Paradigmes. Revue scientifique du laboratoire LEFEU (Le Français des Écrits Universitaires) | Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie) | Vol. IX- n° 04 – novembre 2026 p. 321-332

Au-delà de la contrepartie, l'intersubjectivité plastique dans l'œuvre de Mohamed Issiakhem

Une approche de la sémiotique de l'autoportrait

Beyond the Counterpart, the Plastic Inter-Subjectivity in Mohamed Issiakhem's Work

An Approach to the Semiotics of Self-Portraiture

Dr Abdelkader FEHIM CHIBANI

Auteur correspondant, Université Mustapha Stambouli Mascara (Algérie), abdelkader.fehimchibani@univ-mascara.dz

Soumission : 19.03.2025 – Acceptation : 14.07.2026 – Publication : 01.11.2026

Résumé — La sémiotique des passions considère que la valeur prend sa dimension « *systémique* » lorsqu'elle formule un projet de vie du point de vue du créateur. De plus, elle ne parvient à une cohérence esthétique que si elle se manifeste comme un sujet capable de charge sémantique grâce à sa position différentielle par rapport à d'autres valeurs. L'objectif ici est de souligner l'importance de la « *contrepartie* » dans l'évocation d'une intuition de la valeur chez le récepteur, car le « *soi* » du récepteur s'établit souvent comme une partie dans le jeu esthétique en se projetant sur le semblable ou le contrepartie au moment de la perception. Dans ce cadre, l'investissement sémantique de la valeur explorée est déterminé. Cela s'applique à l'acte d'abstraction artistique dans l'art visuel en général, et il est illustré dans les peintures d'Issiakhem dans le cadre de l'équivalence abstraite du soi dans le portrait. *Mohamed Issiakhem* a cherché à affirmer l'importance de cette direction tout au long de sa carrière artistique, en soulignant la centralité du soi du créateur et sa position unique dans ses autres œuvres. Dans ce contexte, nous pouvons souligner l'importance de définir les traits de la relation systémique établie par ses autoportraits à la lumière de leur relation contrastive avec ses autres peintures. Les peintures d'Issiakhem sont définies par leur équivalence abstraite, en tant que signes purs, où le processus interprétatif peut ne pas aspirer à un sens autant qu'il vise à atteindre un état de signification infinie. Cela nécessite de décrire les cadres de leurs relations divergentes dans l'abstraction en se référant à leur modèle analogique.

Mots-clés : *Mohamed Issiakhem, autoportrait, ressemblance, abstraction, sémiotique des passions.*

Abstract — The semiotics of passions believes that value takes on its "systemic" dimension once it formulates a life project from the perspective of the creator. Moreover, it does not achieve aesthetic coherence in this state unless it manifests as a subject capable of semantic charge through its

Les contenus de la revue **Paradigmes** sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

https://journals.univ-ouargla.dz/index.php/Paradigmes - https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/646 Paradigmes ISSN : 2602-7933 / EISSN : 2716-9022

differential position in relation to other values. The aim here is to emphasize the importance of the "*counterpart*" in evoking an intuition of value in the recipient, as the recipient's "*self* " often establishes itself as a party in the aesthetic game by projecting onto the similar or the counterpart at the moment of perception. Within this framework, the semantic investment of the explored value is determined. This applies to the act of artistic abstraction in visual art in general, and it is exemplified in Issiakhem's paintings within the scope of the abstract equivalence of the self in the portraiture. *Mohamed Issiakhem* sought to affirm the importance of this direction throughout his artistic career, emphasizing the centrality of the creator's self and its unique position in his other works. In this context, we can highlight the importance of defining the features of the systemic relationship established by his self-portraits in light of their contrastive relationship with his other paintings. Issiakhem's paintings are defined by their abstract equivalence, as pure signs, where the interpretative process may not aspire to meaning as much as it aims to achieve a state of infinite signification. This necessitates describing the frameworks of their divergent relationships in abstraction by referring to their analogous model.
Keywords: *Mohamed Issiakhem*, *Self-Portrait*, *Resemblance*, *Abstraction*, *Semiotics of Passions*.

