

Agnès Lhermitte

Lydie Salvayre et Kamel Daoud : « Ma nuit au musée ». *S'identifier* au miroir de l'art

LYDIE SALVAYRE AND KAMEL DAOUD: "MY NIGHT IN THE MUSEUM". IDENTIFYING ONESELF THROUGH THE MIRROR OF ART

Abstract: Both Lydie Salvayre and Kamel Daoud, writers foreign by their social and geographical origins to the Parisian art sphere, relate a similar experience: a night spent alone in the museum amid works by Giacometti and Picasso. This confrontation, through unsimilar inner journeys, reveals their skewed, complex and changing identity as socially (split), intimate (traumatized) and artistic (marginal) being. Their identity is revealed through the encounter with the images of paintings and sculptures.

Keywords: Lydie Salvayre; Kamel Daoud; Cultural Belonging; Cultural Antagonism; Work of Art; Projection; *Imaginaire* of the Body; Ambiguity of Identity.

AGNÈS LHERMITTE

EA LaPRIL CLARE 4593 – Université Bordeaux-Montaigne, France
aglhermitte2@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2021.41.17

Ces dernières décennies ont vu le retour du sujet en littérature et de la critique subjective assumée, tout comme la promotion, voire l'exhibition éditoriales de l'expérience individuelle et de la relation interpersonnelle. La collection « L'Un et l'Autre », créée en 1989 chez Gallimard par J.-B. Pontalis, en a fait sa ligne éditoriale ainsi proclamée en troisième de couverture : « L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ? » *Le Rimbaud le fils* de Pierre Michon est un exemple fameux de cette série. Presque trente ans plus tard, Alina Gardiel exploite cette idée dans une collection intitulée « Ma nuit au musée », aux éditions Stock, à partir d'une expérience singulière et délimitée. L'auteur pressenti est invité à passer une nuit, seul, en tête à tête avec les œuvres d'un artiste exposées dans un musée : à la clé, le récit de cette rencontre de quelques heures¹. Cette initiative dans l'air du temps réactive le fantasme des mystères de la « nuit au musée », initié par Villiers de L'Isle-Adam² avant de

fleurir dans la littérature et le cinéma populaires, de *Da Vinci code* à la série de films de Shawn Levy. Mais cette fois, une perspective plus ambitieuse confronte, dans une sorte de pipolisation savante, un écrivain renommé à l'œuvre d'un plasticien prestigieux. L'intérêt de tels ouvrages réside non seulement dans l'éclairage particulier braqué sur une œuvre artistique éprouvée plus encore que documentée³, mais aussi dans l'autoanalyse du sujet de l'expérimentation.

À ce titre, les livres de Kamel Daoud et de Lydie Salvayre⁴ me semblent spécialement pertinents pour illustrer une réflexion sur les imaginaires de l'identité. En effet, si l'œuvre de Picasso pour le premier, celle de Giacometti pour la seconde, ne sont pas à proprement parler leurs *auto-images*, elles leur offrent cependant une représentation étrangement spéculaire. Au cours de ces heures nocturnes et solitaires, tous deux parcourent, parallèlement à leur déambulation face aux peintures et aux sculptures exposées dans les salles vides du musée, un chemin intérieur, intellectuel et émotionnel, qui questionne en profondeur leur identité personnelle et culturelle. Voilà l'occasion de s'interroger sur le rôle de l'œuvre d'art, lieu privilégié de projection dans l'élaboration de l'image de soi.

Lydie Salvayre, écrivaine et psychanalyste française, a inauguré en automne 2016, dans les salles de l'Hôtel Thorigny, par le biais de l'exposition Picasso-Giacometti, l'aventure ainsi programmée : « écrire un texte sur une expérience d'enfermement dans un lieu où des œuvres d'art étaient conservées ». (LS 12) Ce sera la narration, difficile, d'une épreuve doublement pénible et décevante : une rencontre ratée et une identité bousculée. En voici la trame.

Un prologue harponne le lecteur en exprimant vivement le refus de l'expérience – « non, je lui ai dit non merci » –, refus étayé par l'argumentaire idéologique attendu sur le musée mortifère, puis sur l'art-marchandise, l'art-instrument d'élitisme, l'art-idole. Cette opposition – de principe, croit encore, à ce stade, la narratrice –, le cède finalement à la tentation du face-à-face avec *L'homme qui marche*, œuvre fétiche d'un artiste qui fait partie du panthéon intime de l'écrivaine, lui parle personnellement et incarne pour elle l'essence de l'art. Elle attend de cette rencontre à la fois « une communion » (LS 20) et de « découvrir des choses » (LS 21). Ce premier mouvement du texte inaugure ainsi un va-et-vient entre désir et blocage, proximité et rejet, qui va sous-tendre le récit.

