelle du corps féminin à travers les ces quarts englués : Religion/ Erotisme et Cannibalisme/ Robinsonnade.

Le schéma figure 1 est une vision globale qui schématise notre analyse de ce troisième chapitre :

---

<sup>103</sup> Kamel, Daoud. Le peintre dévorant la femme. Barzakh. Alger. 2018. P. 44.45.46.



Le tringle représente le dialogue interculturel qui relie les deux artistes a fin de donner leur vision du regard de corps de la femme dans leurs cultures ; d'une part l'écrivain sert de la religion et la Robisonnade et dans l'autre part le peintre qui se sert de l'érotisme le cannibalisme.

## **2. Le corps de la femme dans la Religion/Erotisme :**

« J'ai conclu que l'érotisme est la religion la plus ancienne, que mon corps est mon unique mosquée et l'art est la seule éternité dont je peux être certain. »<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Kamel, DAOUUD. Le peintre dévorant la femme. Barzakh, Paris, 2018, P. 206.



## Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

### 2.1. La Religion :

Toute société élabore un imaginaire religieux, social, culturel,... qui lui donne le sens nécessaire à la vie en groupe. Prenons l'exemple de la religion.

Les religions monothéistes en générale et l'islam en particulier développent une solide cohérence interne à partir des réalités qui sont énoncées comme absolues et universelle comme Dieu existe ? Dieu est le créateur de l'homme ? Dieu se soit fait connaître dans la révolution ? A partir de telle réalités admissent comme évidence que le système religieux se construit de plus en plus rationnel ou qui se veut tel.

*« Si la religion désigne la croyance de l'homme en une transcendance, donc la foi, et des pratiques associées, elle établit également, entre les hommes, des liens sociaux, une identité, un esprit communautaire, des règles de la conduite et une symbolique qui tentent de donner sens à leur vie et à représenter le sacré. Pour leur part, l'art et la littérature, dont les plus anciennes formes connues sont culturelles, peuvent traduire certains aspects de ces fonctions soit dans le cadre organisé d'un rituel, soit, plus spontanément, comme expression de la foi personnelle ou collective. Ils peuvent même, dans certaines conditions, se substituer aux religions (dans leur fonction identitaire, par exemple) ou devenir un agent de leur contestation. »<sup>105</sup>*

La vision du corps de la femme tourne au tour de la littérature, art et philosophie, en vue de donner de différentes images, voir même contradictoires à un point qu'on est emmené à contester que chacun a son conception spécifique du regard de « soi » et de l'« Autre ».

Dans cette partie ; nous allons nous focaliser sur l'image et la représentation du corps féminin dans la culture Arabo-musulman plus précisément Algérienne.

---

<sup>105</sup> Paul, Haron, Denis, Sain-Jacque, VIALA ? Alain(Dic)Dictionnaire du littérature, PUF, PICO POCHE (coll), P.451.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

Parler du corps, la sexualité et les dangers qu'elle recèle dans le Maghreb ou dans la société arabo-musulmane, est un sujet « Tabou » ou comme Radia Toulbi Thaalibi le nomme dans son ouvrage « *Le mariage des femmes en Algérie* » par « *Harem, Aïb, Hachma* »<sup>106</sup> .

Des stéréotypes et clichés comme « *Femme objet* »<sup>107</sup> pour désigner « *la femme arabe* »<sup>108</sup> sont multiples. Selon R.Toulbi, explique que c'est à l'arrivée de l'islam en 622 de Hégire que la réorganisation des populations s'affecte sur le statut social de la femme arabe. Dans la Charia musulmane (droit musulman), il faut savoir que le classement des sexes, l'homme est privilégié par rapport à la femme :

« *La femme est chronologiquement seconde. C'est en l'homme qu'elle trouve sa finalité. Elle est faite pour sa jouissance, pour son repos, pour son accomplissement.* »<sup>109</sup>

Selon cette théoricienne, cette citation est la preuve idéale qui montre que l'islam est ségrégationniste voilà que la femme reste légalement soumise à son mari, cette soumission révèle jusqu'à son apparence extérieure puisque l'islam lui exige une grande discrétion, y compris dans sa tenue vestimentaire en abaissant « *un voile sur leur visage* »<sup>110</sup>

En revanche, au niveau relationnel la femme dans l'islam n'est plus un « objet » de jouissance ou d'utilité économique dans le cadre de « *Nikah* »<sup>111</sup> ou « *Zawadj* »<sup>112</sup> ou « *Mariage* » :

---

<sup>106</sup> Radia, Toulbi Thaalibi. *Le mariage des femmes en Algérie, de l'imagerie au réel*, Ounoutha, Alger, 2002. P.198 .

<sup>107</sup> Ibid. P.33.

<sup>108</sup> Idem

<sup>109</sup> Ibid. P.34.

<sup>110</sup> Ibid. P.35.

<sup>111</sup> Ibid. P.37.

<sup>112</sup> Idem

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*« Si le mari conserve le droit de rompre le mariage par la répudiation, sans tenir compte du consentement du conjoint, ni à provoquer l'intervention du juge, la femme se voit autoritaire à faire prononcer juridiquement, à l'encontre du mari, la dissolution de l'union conjugale. »<sup>113</sup>*

Il semble que dans le l'esprit du Coran : l'activité sexuelle en dehors le mariage est un péché fondamentale du corps et un tabou absolu, nommé « Zina » ou « Fornication »<sup>114</sup> :

*« Soucieux qu'il était d'éviter les maux de l'enfer au zani et la zania, l'islam s'est trouvé obligé de réglementer énergiquement la vie sexuelle des êtres. Ceci la, tout naturellement, amené à accorder à la sexualité – tant légitime qu'illégitime-une importance considérable puisqu'on la retrouve évoquée dans de nombreux versets du Coran. »<sup>115</sup>*

Si dans le monde arabo-musulman, la sexualité et la jouissance corporelle en dehors du mariage est un péché, si Dieu est le premier a qui le corps lui appartient, le corps de la femme après celui l'homme dans la seconde place. La femme arabo-musulmane a-t-elle vraiment le droit à son propre corps ?

C'est ce que nous allons essayer de démontrer dans notre corpus :

Nous commençons d'abord par l'affirmation de l'identité de « soi » c'est-à-dire de l'auteur, comme une présentation de sa culture maghrébine (arabo-musulmane) :

*« Je veux dire que, dans la culture du Maghreb ou dans celle du monde dit « arabe » (contrairement au monde pers, disent les spécialistes), ce chemin de dégradation du sens est inévitable. »<sup>116</sup>*

---

<sup>113</sup> Ibid. P.34.

<sup>114</sup> Ibid. P.36.

<sup>115</sup> Ibid. P.39.