Introduction

La nature a contribué à créer le premier autoportrait de l'homme, incarnant l'imagerie de l'ombre et de l'eau, ainsi que la conscience de l'homme de son corps à travers leur réflexion sur les surfaces, de manière abstraite et conforme. L'art du portrait, plus que tout autre art, a réussi à réaliser la valeur échangeable du soi, car il s'est efforcé de capturer l'image de la présence de la personne absente à travers une mémoire pure, tandis que ses diverses techniques ont joué sur la corde de l'iconicité réaliste. Le dessin ne cache rien – comme on dit –, et ne copie rien non plus, il est une illusion du goût et des sens. Entre ces deux aspects, l'art du portrait reste un témoin de notre humanité dans ses intrications les plus fines avec l'autre. C'est à la fois une sensation et une conscience de soi et de l'ego, souvent il ne vient pas pour répondre à quelque chose de précis, mais il impose une situation de questionnement infini, qui revient à l'ego de l'autre.

1. L'esthétique de la contradiction dans l'autoportrait

Georg Simmel *(George Simmel)* croit que le visage seul est capable de créer une esthétique de l'un multiple : « *Dans le corps humain, le visage possède le plus haut degré de cette unité interne* ». Ainsi, l'art de l'autoportrait se pose comme une véritable interrogation des aspects de la représentation, et bien que l'artiste soit souvent conscient que ce genre artistique est perçu comme une représentation réaliste d'une épopée héroïque qu'il voit en lui-même, il ressent que ces représentations de soi restent abstraites dans leur symbolisme, leur métaphoricité et même dans leurs contradictions. En effet, l'art du portrait, au-delà de ses inclinaisons techniques ou stylistiques dans la finalité de la composition, parvient à pénétrer une partie importante de l'intimité personnelle, comme s'il s'agissait d'un miroir abstrait, à

travers lequel la lecture analogique devient une simple lecture superficielle, et cela se manifeste plus profondément dans l'autoportrait en particulier.

L'expérience de Mohamed Issiakhem dans la peinture de l'autoportrait n'était pas unique, car en regardant l'histoire de l'art, ce genre artistique enregistre sa présence parmi les grands artistes tels que Léonard de Vinci *(Leonardo di da Vinci)*, Rembrandt van Rijn *(Rembrandt H. van Rijn)*, Michel-Ange *(Michelangelo Buonarroti)*, et d'autres, surtout après la vague de l'abstraction et du cubisme, qui a brisé la domination de l'iconicité traditionnelle dans l'art en général. Selon Pascal Bonafoux *(P. Bonafoux)*, l'autoportrait a enregistré sa présence comme un art contemporain qui a connu des transformations profondes dans la vision et des développements dans les techniques. Si l'art du portrait s'est historiquement réparti entre les pôles de la ressemblance et les inclinations expressionnistes, la finalité dans la mimésis est restée liée, de manière fondamentale, à l'acte de « *l'effet de la présence de soi* », comme s'il s'agissait d'une évocation de l'absent inexistant, mais sous l'effet de la présence elle-même. Ainsi, nous pouvons arriver à une définition sémiotique du portrait basée sur trois états corporels : *le visage, la tête, puis l'apparence du regard, qui réaffirme les états de présence de l'autre* (Beyaert, 2002, p. 85). Ces états, dans leur quête de représentation de la personnalité active, reproduisent la même essence qui « *rend l'absent présent* », pour dessiner les détails de l'expérience passionnelle.