L'expérience est présentée avec insistance comme un échec : la narratrice a beau regarder les sculptures, elle n'éprouve devant elles aucune des émotions espérées, mais au contraire un sentiment de vide, de malaise, de morosité, d'ennui, de tristesse, de honte, d'impatience inquiète, de peur inexplicable : « je souffrais d'une souffrance froide dont j'ignorais la cause » (LS 69). Elle se questionne alors, assez vainement ; elle recourt à des stratégies personnelles d'évitement (consulter ses messages, appeler son compagnon sur lequel elle déverse sa colère, regarder la photo de sa chienne) ; elle emprunte des détours culturels rassurants en convoquant ses « locataires », les écrivains et artistes, qui, comme Giacometti avant cette nuit de cauchemar, habitent sa « maison intérieure » : Rilke, Hölderlin, Beckett, Virginia Woolf et cet autre « raté magnifique », Baudelaire, à qui elle emprunte le titre de son livre, « marcher jusqu'au soir ».

Ce parcours erratique est troué par la remontée, en trois étapes, de souvenirs personnels traumatisants. Réfugiée dans les toilettes du musée, elle revit sa peur d'enfant devant un père terrifiant, que les humiliations qu'il avait subies avaient mené à la psychose et à l'internement. Peu après, éclatant de rire par une provocation désespérée devant cet *Homme qui marche* mais ne lui parle plus, elle se souvient du rire dément d'un jeune assassin interné lui aussi, ayant pour ainsi dire quitté le monde des hommes et leur langage, isolé dans son gouffre. La troisième réminiscence, signalant un autre type de détresse, est amenée par l'impuissance à éprouver l'émotion esthétique, par le sentiment de son insignifiance : il s'agit d'un dîner mondain où elle essuya la condescendance de la maîtresse de maison, qui déclara à son sujet : « elle a l'air bien modeste », suscitant une colère folle et un désir de revanche qui passa... par l'écriture. Cette introspection par soubresauts avortés et réprimés (« Stop. Je n'étais pas là pour me répandre sur mon enfance bousculée » LS 41) se développe en même temps que la réflexion sur le ratage du créateur, qui la rapproche de l'homme Giacometti. Le récit se termine en queue de poisson par l'évocation d'un sommeil sans rêve, suivi de la sortie du musée, sans commentaire.

Pourtant, nous n'en sommes qu'aux deux tiers du livre. La dernière partie raconte la digestion de « cette *excursion* » (LS 138), la lente élucidation a posteriori de ce « rendez-vous manqué ». Puisque l'œuvre l'a repoussée, elle se tourne vers son créateur pour renouer le fil, relisant ses biographies dont elle extrait la sienne propre, fragmentaire et subjective. C'est à travers cette approche biographique

spéculaire qu'elle appréhende enfin le sens des œuvres, c'est-à-dire ce en quoi elles lui parlent d'elle-même : elle se penche ainsi sur le *Chien* « à la poursuite d'une piste menant on ne sait où avant de mordre définitivement la poussière. Tout comme Giacometti, tout comme moi, tout comme nous » (LS 146). Mais en fin de compte, c'est un texte, un texte de Jean Genet sans rapport avec Giacometti, qui réactive les dilemmes non résolus et fait surgir les réponses au blocage qui sont aussi révélation de sa vérité identitaire : la honte de ses origines sociales et, à un niveau plus profond, l'angoisse de mort d'une femme sous chimiothérapie.

Un épilogue fait un bond d'une année, après des mois d'oubli, pour présenter le déblocage final : une « pensée-issu » lui vient providentiellement à l'esprit, rappelant sa propre conception du rapport à l'art, désaliénée des attentes imposées par la culture. Il n'y avait plus qu'à la vérifier. En février 2018, Lydie Salvayre retourne donc au Musée Picasso pour visiter, peu avant sa clôture, l'exposition « Picasso 1932. Année érotique ». Cette expérience radicalement opposée à la précédente (voir cette fois en plein jour, dans une foule bruyante et naïve, des peintures éclatantes de vigueur effrontée), a eu l'effet radicalement opposé : faire ressentir à nouveau la joie de vivre, de partager, d'appartenir. L'épreuve est réussie cette fois : la visiteuse a retrouvé tout ensemble son intégrité et sa relation à l'œuvre d'art. Et s'étant retrouvée, elle peut enfin écrire ce livre.