<sup>116</sup> Kamel, DAOUD. Le peintre dévorant la femme, Barzakh, Alger, 2018, P. 47.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

Venir de cette culture là, nous comprenons que le fait de parler du corps est un tabou, mais le tabou en lui-même est un univers : Dieu, corps, sexe, secret, la représentation de l'invisible font partie :

*« Je devrais 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 frapper par le tabou /Mon corps c'est le était le lieu de cette violente contradiction .Je, ai devait en cacher une moitié et en défendre, au soleil, une autre. Les mains, les pieds, la tête étaient noble et on pouvait les montrer .Le sexe, les fesses, les cuisses, non .Entre les deux, un territoire médian : le torse, les épaules, les mollets. Au fil des années la division en mode caché/apparent frappa de nullité l'image, la représentation, l'évident, le concret au bénéfice du caché, de l'occulte, de l'invisible/Dessiner était tromper, ce fourvoyer .L'image est l'ombre de l'invisible, sa dégradation. Elle finira en signe de l'hérésie, de la concurrence au divin/Il y avait Là, la consécration de malaise face a l'image dès mon enfance au village. »<sup>117</sup>*

D'après cet extrait nous comprenons que dans la société de l'écrivain, il est obligatoire de croire a certaines choses et les défendre malgré soi, en outre la question du corps et ses parties n'est pas uniquement le seul tabou qui existe au sien de cette dernière mais finalement le tabou devient un univers

Allons plus loin nous constaterons qu'effectivement, parler du corps, n'est pas tabou a cent pour cent, mais seulement, la moitié, dont lequel il faut faire attention et bien cacher afin de gagner le paradis, voici l'extrait qu'il le montre :

*« Abdellah Vien au monde on sais par quel chemin ,possède la moitié d'un corps a l'idée du paradis ,a l'Au-delà et a une culture qui lui impose le corps comme obstacle a vaincre pas comme seul fortune possible »<sup>118</sup>*

---

<sup>117</sup> Idem

<sup>118</sup> Ibid. P.51.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

Un autre extrait qui dégage le même sens :

*« Dans cette géographie des croyances tenaces, l'homme avait droit à la moitié de son corps et cette moitié il ne pouvait la dessiner, la représenter .L'autre moitié soumise à l'invisibilité, mêlait le sexe et l'occulte dans un seul mouvement et ne pouvait être traité que par l'insulte ou le gros mot ou le rite ! »<sup>119</sup>*

A ce propos, dans la religion « musulmane » cacher le corps consiste effectivement à mettre du voile et du tenue vestimentaire comme R.Toualbi le confirme précédemment :

*« La religion, les monothéismes surtout, est une dépossession du corps. On impute à la matière à la vocation du voile et de la tremperie, du lest, on invente l'âme comme otage du corps alors que c'est le contraire »<sup>120</sup>*

Et,

*« Le corps doit être voilé, cacher, soumis, à l'eau pour on augmenter la pureté, flagellé pour faire apparaître l'âme à travers la peau déchirer par le fouet, alléger par le jeûne, contrains par les cycles de perrières. Il doit s'excuser .C'est cela l'ordre théologique »<sup>121</sup>*

Dans un autre englué, nous prouvons que l'auteur a citer pour dire que la sexualité et l'amour en dehors du mariage dans le monde dit « Arabe » est tabou ou harem comme nous l'avant vue précédemment dans la définition de R. Toualbi, en le comparant avec l'occident :

*«La maladie c'est quant la mort précède le sexe dans certaines cultures. C'est quand l'Au-delà se pose en arbitre entre soi en son propre corps.*

---

<sup>119</sup> Ibid. P.48.

<sup>120</sup> Ibid. P.65.

<sup>121</sup> Ibid. P.86.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*Alors on promet vierges, Paradis, herbe vert, vins en fleuves et extases d'un dieu assouvi, mais après la mort. On condamne l'orgasme au péché et on sublime la mort comme un bouche-à-bouche obscur. On inverse l'ordre du monde et du corps, on fait triompher le cadavre comme préliminaire. On se trempe et on tue. Cela arrive les radicalismes, les fascismes, les utopismes et les regards dépressions religieuse. »<sup>122</sup>*

Ou :

*« 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, dans une indécence qui choque, bouleverse la loi de l'occultation des étreintes. Voici la langue qui s'enroule autour d'une lèvre, des salives qui enduisent des obscurités, un couple qui s'absorbe debout alors que chez moi l'amour est couché, horizontale, supposé, dérobé derrière les rideaux, masqué par les noces ou reclus. »<sup>123</sup>*

Dans le premier extrait ; nous constatons que chez la religion musulmane en générale dont les radicalistes, fanatique religieux, la pratique de plaisir sexuel mène au paradis ou on peut bénéficier des «*houris* »<sup>124</sup>, c'est-à-dire, des vierges, après une fois respecté autrement dit l'acte sera exercé uniquement si les deux sexes sont reliés par le lien du mariage et dans le cas contraire le paradis sera remplacé par l'enfer.

Au-delà de la pratique et de la jouissance corporelle, le second extrait nous montre plutôt le moment et l'endroit que ce dernier est pratiqué selon la culture occidentale qui s'enfiche de lieu, de moment et surtout de monde qu'il l'entoure contrairement à l'arabo-musulman qui se cache et choisit sa position ; la position horizontale (couché) et l'obscurité (la nuit).

---

<sup>122</sup> Ibid. P.31.

<sup>123</sup> Ibid. P.52.

<sup>124</sup> C'est de femmes promises après la mort par la détresse et le fantasme coranique, esseulées au Paradis, figées dans l'âge de la jeunesse éternelle, maquillées et oisives. P.10.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

C'est la vision que soulève la religion musulmane envers le corps, le sexe, le nu et la femme en générale. Pour les islamistes, *djihadistes*<sup>125</sup> voir les *wahabiste*<sup>126</sup>, que serait leur impacte sur la société arabo-musulmane, le corps de la femme et l'art ?

Pour les islamistes qui sont nés et grandit au siens même de cette religion et le fruit qu'ils dégagent lors de son contacte avec l'autre « Occident » son contraire radicale, nous semble cruel par ce que selon cet extrait :

*« Si Abedallah nie son corps et refuse à la femme le sien pour ne pas avoir à reconnaître le désir, c'est parce qu'il veut se confondre avec Dieu, être Dieu. Il voile la femme parce qu'il veut voiler son désir qu'il ne peut nier. Il va donc tronquer le nu et ses extensions. Le nu est sa bête noire, touffue comme une toison intime, la preuve de sa mortalité. Il le voilera, s'y voilera.*

*Le nu est toujours cru. Tout concourt à le réduire alors que chaque vie en est agitée. La culture est l'ornement du nu aux meilleures époques. Aux pires moments d'une histoire, il est le plus grotesque des invisibles car il est partout. Il perfore la langue, y cherche sa transparence, son versant intérieur, on désordonne le dictionnaire alphabétique, les expressions en cherche les sous-entendus pour les tordre à plaines mains. Cela me rappelle le sexe dans mon monde, au « sud » de la Méditerranée, dans ce monde dit « arabe » : il est l'inversible très visible. Le centième nom de toute chose. Le poids de toute les allusions de gros mots possible »<sup>127</sup>*

Nous saisissons qu'une fois le contacte s'est produit entre les islamistes et un occidentale sur le corps, surtout à-propos de la nudité, arabo-musulman afin qu'il soit parfait devant son créateur doit refuser de voir le corps nu de cette dernier puisque c'est un péché, il arrive de devenir cruel surtout quand il s'agit d'un « wahabiste » envers l'autre qui vois ce genre de sujet, une nature humaine :

---

<sup>125</sup> Ibid. P.101.