En revanche, il y a un croisement évident entre *Mohamed Issiakhem* et *Van Gogh* dans la peinture de l'autoportrait, qui a résumé un état névrotique identique à la schizophrénie, dans une dissociation bipolaire représentée avec brio. *Emmanuel Kant* (Benamar, 2014, p. 22) croit que cette inclination est en réalité une réponse à une menace inconnue ou à une blessure profonde que l'artiste perçoit en lui-même, c'est un art créé pour la subjectivité du soi, comme une force de résistance à l'effondrement, ou comme une protection contre la perte dans l'ego. Ce qui ne peut être ignoré, c'est la maîtrise de Mohamed Issiakhem dans l'activation du principe de l'analogie abstraite dans la peinture de l'autoportrait. Dans la peinture *Autoportrait avec un bras coupé*, Issiakhem a dépassé l'horizon de l'attente en modifiant l'essence de l'art du portrait, qui repose fondamentalement sur la ressemblance et la similitude – comme le montre la peinture qui manque de toute correspondance claire, même minimale, tandis que le titre de la peinture nous déroute en affirmant qu'il s'agit d'un autoportrait. Jean-Marie Pontévia *(Jean-Marie Pontévia)* croit que le vrai portrait est « *une peinture qui s'organise autour d'un trait personnel* » (Pontévia, 1986, p. 12) ; **mais sur qui repose finalement l'intention artistique de l'image ?** En réalité, l'intention repose sur le soi représenté. Ainsi, nous constaterons que la représentation du portrait dans cette peinture repose essentiellement sur le renforcement du lien avec le soi absolu, tout en se détachant de tout ce qui est non-soi, elle travaille à travers sa composition à extirper le soi de tout ce qui est externe. Ici, l'importance du fond abstrait dans l'affirmation de son indépendance se manifeste, car cette représentation ne nous permet pas de saisir la personnalité représentée par aucun moyen, et ne montre aucune expression claire qui reviendrait à cette personnalité (Nancy, 2000, p. 15).

La contradiction établie par cette peinture, en regard de son titre, est ce qui a créé ses dimensions esthétiques, car elle repose artistiquement sur la contradiction des traits de ressemblance totalement absents, puisque les traits du visage dans la peinture tendent vers des

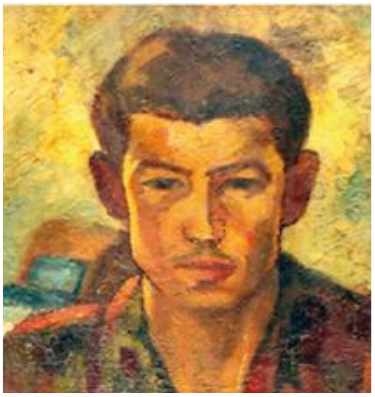
traits féminins, et ici le portrait se renforce par la valeur symbolique au-delà de la valeur de la correspondance formelle, et cela de manière plus abstraite et profonde que toute abstraction pure. La centralité visuelle de la peinture repose sur l'échelle des traits de séparation claire du bras coupé, où l'œil du spectateur revient pour examiner les traits du visage, qui combinent dans une contradiction frappante entre les traits féminins et masculins. Cela définit une voie différente pour l'interprétation dans la réception, étant donné que l'abstraction de l'autoportrait dans cette peinture repose sur la transmission d'un détail symbolique personnel qui dépasse la transmission des détails formels et leur correspondance, c'est un portrait qui correspond à la douleur du sevrage précoce de la maternité, tandis que l'image du bras coupé forme une preuve corporelle expressive de la douleur de la maternité assassinée dans la biographie de l'artiste.

Il est rare que l'intention dans l'art de l'autoportrait repose sur la restauration des détails du trait dans leurs proportions correctes, car il dépasse l'intention de réaliser l'harmonie des caractéristiques distinctives du trait *(le nez, les yeux, la bouche, etc.)* et leur cohérence, pour se concentrer sur un effort qui repose sur l'artiste pour déplacer l'apparence de la correspondance du trait vers un état de confusion ; en ne se fixant sur aucune forme particulière, et le but est de maintenir – comme le pense Antonin Artaud (Artaud, 1987, p. 48) – sa vitalité pour qu'il reste vibrant d'émotions et de sentiments à travers les différentes passions qui s'y manifestent, comme s'il s'agissait d'un voyage sans repères vers des masques passionnels multiples. Pascal Bonafoux dit :

> « L'autoportrait est une signature et une affirmation par laquelle le peintre accompagne une nouvelle situation dans laquelle il refuse d'être un artisan, en faveur d'une cause spécifique » (2004, p. 36).