Un an après Lydie Salvayre, en octobre 2017, Kamel Daoud, chroniqueur et écrivain algérien, est invité à la même exposition, « Picasso 1932. Année érotique ».

La thématique de l'exposition correspond à celle qui sous-tend de façon obsessionnelle sa réflexion de chroniqueur des sociétés actuelles : « L'érotisme est une clé dans ma vision du monde et de ma culture », écrit-il (KD 16). Aussi l'ouvrage tire-t-il systématiquement vers l'essai, comme si la contemplation des peintures se mettait au service d'une pensée déjà construite et illustre un système d'idées déjà énoncé dans des chroniques ou à développer dans des essais comme celui qui, avoue-t-il, était prévu « sur l'esthétique du djihadiste » (KD 127). D'où le double mouvement du texte : de l'assertion générale aux exemples (« il peint donc » KD 26 – « Picasso ne déroge pas à la règle » KD 28), et vice versa, de l'analyse d'un tableau à la théorie (« Il n'y a pas d'érotisme sans folie de possession » KD 40 – « Première loi de la chasse » KD 41). Cette dernière idée, énoncée en italiques, est d'ailleurs brandie en incipit comme la thèse de l'ouvrage : « *L'érotisme est un rite de chasseur* ». Il est également une pratique cannibale, variante de la pensée globale d'un auteur qui a « une nuit pour le prouver » (KD 35). Dans cette perspective, l'expérience muséale n'a donc rien d'une rencontre vierge d'un point de départ ; elle est vécue comme une des étapes d'un cheminement idéologique. Daoud nous prévient que son observation attentive sera informée par sa vision qui « bavardera à [s]a place ». (KD 12)

Cette vision est celle d'un Arabe, d'un étranger au monde iconique et en particulier à la représentation du corps, décontenancé et impuissant devant la surabondance d'images impudiques dans les rues de Paris. Pour autant, cet Arabe n'est pas vindicatif, mais séduit et curieux. Il veut « sonder son malaise » (KD 51) et

réfléchir, à [cette] occasion, [s]on propre rapport à l'image, [s]a peur culturelle face à la représentation. Entre le « je suis Picasso », tenace, inquiet, ferme et menacé, et le « je suis Allah », tanguer, interrogeant [s]es mythes et [s]es certitudes. (KD 46)

Cette interrogation engendre une réflexion opposant systématiquement les deux cultures tout en maintenant un dispositif énonciatif qui marque le tangage du locuteur : l'Arabe, c'est tantôt *je*, tantôt *il*, ou *nous*, ou encore *on*, l'indéfini surplombant qui le rallie parfois à la sphère occidentale. Dans ce système antagoniste, Daoud voit l'Occident comme le monde du corps, du nu, de l'érotisme, de la substance charnelle et vivante, de la jouissance immanente, *hic et nunc* ; le monde de l'image, de l'art, du musée, de l'abondance ; le monde de la sublimation, par l'érotisme, d'un rite primordial assumé. La culture arabe est à ses yeux l'antithèse du monde occidental ; espace du caché, de l'invisible, de la transcendance et où le plaisir est rejeté *post mortem* avec la promesse des *houris* ; un monde de la ligne, de la calligraphie, du livre, de l'austère épure mais aussi lieu du sacrifice *réalisé* dans l'agression meurtrière. Le motif du sable illustrerait cette opposition : plage voluptueuse pour les uns, désert aride pour les autres.

Ce schéma binaire et réducteur – où s'affrontent plus exactement une société hédoniste laïcisée, voire athée, et une société dominée par un monothéisme rigoureux – s'applique tout aussi bien au locuteur schizoïde, à l'Arabe déchiré entre sa culture d'origine pétrie de préjugés religieux frustrants enracinés dans l'Algérie rurale, et l'attrait d'une civilisation qui, par l'art,