<sup>126</sup> Ibid. P.25.

<sup>127</sup> Ibid. P. 89-90.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*« Etrangement, je l'ai écrit il ya des années, le djihadist voile la femme, son sexe, son pubis, l'entre, là ou il magnifie le sable dépouillé, caresse la dune comme le fait d'une hanche qui brise la ligne de l'horizon. La mort est la vie, le désert et le but. Le désert comme antériorité, pureté généalogique est une obsession chez nous. Le triomphe du désert est vu comme le triomphe de la parole de Dieu. »<sup>128</sup>*

Par cette cruauté, il nous semble que les islamistes et le radicaliste peuvent être qualifiés par des sauvages et des barbares quand il s'agit de l'art et la représentation du corps de la femme en générale et de la nudité en particulier, cet extrait nous aidera à le prouver :

*« On était en pleine guerre civile et cette femme sans prénom était le symbole de ce qui restait comme vie possible, la vie cernez intime à la barbarie. Elle sera cible des prêches demandant son démantèlement, lieu de bras de fer entre les miroirs des pays et les nouvelles forces obscures. Le 18 décembre 2017, on filme un barbu armé d'un burin et d'un marteau lui défigurant encore le visage et les seins. Acte au lourd signe de la folie qui lie l'islamiste au corps de la femme, à la nudité. L'émotion sera profonde en Algérie mais les réseaux sociale laisseront lire aussi l'étendue des dégâts : des milliers de commentaires soutiennent ce fou de Dieu et son burin, cruenté à la pureté et la loi de Dieu récitent versets et la parole anciennes. Le statut de la fontaine redeviendra le lieu des profondes ruptures de la société algérienne mais rappellera, dans le détail, l'essentiel : Daech n'est pas un groupe armé seulement. C'est une vision, une esthétique, un art de nu terrible. »<sup>129</sup>*

Cela introduit à l'histoire politique du corps de la femme, commençons par l'époque de Picasso avec le tableau de *Guernica*, peinte en 1937, quand il a repris

---

<sup>128</sup> Ibid. P.135.

<sup>129</sup> Ibid. P.157.



### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

l'histoire de la femme et sa libération. Et surtout sa position politique durant la guerre civile d'Espagne contre Franco (que soutient l'Allemagne nazie).

*« Ah si seulement il avait pu entrouvrir le sens de son œuvre dans mon univers de naissance ! Un Picasso de la Guernica syrienne, un peintre aux mains coupées par la peur. Un « dévoileur » contre le voile. Un homme qui aurait repris l'histoire de la femme depuis son palais. Un saint moqueur est pervers. L'essentiel est que j'ai été envoyé dans ce musée pour regarder le journal érotique d'un homme de cinquante ans qui a rencontré une femme de la moitié de son âge et qui en a fait un repas sacré et un martyr pornographe »<sup>130</sup>*

Hélas l'Algérie en 2017, a connu un retour à l'époque de la dessinée noire par l'esprit fanatique et tout ce que l'art a bâti depuis ces années jusqu'à présent l'ont anéanti :

*« En revanche ce la était bien avant cette année ,ce massacre et cette barbarie remonte jusqu'à l'époque de la guerre civile en Algérie ,ou les islamistes ont pris le monopole dans le pays : « une sorte de fantasme d'attentat inédit, cruel de précision, nouveau et spectaculaire ou j'irais tuer non les corps mais l'éternité elle-même de cette géographie qui n'était pas moi .Ravager les peintures par de l'acide comme l'ont commis sur les visages de femmes des radicaux islamistes durant les années de la guerre civile en Algérie .A l'époque ne pouvant voiler toutes les femmes ,on a imaginé comment leur ôter le visage . »<sup>131</sup>*

Par ces extraits, nous constatons que le thème du corps en générale et celui de la femme en particulier est un thème d'inspiration chez les écrivains et les artistes. Ce corps a une histoire politico-religieuse qui suscite de la fascination et de questionnement, d'ailleurs dans cet extrait :

---

<sup>130</sup> Ibid. P.15.

<sup>131</sup> Ibid. P.48.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*« Alors la femme n'a été qu'un demi-corps pendant longtemps à l'universalité, une poitrine, une sorte de ceinture posé sur un socle de tissu. Sculpture d'une tête avec les seins gonflant les joues de monstre désiré, nature morte : buste, coupe et palette, nature morte à la fenêtre, décapitée. Certain 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, consommant cette dépossession, cet art du contre-nu. »<sup>132</sup>*

La première phrase de type question partielle affirme que l'écrivain dégage une sorte de doute et de questionnement sur le sujet de la femme, le corps, la nudité avec son rapport à la religion, ce qui nous pousse à comprendre qu'effectivement cette problématique influence et suscite la curiosité des artistes.

Récapitulons : nous pouvons conclure dans cette analyse que le sujet de la femme et sa nudité est un débat infini qui met les artistes en perturbation inassouvi, comme nous pouvons déduire à travers le passage qui va suivre la femme musulmane n'a pas le droit à son propre corps. *« Selon la loi de Dieu, le corps de l'homme ne lui appartient pas et encore moins s'il s'agit d'une femme. »<sup>133</sup>*

#### 2.2. L'érotisme :

*« L'érotisme est un rite de chasseur. »<sup>134</sup>*

Toute une collection de tableaux sur l'érotisme en 1932 ; d'ailleurs cette année est nommée « L'année érotique » de Picasso. Selon M. Guoullour, peintre et spécialiste en

---

<sup>132</sup> Ibid. P.85.

<sup>133</sup> Ibid. P.63.

<sup>134</sup> Ibid. P.9.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

érotisme rappel dans son entretien, « *Picasso est un peintre d'un érotisme direct* »<sup>135</sup>, il ajoute aussi que « *l'acte érotique lui-même n'a jamais été peint ainsi (...) la déformation recompose des formes dans ces tableaux était liée au fait qu'il gardait les yeux ouverts dans l'acte sexuel* »<sup>136</sup>

Picasso prône l'érotisme, dans un propos célèbre, il dit :

*« L'art n'a pas chaste on devait l'interdire au ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui y sont insuffisant préparer. Oui, l'art est dangereux. Ou s'il est chaste ce n'est pas de l'art. »*<sup>137</sup>

Dans le domaine d'écriture, l'érotisme comme étant un acte devient une tradition que ne peut pas dissocier avec l'acte d'écriture, il ne se réduit pas uniquement à une simple thématique, or une forme directement lié à l'acte d'écriture : « *En effet, il ne s'agit pas d'une proximité thématique mais, en un sens structurale. La littérature, comme l'érotisme joue avec le désire, les plussions, le plaisir.* »<sup>138</sup>

Dans « *Le peintre dévorant la femme* », l'érotisme est étroitement lié à l'art en toutes ses formes et aussi synonyme de la sexualité, d'après l'auteur :

*« Le désir est une faim inversée, une faim de mort, de néant peut-être, une dévoration de soi par un autre, une petite mort, dit-on, orgasme ou autres jouissances. Rite renouvelé sous mille formes : écrits, danses, peintures, extases et chants et même légèreté comique de la séduction, humour et rapt. »*<sup>139</sup>

*«Après la scène du rite, je soupçonne des raisons à la vue de cette violence peinte : il y a dans l'érotisme presque une rancune que l'on n'avoue que*

---

<sup>135</sup> Entretien avec M. Guilloux, *l'Humanité*, 17 octobre 1996 ([www.pileface.com](http://www.pileface.com)) consulté en janvier 2019.