2. Un voyage vers les masques passionnels

Influencé par l'expérience des néo-impressionnistes tels que Van Gogh *(Van Gogh Vincent)* et Paul Gauguin *(Paul Gauguin)*, dont les œuvres étaient exposées pendant la période coloniale dans la capitale algérienne, Mohamed Issiakhem a entrepris l'expérience de l'autoportrait (*Autoportrait*), à différentes périodes historiques (1944-1985). Chaque expérience reflétait une technique distincte. Dans la peinture *Autoportrait* de 1949, Issiakhem semblait divisé dans son approche expressive entre établir une singularité dans la ressemblance d'une part, et s'engager profondément dans la technique de l'expression elle-même, car la peinture reflétait des traits statiques, conçus dans un style traditionnel ; la peinture semblait être un modèle de correspondance à travers la transmission des détails du visage complet, de la mâchoire large, du cou droit et des cheveux épais avec des épaules non alignées ; dans une concentration claire sur la personnalité elle-même.

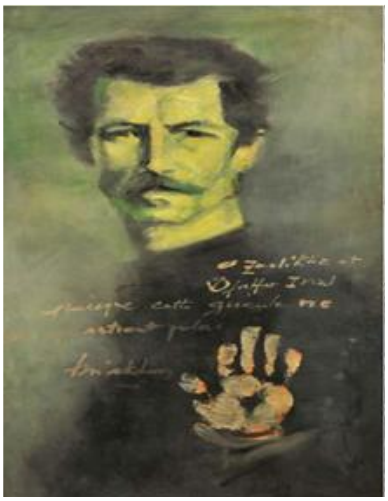


Peinture 1 - Autoportrait, Catégorie : Huile, Dimensions : 39 x 31 cm. Année : 1949.

La visibilité de la composition de la peinture reste fondamentalement dérivée de l'invisible, il y a un moment où nous perdons conscience devant l'apparence pour dépasser le regard sur ces peintures comme des objets ou des choses, dès que nous distinguons leurs copies absentes de la réalité de leur matérialité ; ce moment semble être comme un rêve particulier (Scott, 1998, p. 20). Dans le contexte de l'inclinaison technique, Issiakhem a travaillé à atténuer l'éclat des couleurs, choisissant des couleurs cuivrées profondes et intenses avec des ombres, pour donner une impression de vision globale de l'apparence à la lumière de la relation supposée se créer entre l'espace de la peinture et ses couleurs (Benamar, 2014, p. 22). Cela relève des postulats de la différence de représentation ; dont les dimensions sont soumises à la complémentarité, que ce soit au niveau de l'échantillon, du semblable ou de l'analogue, et même au niveau de l'opposé et du contradictoire. Dans tous les cas, la profondeur dans la composition du portrait permet de mettre en évidence les traits formels du corps à travers la création d'une série de contrastes, où ces contrastes travaillent à créer une neutralité de l'apparence du corps représenté tout en dirigeant l'attention ; dans ce que nous pouvons appeler l'énonciation compositionnelle (Beyaert, 2002, p. 85).

La composition de l'autoportrait n'est pas simplement une inclination « *selfie* » ; qui travaille à réduire le cercle du soi qui ne dépasse pas ce qui est au-delà de la représentation visuelle, car le selfie est une vision qui célèbre les objets en dehors de la portée de l'imaginaire et en dehors de toute relation métaphorique ; il recrée l'existence à travers la diversification de ses manifestations. Interprétativement, les critiques indiquent que la peinture *Autoportrait* de 1944 prend une position temporelle, comme si elle était enregistrée au cœur de l'histoire vivante de l'Algérie occupée, dans une singularité de présence, jouée par l'angle de vue face à face d'un jeune indigène, avec une inclination nationaliste fondamentaliste ; résumant l'avenir du conflit contre le colonisateur. Ainsi, nous pouvons considérer que la force esthétique de la peinture réside dans l'instant de l'effet.