donne sens à la vie, en particulier à l'amour des corps. Ce visiteur va donc se dédoubler en usant d'un stratagème romanesque ou théâtral. Dans ce Paris encore traumatisé par les attentats islamistes récents, il objective une moitié de lui-même en créant un personnage de djihadiste « chargé de blesser l'Occident au cœur de son cœur : ses collections d'art » (KD 45). Abdellah (« esclave de Dieu ») sera l'hypostase de la « profondeur noire » (KD 50) de Kamel Daoud, l'agent fictif du mal enfoui dans son inconscient et dans son propre passé abjuré de mystique islamiste, son Mr. Hyde en quelque sorte. S'ensuit une alternance de *je* et de *il*, mis également en situation dans cette visite au musée. À Abdellah, obsédé par un « fantasme d'identité » (KD 89), revient la phobie destructrice, le désir d'attentat sur les tableaux exposés – prétexte à des développements sur la destruction de Palmyre et autres agressions emblématiques. Le narrateur ainsi libéré de sa part sombre peut se livrer à une contemplation jouissive des tableaux et à leur décryptage intelligemment empathique.

Pour évoquer la complexité d'une confrontation identitaire dont il poursuit les méandres au fond de lui-même, l'« occidentaliste » (KD 33) lettré qu'est Kamel Daoud passe par le détour textuel en soumettant l'histoire de Robinson, contée par Defoe, puis par Tournier, à une « relecture amusée et biaisée » (KD 998), fondée sur un système d'inversions complexes⁵. Il fait varier la mise en scène de la rencontre de Robinson et de Vendredi, emblématique, pour lui, de la confrontation entre l'homme occidental « civilisé » et le sauvage, nu et cannibale. Par un premier renversement, c'est Abdellah-Vendredi l'insulaire qui est choqué

par la nudité décomplexée d'un Robinson débarquant en touriste, et qui veut le rhabiller. Dans le contexte particulier de la « nuit au musée », Abdellah est scandalisé par l'irruption dans son univers d'un peintre européen aux œuvres impudiques. Allant plus loin, l'auteur inverse alors les rôles : Abdellah devient un Robinson arabe découvrant avec horreur les scènes de cannibalisme (érotique) commises par le pinceau de Picasso-Vendredi. « Les nus de Picasso sont mes Vendredi » (KD 139), écrit Kamel Daoud. Abdellah-Robinson se trouve face à un état civilisationnel insupportable qu'il doit détruire. Dans ce dispositif de théâtralisation, Abdellah, qu'il soit incarné par Vendredi ou par Robinson, est toujours le juge qui condamne la culture occidentale du nu et de l'art. L'échange des rôles produit un effet de brouillage, à l'image de l'incertitude identitaire du narrateur.

Néanmoins l'affirmation polémique de l'adhésion à la civilisation européenne actuelle, emblématisée par Picasso, prévaut ; Kamel Daoud s'y retrouve plus que dans le « monde dit 'arabe' » en proie à « la misère culturelle [...], la misère sexuelle⁶, la misère du désir du monde » (KD 204). Telle est la révélation exaltante de cette « nuit sacrée », expérience précieuse venue confirmer l'intuition de l'adolescent qui, dans son village, avait « conclu que l'érotisme est la religion la plus ancienne, que [s]on corps est [s]on unique mosquée et que l'art est la seule éternité dont [il] peu[t] être certain. » Cette profession de foi clôture le récit.

Ces deux épreuves de confrontation à l'image humaine, vécues comme des sidérations contemplatives opposées (euphorique

pour Daoud, répulsive et déceptive pour Salvayre), ouvrent cependant pour l'un et l'autre sur une révélation de soi.

Le premier niveau de la confrontation tient au contexte du Musée, temple de la culture européenne, Saint des Saints de l'art où les auteurs sont invités à dépasser leur aversion a priori pour y officier en solitaires, dans un rituel nocturne à inventer. Les deux livres illustrent à des degrés divers la thèse démontrée par Pierre Bourdieu et Alain Dorbel dans *L'Amour de l'art*, sous-titré « Les musées d'art européens et leur public »⁷ ; cette thèse est développée par Pierre Bourdieu dans *La distinction. Critique sociale du jugement*.