<sup>136</sup> Idem.

<sup>137</sup> Citations de Picasso, ([www.evene.fr](http://www.evene.fr)) Consulté en janvier 2019.

<sup>138</sup> Charles-Oliver Stiker-Metral, Michel Jeanneret, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge Classique*, Paris, Ed du Seuil, 2003

<sup>139</sup> Ibid. P. 22-23.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*rarement. C'est peut-être ce qui donne dans l'histoire des arts et des littératures une racine commune à la tragédie et au fait divers. »<sup>140</sup>*

Mais chez Kamel Daoud, l'érotisme est d'abord une clef pour comprendre le monde et la culture :

*« Si j'ai accepté, c'est pour une unique raison : l'érotisme est une clef dans ma vision du monde et de ma culture. Les religions sont l'autodafé des corps et j'aime, dans ce mouvement obscur de la dévoration érotique, la preuve absolue que l'on purisme et se passer des cieux, des livres et des temples. L'érotisme est la permanence de l'homme, la preuve que l'au-delà est un corps que l'on a sous la main et dans le ventre, ici et pas « après », que le sens du monde va dans celui de mes rencontres et que tout l'art est souvenir d'un moment, la tension vers une bouche, une fente ou un ailleurs. L'érotisme est une clef, depuis longtemps dans ma vie, pour comprendre mon univers, mes nœuds, les impasses meurtrières dans ma géographie, les violences qui me ciblent ou que je perpétue. Si les monothéismes en valent si violemment à mon sens, c'est qu'il est l'outil de mon salut, sans eux, dans le sens contraire de leurs vœux et lois. Il est ma fortune et mon mystère contrit. Je le creuse, il me creuse le ventre »<sup>141</sup>*

Ensuite, nous comprenons que l'érotisme est lié au thème du bonheur, de renaissance et non pas de l'inabordable :

*« Dans le sacrifice érotique on inverse les rôles : on ne brûle pas la proie mais on brûle pour elle ! C'est le cuit qui dévore le cru. 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 fesses ou un voyage, et c'est le calciné qui va vers lui, les mains chargées des ses propres restes et morceaux de corps. »<sup>142</sup>*

---

<sup>140</sup> Ibid. P.27.

<sup>141</sup> Ibid. P.16.

<sup>142</sup> Ibid. P. 23-24.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

Et dans :

*« Le désir précède la mort et lui donne du sens, le sexe est un trépas guérissable, un versant accessible de l'éternité. »<sup>143</sup>*

Ou,

*« L'amour n'est pas un butin mais un effort, l'érotisme n'est pas un péché (du moins depuis si peu), mais un triomphe. »<sup>144</sup>*

Dans ces trois extraits il nous semble qu'un moment donné, l'écrivain ne veut pas uniquement dénoncer la misère sexuelle dans le monde dit « Arabe » musulman mais aussi la misère la plus profonde comme le fait de ne pas pouvoir danser, écouter la musique, aller nager, promener dans les musées. Tout cela contribue la misère érotique, la misère de la sensualité qui devrait être une affirmation de la liberté de l'individu dans une société du groupe.

#### **3. Le corps de la femme : Cannibalisme / Robinsonnade.**

*« Le corps n'y pas aimé mais subi. Cela se décline en infinies tristesse et aurai des conséquences sur le statut de la femme, l'éloge de l'orgasme comme droit, la danse, le spectacle, le droit au bikini ou à la promenade du couple sous le soleil, le bonheur, la liberté. C'est ce qui frappe dans mon pays : la mort du désir et de l'art, un soupçon qui devient des lois et des inquisitions »<sup>145</sup>*

Dans cette troisième et dernière partie, nous allons voir comment la mythologie pourrait être un lien commun entre la littérature et la peinture, pour donner une image du corps de la femme dans la culture « Occidentale » et « Arabo-musulmane ». Et pour

---

<sup>143</sup> Ibid. P.30.

<sup>144</sup> Idem

<sup>145</sup> Ibid. P.204.

## Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

cela ; nous allons essayer de donner une définition générale de terme « Mythologie », ensuite nous allons de conclure l'objectif de son rapport avec les deux arts.

### 3.1. La Mythologie :

Histoire fabuleuse des Dieux, des demi-dieux, des héros de l'Antiquité païenne. Ensemble des mythes qui appartiennent à un peuple.

Selon cette définition de dictionnaire Larousse sur la mythologie, nous comprenons que la mythologie est un ensemble de mythe (légende) propre à une société, à une civilisation. Ce phénomène culturel peut-être étudié selon de différents points de vue, il raconte l'origine du monde, des hommes l'origine des traditions, des rites et de certaines formes d'activité humaine.

Conformément, D. Bergez, la mythologie est l'un des points commun entre la littérature et la peinture comme on vient de le citer au débute de ce Chapitre. A ce propos ; il ajoute que la mythologie dans la conviction de la littérature est avérée par le genre de l'épopée, comme elle est évoquée dans l'art littéraire afin de lui fournir des sujets retraient d'une manière classique, c'est-à-dire ; jouer sur le modèle approprié par les écrivains.

A-propos de l'objectif principal d'instauration de la mythologie dans les textes littéraires consiste d'introduire « *Une réflexion morale et politique et le décalage culturel* »<sup>146</sup>

En revanche cet objectif été celui des époques ancienne, ce qui intéressent vraiment les écrivains de notre ère c'est plutôt une protestation de la conscience contre les alibis conceptuels ;

---

<sup>146</sup> Daniel, BERGEZ. Littérature et peinture. Armand Colin, Paris, 2004, P. 223, P. 79.

## Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*« Ponctuellement, tel ou tel événement. Le développement de l'art « engagé » se comprend souvent comme une substitution du questionnement à l'affirmation ; en effet, même lorsqu'il se réalise en conformité avec un idéal (et si l'on met à part les aberrations de l' « art » officiel nazi et du « surréalisme socialiste »), le propos de l'artiste ou de l'écrivain est surtout une réaction, une réponse à une « situation » (au sens sartrien), qui s'apparente à ce que Camus nommait « révolte ». »<sup>147</sup>*

### 3.2. *Le Cannibalisme :*

Le cannibalisme est une pratique qui consiste à consommer (complètement ou particulièrement) un individu de sa propre espèce. L'expression s'applique à la fois aux animaux qui dévore des membres de leur groupe et aux être humains qui consomme de la chaire humaine.<sup>148</sup>

A partir de cette définition, nous saisissons que le cannibalisme est une pratique rituelle qui consiste à manger de la chaire humaine, propre à certaines sociétés traditionnelles sachant que cet acte d'anthropophagie se manifeste dans le cas de faim extrême.