La deuxième peinture *Autoportrait II* de 1976 a enregistré un changement total dans l'inclinaison générale et l'intention artistique, nous sommes face à une confrontation du soi avec l'image, ou une bataille pour régler des comptes avec l'ego. C'est un jeu dans lequel le spectateur lui-même est impliqué en regardant l'autoportrait, résumé par un état de confusion qui naît de la situation de perception et d'observation. Vous ne savez pas à ce moment lequel regarde l'autre. **Est-ce vous qui le regardez ?** Ou **est-ce lui qui vous regarde ?** Dans cette situation, le soi effectue une saisie continue de son existence intérieure pour ressentir la présence de l'autre, dans la représentation d'Issiakhem, elle arrache sa subjectivité en reniant l'identité entre elle et lui, cette saisie qui est de l'ordre de l'existence est ce qui rend l'autre possible. Il est certain que dans la lumière de cette relation de négation mutuelle entre le soi et l'autre, quelque chose de nouveau s'ajoute au sentiment du soi envers lui-même.



Peinture 2 – Autoportrait II, Catégorie : Huile, Dimensions : 92,5 x 45,5 cm. Année : 1976.

Iconiquement, les traits du visage dans la peinture se sont formés de manière concentrée avec un regard plus intense (*arc des sourcils, froncement des sourcils, rigidité, nez aquilin et narines excitées)*, l'étrange est que l'observateur de l'inclinaison compositionnelle la trouve prendre une inclinaison sculpturale étrange, comme s'il s'agissait d'une sculpture de trois quarts de l'angle de vue. Les détails mentionnés ci-dessus déterminent la force du regard et son impact, et selon Jean-Luc Nancy (2000, p. 73), le regard ne se matérialise que dans une compétition intense entre tous les traits du visage *(la bouche, les yeux, les narines, les oreilles, etc.)* ; il se matérialise à travers sa capacité à influencer et à tromper le spectateur en défiant la réciprocité et l'intersubjectivité émotionnelle. Umberto Eco (1965, p. 196) souligne l'importance de « *l'épiphanie momentanée* », dans la représentation du portrait, comme un objectif de capture qui combine la précision totale de la forme et sa perfection, et la clarté de l'expressivité de la vision, de sorte que le sujet représenté semble être devant le spectateur, séduisant par son réalisme et son attrait qui résistent à nos yeux, mais cette attraction cache de nombreuses questions.

3. L'autoportrait de la représentation à l'abstraction

La scénographie de la peinture *Autoportrait II* repose sur le foyer de représentation du trait, où sa présence représentative nous permet de recentrer toute la peinture, sur une échelle différente de référence au contenu global, car sa centralité se déplace clairement vers la marge. Par exemple, la représentation de la peinture crée un foyer de preuve pour la main avec son index coupé, dans une imitation corporelle de la main du bras restant de l'artiste ; dont nous avons déjà mentionné la profondeur de sa représentation anthropologique. En revanche, certaines peintures de portrait ont établi l'importance de l'utilisation de l'expressivité documentaire à travers la focalisation sur les supports des objets ou les espaces de manifestation personnelle, comme les peintures de Nicolas Baier et Ana Rewakowicz, où les objets jouent un rôle important dans le renforcement de la preuve de la personnalité représentée en fonction du sujet ciblé.

Ce qui est frappant dans la peinture, c'est la présence symbolique remarquable de la marque linéaire, en regard de la phrase de signature : « *Ce visage n'est plus le mien !* », ce qui a défié la norme standard dédiée à la dédicace de manière choquante, où la peinture nous a placés dans un niveau réflexif de l'expressivité du langage descriptif basé sur l'hybridation systémique de la situation de référence iconiquement, preuve et symboliquement de manière redoublée. Lorsqu'on a demandé à Mohamed Issiakhem à propos de la peinture, il a dit : « *Ce n'est pas moi !* », représenter le soi tout en le niant artistiquement, et confirmer la négation symboliquement n'est qu'une représentation concrète d'un état de perte. **À qui revient ce visage formé à partir des traits de son propriétaire, si celui qui l'a donné s'en est désavoué par déclaration et preuve ?** C'est une déclaration qui contredit et nie la composition de la ressemblance dans la transmission de l'effet de l'existence. La répétition de l'état, comme le pense Gilles Deleuze, suppose « *la répétition des éléments, mais la répétition des éléments se dépasse nécessairement dans la répétition des états* » (2009, p. 169), et cela se complique davantage dans la répétition des éléments des soi dans la représentation du sentiment. Les critiques considèrent que cette inclination s'inscrit dans le contexte d'œuvres artistiques où l'état « *éthique* » croise d'autres peintures mondiales telles que la peinture