L'expérience vécue par Lydie Salvayre récuse violemment la postulation idéaliste commune de l'« éloquence naturelle » des œuvres d'art, de leur caractère ontologiquement sacré accessible à chacun par l'ascèse initiatique du silence muséal ; privée de la « disposition cultivée »⁸ requise, selon les sociologues, pour être l'élue touchée par la grâce culturelle, elle est soudain cruellement renvoyée, en dépit de tous ses efforts pour s'approprier la « grande culture », à son origine sociale *modeste* de fille d'ouvriers émigrés, d'enfant de cité HLM. Paradoxalement, quoique plus étranger encore au lieu muséal et à la culture iconique qui s'y déploie, Kamel Daoud semble moins ébranlé. Sans doute, plus conscient de tout ce qui le sépare du musée, l'aborde-t-il sans risque de mauvaise surprise. Il exorcise la distance culturelle par le fantasme de l'attentat et s'approprie ironiquement l'expérience redoutée en la désignant comme sa « Nuit sacrée », par analogie avec celle du Prophète. Porté par son projet, il aborde l'exposition de plain-pied pour décrypter les œuvres qui lui sont proposées

et combler le fossé qui le séparerait de sa culture d'élection. Psychologiquement, il semble également mieux armé pour affronter les circonstances déstabilisantes que sont la nuit, le froid, la solitude. Dans son cas, il y a donc davantage de coïncidence entre la scène extérieure et la scène intérieure où se joue la rencontre.

Or l'épreuve consiste exactement dans cette rencontre *privée* avec l'œuvre. Dans la logique de l'*Erlebnis* (*VS Erfahrung*) de W. Benjamin et du *punctum* (*VS studium*) de Roland Barthes, le régime de subjectivité induit par le projet de la « nuit au musée » abolit la distinction sujet/objet. Il suppose l'interpénétration réciproque, par absorption et/ou projection, du spectateur et d'une œuvre considérée, à l'instar de Rilke⁹ (modèle de Salvayre), comme un être animé.

Le mécanisme s'enclenche parfaitement dans le cas de Kamel Daoud pour lequel les tableaux fonctionnent comme un miroir de l'intime. En l'occurrence, la nudité défigurée et refigurée des amants de Picasso renvoie à la mise à nu du corps, du moi intime révélé par le mouvement érotique. Le déchiffrement sémiotique opéré par le « voyeur » (KD 72) qu'est Daoud s'apparente à une « aventure intérieure », pour reprendre le titre de Georges Bataille¹⁰, dont la réflexion sur les liens entre érotisme, mort et sacré, questionnant au plus profond l'être humain, semble sous-tendre celle de Kamel Daoud. L'érotisme dionysiaque de Picasso pulvérise les tabous, retrouve l'indistinction originelle, chante la vie au-delà de la mort. Plus précisément, le cannibalisme amoureux de l'anthropologie et de la psychanalyse, sublimé par la dimension symbolique de l'œuvre d'art, inclut la composante sadique du sexe mais

la retourne : l'érotisme extrême, qui dissout l'un dans l'autre lui permet paradoxalement de se trouver. En somme, la plongée dans les tableaux érotiques procure à Daoud une révélation aussi paroxystique que pour Michel Leiris celle du spectacle tauromachique : elle guérit l'homme de son pénible « divorce avec lui-même¹¹ ».

Si l'imaginaire de Kamel Daoud est stimulé par la présence de la peinture, jouissance et émotion signalant une concordance de sensibilité, celui de Lydie Salvayre est nourri par sa connaissance de l'œuvre, mais se trouve en revanche bloqué en sa présence. Elle *sait* qu'elle ressemble au *Chien*, à l'*Homme qui marche* ; mais elle ne le *sent* pas. Dans son cas, la révélation identitaire consiste dans l'élucidation de ce blocage – en d'autres termes, dans le retour du refoulé signalé par l'angoisse éprouvée devant les sculptures, par cette « inquiétante étrangeté [qui] se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression¹² », selon Freud. La visiteuse n'est pas face à des œuvres familières chargées de sens, mais elle perçoit (ou projette ?) des figures étrangères ou démoniaques, glacées ou grimaçantes : le fonctionnement symbolique est détruit au profit de la dissociation d'une matérialité muette et d'une pure expression de terreur. Or ce « rictus effrayant » (LS 31) de qui aurait vu la mort, ou d'une quasi-tête de mort, objective ses terreurs secrètes et ses traumas enfouis comme les doubles des histoires d'épouvante extériorisent l'altérité angoissante logée dans l'inconscient du héros. Dans la distance éprouvée avec l'œuvre s'annonce une profondeur prête à sortir de l'ombre. Dans l'étrangeté ressentie se creuse la douleur de l'enfance hantée par la violence du père, se crie la peur et le

refus de la mort que *Tête sur tige* et *Annette* lui « renvoient en pleine gueule » (LS 184).