Dans notre corpus, le terme « Cannibalisme » est cité à plusieurs reprises, juste après l'érotisme pour désigner le résultat de l'intensité de plaisir dans la pratique sexuelle et le résultat de l'acte érotique comme nous pouvons le constater dans cet extrait :

*« L'érotisme est un art à deux, la rencontre des deux corps mais c'est toujours l'un qui rêve d'absorbé l'autre. Le soumettre à sa faim, à sa*

---

<sup>147</sup> Ibid. P.83.

<sup>148</sup> Cannibalism, Wikipedia, 2020.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*panique de ne pas être plain et total. C'est un cannibalisme suicidaire, on proclame vouloir dévorer l'autre pour s'assouvir, mais, dès qu'on embrasse, au premier geste de la pénétration ou du pétrissage des chairs, on cède au confus désir de s'enfouir au plus profond de l'être aimé, rejoindre le fourche de son sexe et émerger dans le néant, être et devenir l'intimité de l'autre. »<sup>149</sup>*

Ajouton que selon l'écrivain « *le peintre est cannibale* »<sup>150</sup> à partir du moment où il peint le nu ; en effet, le cannibalisme veut dire manger de la chaire humaine sauf que dans le sens métaphorique, manger de la chaire humaine sous l'effet de l'érotisme qui est « *un rite de chasseur* »<sup>151</sup> autrement dit ; il séduit pour avoir sa proie selon l'auteur :

*« Dans la chasse, on veut assouvir une faim par la chaire de l'autre, sans l'érotisme, on veut assouvir une faim en devenant la chaire de l'autre. 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. »<sup>152</sup>*

Une seconde fois le peintre est cannibale mais cette fois si, à partir du moment où il peint le corps impossible et interdit, c'est-à-dire le corps qu'on ne peut pas obtenir et posséder :

*« Il faut savoir que le supplice du cannibalisme est lié profondément au corps compossible. Celui à la fois qu'il veut dévorer et part qui il veut être dévoré comme dit plus haut. Il le peint donc comme un chasseur, dans son mouvement, ses collusion avec les tissus et les matières du monde, ses*

---

<sup>149</sup> Kamel, DAOUD, Le peintre dévorant la femme, Barzakh, Alger, P.206. P.19 .

<sup>150</sup> Ibid. P.61.

<sup>151</sup> Ibid. P.9.

<sup>152</sup> Ibid. P.20.



### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*objets, dans sa fausse immobilité, celle qui suspend le temps au temps de la traque, dans son adoration. »<sup>153</sup>*

« *Comment manger une femme ?* »<sup>154</sup> est une question qui est posée plusieurs fois dans le texte, afin de parler sur la nudité et aussi le corps de la femme et de prouver que Picasso garde ses yeux ouverts lors de l'acte sexuel, comme ils les fixent avec son regard précis pour pouvoir la dévorer c'est-à-dire, « *il fixe le désir et le désirer* »<sup>155</sup> :

*« 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. »<sup>156</sup>*

*« Comment manger une femme ? Contrairement au contraire, Picasso n'embrasse pas pour réveiller la femme désirée, mais pour l'endormir. J'en suis presque sûr. Il la plonge dans le rêve, la pousse dans le dos pour être son modèle, c'est-à-dire son objet. Du coup, elle le fascine par sa duplicité : d'un côté chair, de l'autre immortalité diffuse. »<sup>157</sup>*

Comme dans un autre englué, ou cette question sert également à donner un mode d'emplois pour manger la femme, comme dans :

*« Je me pose cette question à 3 heures de matin. C'est l'heure où la nuit est sur un fait dit-on. Elle n'est ni le jour ni l'obscurité. Paris y a, à la lumière y deviennent grises. Cette question du « comment » est essentielle*

---

<sup>153</sup> Ibid. P.26.

<sup>154</sup> Ibid. P.74.

<sup>155</sup> Ibid. P.68.

<sup>156</sup> Ibid. P.33.

<sup>157</sup> Ibid. P.37.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*pour un manuel de la dévoration. Pour manger une femme, la première règle, par exemple, est la distinguer. »<sup>158</sup>*

Un peut plus loin, le cannibalisme est synonyme d'un autre mythe qui est le « *Vampirisme* » :

*« Le vampirisme est une forme tragique de la routine et Picasso s'y adonne, y cède, y est condamné. Son art est sa façon du surmonter le duplicata fatal. Ses femmes, aux différents âges de sa peinture, son les mannequins de ses rites, j'en étais certain. J'en avais intuition peut-être prétentieuse. Ce peintre se devait raffiner, répéter, étudier, mais c'était aussi confesser ses routine : la femme est longtemps jouant sur une plage, une éternité à regarder par la fenêtre, une éternité nue et couchée, répétée, dix esquisses avant qu'elle ne soit acceptée dans une posture »<sup>159</sup>*

On guise de conclusion pour ce dernier point, la citation ci-dessous montre que le cannibalisme peut-être un rite mythique et qui pourrait servir dans le rapport de la littérature avec la peinture a fin d'expliquer un décalage culturel par exemple tel : l'Occident et le Maghreb.

*« C'est pour ça que dans certaines culture la femme est vénéré comme un mystère. Elle est précaire en nécessaire, souveraine dans l'offrande. « Le cannibalisme immaculé » est peut-être la meilleure formule ténébreuse pour résumé tout cela. »<sup>160</sup>*

---

<sup>158</sup> Ibid. P. 74

<sup>159</sup> Ibid. P.62.

<sup>160</sup> Ibid. P.79.

## Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

### 3.3. *Robinsonnade* :

« L'Occident est donc un nu, il est nu. Abdellah voudra le convertir à la fois juste et à la volonté de son Dieu. »<sup>161</sup>

Le mythe de « *Robinson Crusoé* » est évoqué dans notre corpus pour parler de la réflexion morale à travers la nudité. Mais aussi pour parler de question de la rencontre de l'« *autre* » et du « *Nature* ». C'est ce que nous allons prouver dans notre analyse

L'écrivain est fasciné par le livre mythique de Daniel Defoe, « *Les aventures de Robinson Crusoé, marin* » et qui lui inspire après une réflexion sur la nudité. Cela est dit, Tawfiq Belfoudil déclare dans son article, que K. Daoud fait appel à Robinson Crusoé pour but d'expliquer la dualité mythique de l'altérité : « *Il suffit de changer les noms de ce duel mythique : Orient-Occident, je –autre, Picasso-femme, visiteur-toiles ...* »<sup>162</sup> ainsi la confrontation des deux monde : le musée de Picasso semble à l'île de Robinson, l'un qui mange la femme pour exister et l'autre existe à travers le corps de la femme, l'un offre le corps à l'art et l'autre l'offre à Dieu « Abdelleh » ; l'un qui a le désir de vivre et l'autre qui croit à la vie après la mort.

A présent appliquons nous ces propos sur notre corpus.

« *De tout les mythes de commencement, j'aime celui de la robinsonnade, mais dans sa version théologique, celle réécrite à la fin de XII<sup>e</sup> siècle par Ibn Sina, Avicenne, et Ibn Tufayl, entre autre. On y décrit le monde nu, simultanément du corps nu du nouveau-né, dans la tradition morte des récits mystique. Le personnage arrive au monde dans une île déserte et se charge*

---

<sup>161</sup> Ibid. P.87.