L'homme à l'oreille coupée de Van Gogh, ou la peinture *Le fou* de Jerry Kott, ou la peinture *Le 3 mai 1808* de Francisco de Goya *(Francisco José de Goya)*. Il semble qu'elle soit plus proche dans sa tension sémantique de l'expérience de Van Gogh. En effet, Mohamed Issiakhem a suivi l'exemple de Van Gogh lorsqu'il a peint sa peinture *Autoportrait avec un chapeau gris* de 1887, en imprimant sa peinture avec la surprise. Dans la peinture *Autoportrait III* de 1985, les traits n'étaient pas importants, où le regard semblait terne, les détails manquaient dans la précision de la représentation des yeux, et l'inclinaison de l'arc du sourcil gauche indiquait clairement l'asymétrie du visage, le cou allongé nu imitant les personnages de Modigliani, proche de la représentation de Picasso des traits d'Arlequin *(Arlequin)*. Sans aucun doute, contrairement au visage qui tend vers la différence et le contraste, la représentation de la tête tend généralement vers la généralisation, et pourtant nous constaterons que la peinture a clairement parié sur la victoire de la seconde par rapport à la première, en fonction de la caractéristique distinctive résumée par la présence du crâne ; comme une preuve de vie éternelle, comme le voit l'artiste Alberto Giacometti, lorsqu'il dit : « *La différence devient minime à mes yeux lorsque je vois un crâne devant moi ou une personne vivante* » (2001, p. 74), ils sont différents dans leur représentation face au temps, car le visage donne son trait dans un temps spécifique et est soumis au principe de l'épiphanie momentanée ; qui est généralement soumis à l'investissement métaphorique, tandis que la tête ne révèle que l'apparence de l'extension dans le temps tout en révélant en même temps la signification intemporelle. Une difficulté extrême peut survenir à partir des transformations de l'ensemble des effets de l'image dans le portrait, car le visage, qui est un point de passage privilégié artistiquement entre ce que le soi intériorise et ce qu'il extériorise ; est concentré autour de l'effort pour exposer ce passage de manière concrète et perceptible, et selon une géométrie profonde des interprétations, et de cette manière, la composition du trait à travers ses caractéristiques distinctives parie sur la combinaison de deux visages ou plus tout en assurant la distinction de l'impact et de l'effet.

Peinture 3 – Autoportrait III, Catégorie : Huile, Dimensions : 100 x 80 cm. Année : 1985.

Les couleurs dans cette peinture ont enregistré leur présence forte où elles ont consacré la transparence et la pureté ultimes, où le blanchiment a dominé au point que la scénographie de la couleur jaune soufre brûlante et du bleu grisâtre n'a pas pu résister à la transparence de la peinture et à la neutralisation des couleurs vives. En revanche, l'inclinaison dans la peinture était clairement orientée vers la réification du trait général de l'image de soi, et la victoire vers la réification où le béret berbère tricoté et la veste semblaient opposés dans l'apparence aux détails ; comme s'il s'agissait d'une veste de la fin et d'un manteau de la conclusion. L'étrange est que la peinture a parié sur l'instant de la révélation de la douleur du traitement après la dernière séance de chimiothérapie, et elle portait une dédicace avec la phrase : « *Dédicace à la douleur de la chimiothérapie* ».

Les coups de pinceau étaient faibles, fragiles, précis et répétés, les couleurs se dispersaient pour apaiser les dernières douleurs. C'est une image de la confrontation finale avec la maladie, pour se moquer de sa tyrannie ou pour comploter avec elle vers une fin imminente. Nous ne pouvons aborder cette peinture qu'à la lumière de la composition de Ferdinand Hodler *(Ferdinand Hodler)* pour le portrait de sa maîtresse Valentine (*Valentin Godel-Darel)* qui a également souffert d'un cancer, où dans ces peintures son intention claire était de suivre la précision de la souffrance et de documenter sa présence avec chaque peinture, à travers une observation compositionnelle analogique des regards du visage et du trait général physiquement et psychologiquement.