Ni l'un ni l'autre des deux auteurs ne distingue les œuvres et leurs créateurs. Ils considèrent comme acquis, dans une perspective freudienne¹³ plus que dans celle de la critique d'art, que les œuvres sont l'émanation directe de leurs créateurs, la forme qui les exprime : « Picasso EST. Je pouvais le voir en scrutant ses toiles, mais aussi l'empreinte de leur matière, ce rugueux coup de pinceau qui procède du muscle et de l'humeur, cet éparpillement de son corps dans des toiles et des sculptures ». (KD 102) Derrière une sculpture ou une peinture, ils remontent automatiquement à l'atelier où elle fut conçue, où fut effectué le geste créateur, et à l'artiste dont ils font leur *alter ego*, notamment dans son porte-à-faux identitaire.

Lydie Salvayre recherche dans les écrits consacrés à Giacometti par des témoins de sa vie et de son travail¹⁴ ce que lui avait refusé le contact direct avec ses œuvres : une proximité rassurante et consolatrice avec l'homme. Même ce grand artiste se désespère de la distance qui le sépare des êtres, des choses ; lui aussi se sent menacé d'impuissance ; chez lui, comme chez Baudelaire et Beckett, le ratage devient sublime ; chez lui, la « modestie » qui a marqué la jeune femme au fer de la honte devient vertu « immense ». Et comme elle, cet artiste reconnu préférerait aux musées les personnes vivantes qu'il enrobait d'un regard bienveillant. Cependant, cet être singulier, ne reflétant que sa part inquiète, c'est sur Picasso le jouisseur que prendra appui son désir de « gagner sur la mort » (LS 203). Ce couple opposé lui sert de masque *bifrons*, de balancier existentiel. Kamel Daoud, qui privilégie l'artiste,

comme le montre le titre choisi *Le peintre dévorant la femme*, a suivi méthodiquement l'itinéraire du peintre tel qu'il est déroulé dans les salles : sa nuit au musée épouse les étapes de l'année 1932 que Picasso consacra à peindre Marie-Thérèse Walter. Il prétend « [se] balader dans [la] peau » (KD 17) de celui qui incarne à ses yeux une double transgression reçue comme un encouragement : non seulement représenter le nu, scandale culturel pour le monde musulman, mais, à plus de cinquante ans, révolutionner le nu occidental en exhibant le caché (les deux sexes), en déformant les corps de façon à évoquer l'ardeur et l'accomplissement du désir sexuel. En somme, ils retrouvent chez Giacometti et Picasso leur expérience de décentrement. Libérés de l'illusion identitaire d'une collectivité homogène, ils rencontrent le plus vrai, le plus profond, le plus inavoué d'eux-mêmes.

En retour, l'écriture de leur livre se fait l'écho de la manière des artistes considérés. De même que Giacometti, dédaigneux de la richesse et de l'affectation, qui voyait les choses « en pauvre »¹⁵, comme l'écrivait Rilke à propos de Cézanne, Lydie Salvayre écrit en « semi-pauvre », insérant dans son discours littéraire à la fois la langue du corps qui donne à ressentir essoufflement, colère..., et la langue vulgaire retravaillée de la « pauvre qui ouvre sa gueule »¹⁶. L'autodérision et les répétitions témoignent de ses difficultés d'écriture et d'une hantise de l'échec qu'elle retrouve dans l'insatisfaction du sculpteur obsédé par le ratage.

Personne n'avait exprimé mieux que lui son mécontentement devant ses propres œuvres.

Personne n'avait répété avec autant de conviction : C'est raté. C'est pas ça.

C'est mauvais. C'est à refaire. C'est de la merde. Je suis nul. Je vais tout foutre en l'air. Ça me dépasse. Sculpter une figure c'est engager le combat avec l'impossible, c'est vouloir l'inaccomplissable. (Écrire était-ce aussi cela ?) (LS 112-113)

Quant à Kamel Daoud, sa critique d'art se glisse dans la prose poétique de l'écriture de soi : son lyrisme impétueux mime l'exubérance sensuelle du tableau que l'*ekphrasis* anime en scène narrative. Voici l'exemple de *La sieste* :

[...] le corps se fait pieuvre, inconsistance, possibilité d'abîme, quelque chose qui remonte des profondeurs. Et là, l'amoureux passionné le retourne, tourne autour, le ceint par des cercles et des traits durs, [...] mille et une courbes, une rondeur qui rebondit et se multiplie. C'est que la femme infinie est le fantasme de beaucoup. C'est-à-dire la femme dont on parcourt sans fin le corps, où l'on s'abîme, rêvant d'enfouissement. Cette femme dont on ne cesse de faire le tour, pour à la fois en saisir la croupe, tenter la morsure au cou pour interdire toute possibilité de fuite, dont on palpe le sein, en rêvant d'ouvrir le ventre. (KD 26-27)