<sup>162</sup>Tawfiq Belfoudil, 22 Décembre 2018. <https://www.lematindalgerie.com/kamel-daoud-une-robinsonnade-au-musee-picasso>. (26/05/2020)

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*de prouver que la foi est innée et que la religion, au-delà du rite et des dogmes, est une nature, un élan profond et naturel de l'homme. »<sup>163</sup>*

Selon cet extrait, l'écrivain déclare que Robinson est le symbole de la foi de la nature, la nudité et le corps sont l'origine de l'homme. A partir de l'époque ou D. Defoe, la nudité a pris le sens de l'impureté et d'insulte au Dieu, la même idée qui reste jusqu'à présent chez les islamistes fanatique. Cela présume le rapprochement entre Robinson qui veut couvrir et habiller Vendredi et Abdallah qui veut couvrir les nus de femmes de Picasso, autrement dit ; l'objectif est de couvrir l'Occident qui est nu :

*« C'est un peut le renversement du siècle : ce n'est plus Robinson qui est choqué par la nudité de Vendredi mais Vendredi qui n'arrive pas à imaginer, à accepter, l'incroyable nu de Robinson. Dans la scène célèbre de la robinsonnade, quand l'homme blanc surprend un rite cannibale et fini par « sauver » le Noir Vendredi, se pose très vite un problème de vêtement. Robinson ne sais pas si le malheureuse possède une âme (d'où son fameux prénom choisi selon un jour de semaine) mais il constate avec horreur qu'il a surtout un corps et que ce corps est nu. Il en est scandalisé, déboussolé et chercher vite une solution à l'indécence. Il lui offre des vêtements, lui en fabrique. La nudité au siècle de Defoe est une impureté, sinon un scandale, une insulte faite à Dieu. Deux ou trois époques plus tard, c'est l'inverse, là, en moi, sous mes yeux, par mes yeux : c'est moi qui suis choqué par la nudité de l'Occident et son culte du corps. Mon Abdallah on est horrifié, vie cela comme une atteinte à ses croyances et valeurs, ne supporte pas ce démantèlement de la frontière entre le sexe et l'espace. Cette fois, c'est ce Vendredi inquiet et violent qui cherchera à habiller l'homme blanc, le couvrir pour couvrir son indécence. Le scandale et changé de camp. La notion de salut aussi. Ainsi que l'idée de l'âme à trouver chez lui qui ne l'a pas, l'a perdue ou ne l'a jamais eue. »<sup>164</sup>*

Et :

---

<sup>163</sup> Ibid. P.49.

<sup>164</sup> Ibid. PP. 53-54.

### Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue

---

*«L'Occident est donc nu, il est nu. Abdellah voudra le convertir à la fois juste et à la volonté de son Dieu, le rendre décent, lui faire avouer le crime d'avoir voulu convertir ceux qu'il a dominés par ses modes sanguinaire durant les colonisations. C'est mouvement inverse les trois derniers siècles : le missionnaire n'est plus l'Occidental qui veut convertir les barbares, les « autres » ; mais l'Autre qui débarque chez l'Occidental et veut le convertir au nouveau Dieu colérique. L'Occident n'est plus une expansion mais une rétraction. Il n'est plus ordinateur mais sommé. »<sup>165</sup>*

« *Le mythe de Robinson* »<sup>166</sup> est évoqué à fin que l'auteur décrit la robinsonnade de naufrage d'Abdellah seul dans le musée et le résultat du son contacte avec l'autre qui est l'Occident. A ce titre « *Robinson Arabe* »<sup>167</sup> ou pour un djihadiste, la mission principale est de couvrir l'Occident pour avoir tenir tête a Dieu, dans le passage qui suit l'auteur de notre corpus le montre clairement :

*« Je m'imagine encore mon Robinson «Arabe » en conquête, en mission pour frapper l'Occident, l'ayant cherché partout dans la ville géante, le trouvant dans les musée, dans ce musée, chez ce peintre qui refait ce que Dieu a fait et scellé. Je m'imagine le scandale vécu par le djihadiste venu d'ailleurs, de chez moi, de chez eux, né ailleurs ou en Occident, face à l'Occident nu, mangeur de corps, proclamateur des orgasmes et des rassasiements, converti par ce faux prophète qu'est Picasso. Je relis, attiré par un autre passage de ce roman naïf et prétentieux, en imaginât que c'est Vendredi/ Abdellah qui raconte ses pensées sur le nu et l'Europe, l'art et l'érotisme, la colonisation et le souvenir qu'on lui a transmis de cette violace. »<sup>168</sup>*

Aussi dans :

---

<sup>165</sup> Ibid. P.87.

<sup>166</sup> Ibid. P.133.

<sup>167</sup> Ibid. P.97.

<sup>168</sup> Idem.

### **Chapitre3 : L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue**

---

*« Abdellah voudra alors soit habiller Robinson, soit lui ôter son corps pour résoudre le scandale de sa nudité. »<sup>169</sup>*

Dans ces deux extraits l'écrivain nous fait imaginer la scène où Robinson couvre le nu de Vendredi mais en remplaçant ces deux personnages originaux par les siens avec un inversement des rôles, c'est-à-dire : (Abdellah, ou un djihadiste de sa culture dans le rôle de Vendredi et Robinson dans le rôle de l'Occident), tout ça rien pour qu'il nous montre que les fanatiques religieux souhaitent prendre le monopole de gouvernance et d'imposer leurs idées extrémistes tel couvrir la nudité de l'Occident juste pour satisfaire son Dieu et que ces derniers peuvent aller jusqu'au djihad pour leurs pensées.

#### **Conclusion :**

L'analyse de ce dernier Chapitre nous a permis de réaliser qu'au final le rapport entre la littérature et la peinture se concrétisent d'abord dans leurs points communs : les scènes historiques (Guernica et la décennie noire), religieuses (l'islam), mythiques (cannibalisme et Robinsonnade), modèle culturelle (érotisme) ou portrait (corps de la femme), autant de terrains partagés, dans lesquels chaque art peut s'enrichir et gagner en spécificité dans sa confrontation à l'autre. D'ailleurs c'est ce dialogue interculturel (le cas de notre corpus) que littérature et peinture peuvent devenir complémentariste et sources d'inspiration comme ce l'a été pour notre écrivain de « *Peintre dévorant la femme* » dans le but de transmettre sa réflexion ou sa vision littéraire-artistique en mijotant toutes les facettes afin de transmettre sa vision de la femme et de son corps dans le communautarisme mondial-Maghrebo-Occidentale.

---

<sup>169</sup> Ob. Cite.

## **Conclusion Générale**

Les différents axes d'étude développés tout au long de notre analyse nous ont permis d'identifier l'articulation du rapport du corps féminin dans les deux arts graphique et iconique à plusieurs niveaux du texte.

Cela commence à l'avant scène du texte, à compter de titre de livre, qui établit un lien direct avec la peinture : *Le peintre dévorant la femme*. Puis c'est l'autographe de la couverture qui ajoute un élément de plus à l'établissement de cette relation. En outre cette figure de signature joue un rôle loin d'être gratuit dans la construction du fil joignant les deux arts.