4. L'expressivité et le débat artistique

Gottfried Boehm décrit cette peinture en disant :

> « Le visage de Valentine, âgée de quarante ans, devient de plus en plus pâle et émacié, et les joues et les poches sous les yeux semblent être celles d'une personne non féminine ; nous pouvons dire que la mort équilibre l'apparence de l'homme, l'allonge horizontalement, et fait disparaître les traits individuels du visage au profit de l'apparence commune. Le visage semble de plus en plus absent, comme un masque de la mort, comme si son regard s'était perdu dans le flou ou plongé dans ses pensées et ses yeux fermés, comme si elle était plongée dans le sommeil, et la bouche parfois à moitié ouverte d'une manière effrayante, sans laideur, mais suggérant une dépossession de l'âme, une paralysie de l'esprit, et une perte momentanée de la capacité de penser » (Yang, 2020, p. 82).

Et Hodler n'a pas pu suivre la trace de la souffrance qu'à travers une série de peintures qu'il a rendues célèbres à partir de la première peinture en 1912, résumant les traits de la beauté malgré la tyrannie de la maladie, pour défier les seuils de l'observation précise de cette souffrance sensoriellement. Alors que Mohamed Issiakhem a brillé, en opposition à cette vision chronologique, en abordant la douleur et la souffrance du cancer dans une seule peinture, à une échelle qui dépasse l'imitation de Hodler qui s'est étendue sur des années ; qui a montré une incapacité compositionnelle dans l'économie synchronique du contenu, et ici il faut prêter attention à la capacité analogique et au sens dans la vision qui s'est distinguée dans cette peinture, nous parlons donc d'une maîtrise dans l'expression par la réflexion, ce qui dépasse peut-être la capacité d'imitation pour créer une descriptivité subjective réflexive qui résume des étapes des transformations de la douleur corporelle et spirituelle. La mort semblait être désirée, et quand « *la mort est désirée de l'intérieur, elle arrive toujours de l'extérieur, sous une autre forme, réceptive et accidentelle* » (Gilles Deleuze, 2009, p. 481). L'expressivité du visage et du corps chez Hodler n'est qu'une approche compositionnelle de l'approche de la mort comme un événement naturel ; dans une tentative d'approfondir sa *contrapuntalité* en tant que belle et terrifiante en même temps, car la mort, selon sa prétention, est la seule à donner aux visages leur vraie beauté, car en s'approchant, la représentation résiste à tout mensonge ou fausseté, tandis que la combinaison du symbolisme et du naturalisme est un véritable test des capacités compositionnelles de l'artiste (Brüschweiler, 1973, p. 161). L'autoportrait d'Issiakhem, dans son intertextualité avec la représentation de Hodler, a pris sur lui de mettre en évidence des possibilités expressives qui ont dépassé les limites de

la polarisation mentionnée précédemment ; c'est un état de calme et de soumission ou de non-peur, comme la non-beauté car le soi a dessiné lui-même, à travers un symbolisme qui a tenté de briser les traits de la naturalité en elle basée sur la logique de l'analogie abstraite.

Peinture 4 – Dépression, Catégorie : Huile, Dimensions : 85 x 60 cm. Année : 1985.

5. L'autoportrait, la bataille du soi avec l'ego

En revenant à la représentation du soi dans le portrait, nous trouvons une présence importante de la peinture « *Dépression* », qui ramène notre attention à l'importance de la distance compositionnelle du point de vue du corps représenté, ce qui nous permet de discuter de la valeur compositionnelle des lignes, où la peinture s'est efforcée d'affirmer l'importance des lignes à la lumière d'une centralité dominante de la composition colorée. En effet, Umberto Eco (Eco, 1997, p. 365) croit que l'absence de lignes dans la nature est la norme, tandis

que le choix de définir les traits compositionnels par des lignes existe pour susciter des « *Stimuli d'échange* » ; dans une tentative de l'artiste de restaurer le sentiment possédé par lui-même du point de vue du corps représenté, ces lignes mêmes l'empêchent en même temps de regarder sa représentation du point de vue de sa propre subjectivité, tout cela nous ramène au concept de « distance » *(La distance)* ; comme si c'était la recette secrète et spécifique de l'autoportrait envers le corps. Cela a été incarné clairement dans la peinture *M. S. Ziad*.