L'auteur de la peinture en acte n'est pas nommé : c'est « l'amoureux passionné », il se généralise en « beaucoup », « on », et, plus loin dans le texte, en « l'homme » et en « chacun ». L'identité du commentateur est ainsi absorbée dans celle de Picasso qui n'est plus ressenti comme « cet étranger » (KD 36), mais comme l'emblème du mâle dans le couple amoureux. L'appartenance

à une même espèce valide les interprétations intuitives de l'acte créateur : « C'est une appropriation qu'il tente, totale. J'en suis sûr... » (KD 40). Une certitude de plus en plus affirmée à mesure que progresse la reconnaissance de soi dans l'histoire érotique racontée par la suite des tableaux consacrés à Marie-Thérèse.

La réalisation de chacun des deux ouvrages permet d'ailleurs de vérifier la coïncidence des processus créatifs des auteurs avec ceux de leur artiste respectif : Kamel Daoud, tempérament foncé à la plume quotidiennement prolixe, publia son récit quelques mois après sa nuit au musée, usant d'un présent verbal encore tout chaud de la nuit vécue heure après heure, alors que Lydie Salvayre, qui l'avait précédé d'un an au même lieu, publia le sien un an après son collègue, après plus de deux ans de blocage et de procrastination, le recours aux temps narratifs du passé marquant l'éloignement et la reconstruction.

À l'épreuve de l'œuvre d'art, chacun d'eux est donc allé plus loin dans la connaissance et l'expression d'eux-mêmes, confirmant que le moi se construit par la rencontre avec des images. Dans ces deux ouvrages, récits performatifs rendant compte d'une quasi-performance, ils avancent, comme auparavant dans les salles désertes du musée, non pas totalement désarmés ; tant ils sont équipés de savoir, non pas totalement nus tant leur récit est élaboré, mais assurément moins masqués ou réticents que dans leurs livres précédents. En 1997, dans *La compagnie des spectres*, Lydie Salvayre mettait en scène, dans ce qu'elle appelait alors sa « passion pour l'ignorance », sa résistance à un discours maternel qui tentait de transmettre les douleurs familiales. Beaucoup plus

récemment, dans *Pas pleurer* (2014) elle redonnait à sa mère une voix légitimée cette fois par celle du Bernanos des *Grands cimetières sous la lune*. Toutefois la Guerre d'Espagne est un héritage familial qui ne la concerne pas directement, et seul le choc ressenti corporellement devant les statues de Giacometti, figures humaines réduites à leur quintessence tragique, est venu fissurer les défenses et dégager la vérité d'un être atterré d'angoisse. Et pour la première fois, aidée par l'âge et la maladie, avouetelle, elle « jet[te] bas les masques » et se montre « sans détour ni faux-semblant » (142). Quant à Kamel Daoud, il s'était abondamment dévoilé dans ses écrits, qu'il s'agisse de l'expression de ses idées dans ses chroniques, ou des éléments biographiques semés et transmués dans les deux romans qui avaient assuré son succès en France et précèdent immédiatement *Le peintre dévorant la femme : Meursault, contre-enquête* (2013) et *Zabor ou Les Psaumes* (2017). Mais le « je » énonciatif lui servait encore de truchement romanesque, tandis que la rencontre avec des toiles incarnant son principe de vie lui permet, en s'adossant à l'autorité de Picasso, d'assumer de façon plus directe, par des confidences précises sur son adolescence, l'évolution de sa personnalité déchirée.

En effet, comme celui de Lydie Salvayre, le récit de son expérience dégage les strates d'une personnalité composite et mutante, leur « identité-*ipse* », et construit naturellement leur « identité narrative », pour reprendre les termes de Paul Ricoeur¹⁷. S'étant *essayés* au contact de l'œuvre plastique, image tout ensemble physique et métaphysique de la condition humaine (*L'homme qui marche* et le *Chien* de Giacometti, l'*homo eroticus* de Picasso),