Viennent après cela les descriptions qui constituent en littérature ce qui se rapproche le plus de la peinture : « *si les mots et les figures peintes entretiennent, chacun de leur côté, un rapport mimétique avec la réalité, la description peut bien apparaître comme le lieu mimétique privilégié ou le langage copie ou reproduit le tableau* »<sup>170</sup>. L'analyse sémantique de ces descriptions a permis de déterminer que les deux arts en sont arrivés à se converger par les techniques linguistiques de la description picturale (l'Ekphrasis et l'Hypotypose) d'une part et dans une autre part le contraire, autrement dit le plans d'écriture syntaxique a permis de démontrer que finalement ces deux arts se divergent puisque, l'écriture n'est pas fidèle à la peinture évoquée( la peinture cubiste) dans le livre .

Finalement l'approche interculturelle que nous avons abordé à la fin de notre analyse, elle nous a permis de reprendre aux questionnements socioculturel comme elle nous a permis de situer la notion du corps féminin dans l' horizon de dialogue entre la littérature et la peinture.

Arrivés au terme de notre étude, nous pouvons affirmer que les différents procédés textuels cités ci-dessus, ont permis d'établir l'articulation du rapport du corps féminin dans la littérature et la peinture ou plus précisément entre la peinture et le livre de Kamel Daoud intitulé *:Le peintre dévorant la femme*, qui fût inspirée par l'exposition de « *L'année érotique* » de *Picasso*, néanmoins une zone d'ombre reste à

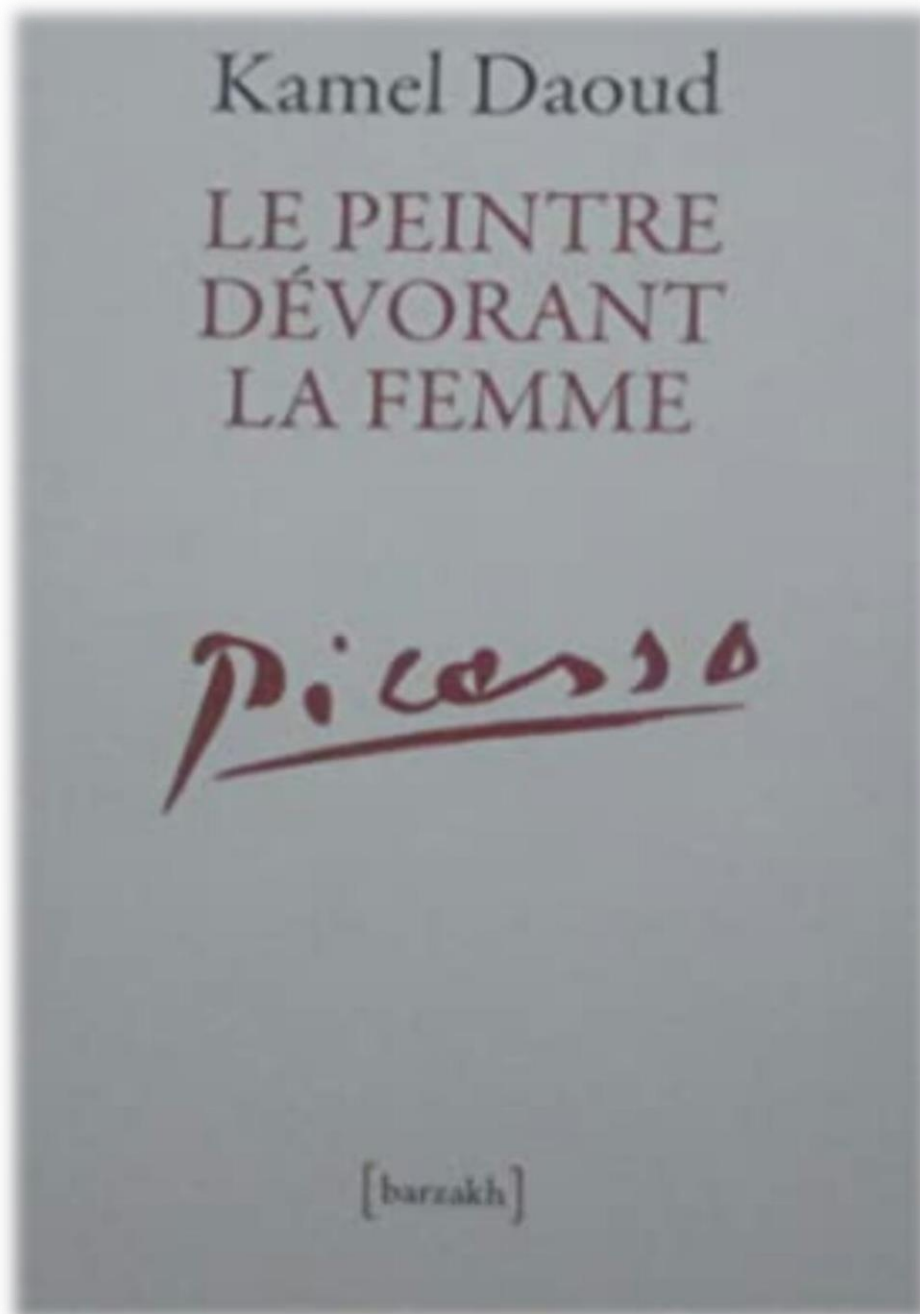
---

<sup>170</sup> Bernard. Vouilloux, *La peinture dans le texte*, P. 66.



explorer a fin d'établir la nature de l'ouvrage qui reste objet de controverse, des synthèses critiques, l'une de qualifie de Roman et l'autre de l'Essaie.

# **Annexes**



*La première page de couverture (Renvoie au premier chapitre)*



Pablo Picasso, *Le Rêve*, 1,30m \*97cm, peinture à l'huile, 1932



.Femme assise sur un fauteuil rouge, 18cm\*24cm, 1932.



Femme assise près d'une fenêtre, peinture à l'huile, 1932.Repas, 46 cm\*37cm, 1932.







*Nu, allongée, 130,6cm\*162,5cm,1932*



*Pablo Picasso, La Sieste, peinture à l'huile, 1932*



*Nu, Couché à la mèche blende, peinture à l'huile, 1932.*

***Tableaux d'illustration renvoient au deuxième chapitre***

# **Bibliographie**

**Corpus**

DAOUD, Kamel. *Le peintre dévorant la femme*. Barzakh. Alger. 2018.

**Ouvrages théoriques**

ADAM, Jean-Michel et PETIT-JEAN, André. *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuel*, Nathan, Paris, 1989. P. 293.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Le peintre cubiste*, Paris, Gallimard, 1913.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

COLLES, Luc. *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, Bruxelles, DeBoeck 1994.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

LEFEVRE, Frédéric. *La jeune poésie française*. Rouart et Cie. Éditeurs. Paris. 1917.

NISARD, M. *Quintilien et Pline le jeune, institut oratoire*. Firmin, Didot et Cie, Libraires, Paris. 1778.

PRETCIELLE, M. Abdellah et PORCHER, Louis. *Education et communication interculturelle*. Puf. Paris. 1996.

SUSINI-ANASTOPOULOS. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Pris, PUF écriture, 1997.

TOUALBI THAALIBI, Radia. *Le mariage des femmes en Algérie, de l'imagerie au réel*, Ounoutha, Alger, 2002.

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1994.

**Articles et revues**

BOTEY VALLES Jaume. *Une approximation à l'interculturalité*, article de revue dCIDOB, N° 56, juin-juillet. 1996.

BOUSQUET-VERBEKE Lysiane, *les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004.

CHAPMAN, Cormon. Théorie des couleurs 1 : Signification de la couleur, in *On desagne, Débutant, Couleur*, 03/07/2014.

ECO Umberto. *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, P.230- traduit del'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi laa stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

FONTONIER, Pierre Emile. *Figures du discours*, Flammarion, 1830.

GENETTE Gérard, ,... Dans Christine Achour, Mina Bekket, *Chefs pour des récits. Convergencecritique*,Blida, Tell, 2002.

KIMBALL,Ann. *Cubisme et poésie, les Cahiers Max Jacob*, PP. 94-107, 1985. Persée, 2005.

PROGYMANASMATA,Theo. Ch. X1, cite in, Richard Crescenzo, *Peinture d'instruction*, Genève, Droz,1999.

STIKER-METRAL Charles-Oliver, JEANNERET Michel, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge Classique*, Paris, Ed du Seuil, 2003.

ZAFRANCHILAR Seyd-Sajad. *Une conception glossématique de l'écriture faculté des lettres*, 1991.

### **Mémoires et thèses**



BOUFATAH Abdelkarim. Etude du paratexte, la narratologie et l'interculturalité dans le roman « *le dernier ami* » de Tahar Ben Jelloun, 2018/2019.

Université Abou Bakr Belkaid-Tlemcen

LAGHOUAG Abdelhalim. L'étude du paratexte à travers le roman de "la Kahina" de Gisèle Halimi, 2017/2018, Université de MOHAMED BOUDIAF, M'sila.

MAHFOUDI, Maya Ilhame. Analyse des relations écriture/peinture dans *Un chasseur de lions* d'Olivier Rolin, 2000. Université de Bejaia.

*OURTILANE, Souhila*. Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques: cas du rapport écriture/peinture dans *Femme d'Alger dans leur apparemment* d'A. Djébar et *Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin, thèse de doctorat en littérature, université de Bejaïa, 2010.

OUYAHIA, Samira. Etude du rapport de la littérature avec les arts dans *Les Folies Françaises* de Philippe Sollers. 2015/2016, Université de Bejaia.

RACHEDI, Salima. La manifestation du cubisme dans *La Pluie* de Rachid Boudjedra. 2007/2008, Université de Bejaia.

### Dictionnaires

Dictionnaire actuel de l'éducation Larousse 1988.

HARON, Paul. SAIN-JACQUE, Denis. VIALA. Alain(Dic) *Dictionnaire de la littérature*, PUF, PICO, POCHE, 1994.

### Sitographie :

Cannibalisme, Wikipedia, 2020.

La syntaxe de type informationnel, <https://www.cnrtl.fr/definition/syntaxe> . (Consulté le 03/03/2020).

Rencontre littéraire entre la fondation Jean Michalski et Kamel Daoud, 10 Novembre, 2018. [www.rencontre@fondation-janmichalski.ch](http://www.rencontre@fondation-janmichalski.ch)(consulté le 03/05/2020).

Claude Clanet, dialogue interculturel, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Interculturel> (consulté le 06/05/2020).

Entretien avec M .Guilloux, *l'Humanité* ,17 octobre 1996 ([www.pileface.com](http://www.pileface.com)) consulté en janvier 2019.

Tawfik, Belfoudil, 22 Décembre 2018. <https://www.lematindalgerie.com/kamel-daoud-une-robinsonnade-au-musee-picasso>. (26/05/2020).

Citations de Picasso, ([www.evene.fr](http://www.evene.fr)) Consulté en janvier 2019.

# **Table des matières**

## Table des matières

Introduction Générale .....	6
<i>Chapitre 1</i> : .....	10
<i>La peinture au Seuil du texte : Usage et représentation</i> .....	10
1. <i>Le titre, Le Peintre Dévorant La Femme</i> .....	12
1.1. Couleur de titre : Le Rouge.....	15
2. <i>La dédicace</i> : .....	18
2.1. <i>Analyse de la dédicace</i> : .....	20
3. <i>Le résumé</i> : .....	22
Chapitre 2 : Littérature et peinture : Convergence/ divergence. ....	25
1. <i>Premier terrain de convergence</i> : .....	26
1. <i>Ekphrasis : description de tableau</i> .....	26
2. <i>Hypotypose ou l'effet de tableau</i> :.....	34
3. <i>Deuxième terrain de divergence</i> : .....	40
1. <i>Ecriture et peinture cubiste</i> : .....	40
<i>Chapitre3 :L'écrivain face au peintre : l'interculturalité et la notion du corps, comme horizon du dialogue</i> .....	49
1. <i>L'interculturalité et la notion du corps féminin comme horizon de dialogue entre la littérature et la peinture</i> : .....	52
1.1. <i>L'interculturalité et le corps de la femme</i> :.....	52
1.2. <i>La culture</i> : .....	52
1.3. <i>L'interculturalité</i> : .....	53
2. <i>Le corps de la femme dans la Religion/Erotisme</i> :.....	56
2.1. <i>La Religion</i> :.....	57
2.2. <i>L'érotisme</i> : .....	66
3. <i>Le corps de la femme : Cannibalisme / Robinsonnade</i> .....	69
3.1. <i>La Mythologie</i> : .....	70
3.2. <i>Le Cannibalisme</i> :.....	71
3.3. <i>Robinsonnade</i> :.....	75
Conclusion Générale .....	79
Annexes.....	82
Bibliographie .....	86

## **Résumé**

Dans la tradition des travaux littéraires qui se mettent en rapport avec la peinture au XXe siècle, nous retrouvons le livre de Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme* édité en 2018 aux éditions Barzakh. L'écrivain raconte une histoire d'un jeune maghrébin algérien « Arabe » surnommé : « Abdallah », qui se laisse enfermer seul la nuit dans le musée de Picasso à Paris. L'« Arabe » tourne dans le musée et à chaque regard il découvre de nouvelles facettes, il raconte sa sensation au contact des œuvres picturales de grand artiste révolutionnaire Picasso à travers l'introspection comme dans sa culture algérienne dite Maghrébine et celle de l'Occident. Également d'une manière poétique le personnage dégage de différents sujets comme la déférence entre la culture Maghrébine et Occidentale, le rapport de corps féminin, l'érotisme, le radicalisme religieux et le monothéisme en générale. Mais aussi la valeur de musée dans les deux civilisations à travers la mémoire, l'image, l'amour... des sujets philosophiques et surtout politique actuel de l'Etat Algérien en particulier et Maghrébine en générale.

Si Picasso est considéré comme réaliste des nus féminins et ses œuvres sont massifs et géométriques, si son mouvement artistique s'intéresse aux questions socioculturelles,

« *Comment s'articule le rapport du corps féminin à la peinture dans le texte de Kamel DAOUD, le peintre dévorant la femme ?* ».

## **Mots clés**

Littérature, Peinture, Corps, Femme, Culture