Salvayre et Daoud se découvrent dans leur complexité d'être social, existentiel et artiste. Socialement, ces transfuges vers une culture dominante et élitiste (intellectuelle, parisienne, coloniale) exposent la part refoulée de leur culture d'origine et tentent de transcender cette division. Au plan intime, ces êtres à l'enfance meurtrie mettent en scène leur lutte pour faire

gagner la joyeuse vitalité d'*éros* contre les forces dépressives ou agressives de *thánatos*. Écrivains, ils éprouvent à la fois l'idiosyncrasie extrême du créateur solitaire ou transgressif et l'appartenance reconfortante à une micro-communauté marginale. Leur identité est en quelque sorte augmentée de celle des artistes qui leur ont tendu miroir et dont ils revêtent un temps le masque.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Daoud, Kamel, *Le peintre dévorant la femme*, Paris, Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2018.

Salvayre, Lydie, *Marcher jusqu'au soir*, Paris, Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2019.

RÉFÉRENCES

Bourdieu, Pierre et Dorbel, Alain, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.

Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

Freud, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange » [1914], « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio-Essais, 1985.

NOTES

1. Cinq volumes (Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*, 3/10/2018), Lydie Salvayre, *Marcher jusqu'au soir*, 3/04/2019, Christophe Ono-Dit-Bio et Adel Abdessemed, *Nuit espagnole*, 2/10/2019, Santiago Amigorena, *Il y a un seul amour*, 18/03/2020, et Enki Bilal, *Nu avec Picasso*, 10/06/2020) ont pour cadre le musée Picasso. L'expérience relatée par le quatrième volume (Léonor Recondo, *La leçon de ténèbres*, 8/01/2020) se déroule au Museo del Greco de Tolède. D'autres volumes ont suivi.
2. Villiers de L'Isle-Adam, « Les phantasmes de M. Redoux » [1866], *Histoires insolites* (1888). Le héros s'offre, au tout récent musée Madame Tussaud de Londres, une nuit solitaire pour réaliser un fantôme – à vrai dire non artistique : l'expérience de la guillotine exposée au musée.
3. Tel est l'enjeu d'une série d'articles intitulée « Le Musée égoïste », parue dans *Le Nouvel Observateur* en 1984 et, plus récemment, de la série « Une œuvre, un regard » proposée par le Musée d'Orsay.
4. Curieusement, les deux auteurs étaient concurrents au Prix Goncourt 2014 : Lydie Salvayre l'emporta d'une voix ; Kamel Daoud remporta le prix l'année suivante.
5. La référence à *Robinson Crusoë* est récurrente dans les écrits de Kamel Daoud : Robinson est un masque du Meursault de sa « contre-enquête » (et l'Arabe son Vendredi), comme du héros écrivain de *Zabor ou Les Psaumes* (2017). Cette pratique intertextuelle convoque avec précision et certitude le roman de Daniel Defoe, peut-être ceux de Michel Tournier, mais aussi certainement le prétendu « Robinson arabe » *Hayy Ibn Yaqzan* (« Vivant Fils de l'Éveillé »), né comme Abdellah sans père ni mère sur une île déserte, dans le conte philosophique du médecin arabe andalou Ibn Tufayl (XII^e siècle), sans doute connu de Defoe.
6. Voir sa critique récurrente, notamment dans « l'Affaire de Cologne », de la misère sexuelle des musulmans.

7. Pierre Bourdieu et Alain Dorbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, coll. « Le sens commun ». *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
8. Voir le titre de la deuxième partie de l'ouvrage : « Œuvres culturelles et disposition cultivée ».
9. Voir les *Lettres à un jeune poète* (1929).
10. Georges Bataille, *L'Aventure intérieure*, 1943 ; *La Littérature et le mal*, 1957 ; *Les Larmes d'éros*, 1961.
11. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie* [1938], Paris, Fata Morgana, 1981, p. 26.
12. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio-Essais, p. 258.
13. L'hypothèse de Freud est que l'œuvre serait « l'expression, qui fait effet sur nous, des intentions et des émotions de l'artiste ». « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 88.
14. Elle mentionne surtout Jean Genet dont l'ouvrage *L'atelier d'Alberto Giacometti*, (L'Arbalète, 1958) a nourri le sien, comme il a inspiré tous les autres commentateurs de l'œuvre de l'artiste.
15. Le titre du livre « Marcher jusqu'au soir », est d'ailleurs tiré du poème de Baudelaire « La mort des pauvres ».
16. C'est ainsi qu'elle désigne sa mère dans *Pas pleurer* (2014).
17. Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit III* (1985) et *Soi-même comme un autre* (1990).