Peinture 5 – M. S. Ziad, Catégorie : Huile, Dimensions : Inconnues. Année : Inconnue.

Mohamed Issiakhem a travaillé dans sa composition de ce portrait à créer une tension entre la centralité de la couleur et des lignes basée sur la couleur bleue unifiée, tandis que la couleur avec ses gradations a travaillé à créer les limites des traits du visage qui ont dessiné avec surréalisme les détails de la douleur sur le visage, où ces traits ont tiré leur essence formelle de l'intertextualité avec la peinture *Autoportrait II*, mais ils ont conservé symboliquement la spécificité subjective ; car ils semblent plus expressifs du soi. Et nous réalisons avec cette inclinaison colorée unifiée qu'Issiakhem a choisie pour le fond ; cette finalité qui vise à mettre en lumière la forme, en lui donnant une « *présence intense* ». Cela nous ramène à discuter de l'importance de l'abstraction du fond de la multiplicité colorée ainsi que de l'ajout d'objets au portrait comme des déviations compositionnelles qui tentent techniquement de détourner l'attention du sujet promis à être représenté, reflétant un état de relâchement narratif visuel, et ici il faut mesurer l'importance de ces objets ajoutés qui s'inscrivent à première vue dans

le champ de la présence intense de la personnalité, où ils travaillent généralement à réinterpréter le sens et à actualiser la métaphoricité de la présence elle-même.

Si l'art du portrait repose esthétiquement sur la centralité des énergies de la ressemblance dans l'expression, que ce soit par imitation ou correspondance, cette centralité dans la définition est mise à l'épreuve philosophiquement dans la vision qui établit ses esthétiques uniques avec chaque peinture, donc Paul Ricœur (1995, p. 271) croit que l'esthétique du portrait réside dans cette valeur ajoutée *(le surcroît)* qu'il réalise en regard de l'histoire des représentations visuelles et de leurs règles dans la représentation des soi et des corps. Dans ce contexte, nous parlons d'une valeur méta-isomorphique *(meta-isomorphisme)* ou d'un isomorphisme descriptif, à travers lequel l'expression se multiplie ; où la correspondance s'efface sous la force créée par le portrait vers l'effet de la présence, ce qui représente les degrés les plus complexes de l'abstraction, surtout lorsqu'il s'agit de l'autoportrait. Ainsi, la peinture en tant que signe isomorphique devient une expression isomorphique dans un système redoublé d'un grand signe ; en tant qu'expression méta-isomorphique qui montre un autre aspect du contenu sous la forme d'un contenu méta-isomorphique, alors nous pouvons formuler le signe de l'autoportrait, en tant que signe méta-isomorphique (ou isomorphique descriptif) qui passe hiérarchiquement du niveau de l'expressivité isomorphique au niveau de l'expressivité méta-isomorphique.

L'approfondissement de la vision dans l'étude de la donnée compositionnelle analytiquement, ne se produit qu'en examinant sa relation avec le système des genres artistiques (ou des genres) selon la logique esthétique générale, ce qui permet de définir les traits de la valeur indépendamment de l'intentionnalité de la donnée compositionnelle ou artistique en général, et de cette manière de l'émergence, l'art abstrait ou analogue cherche à justifier l'essence expressive matérielle de la couleur et de la forme techniquement, ce qui résume l'acte du style dont les traits sont définis avec chaque peinture ou à la lumière d'une relation systémique entre l'ensemble des œuvres artistiques. Et ainsi seulement, nous pouvons regarder – plus précisément – l'abstraction de Mohamed Issiakhem ainsi que sa composition analogique dans une vision stylistique pure.

Conclusion

L'approche compositionnelle des personnages chez Mohamed Issiakhem, à la lumière de la vision sémiotique, triomphe en révisant la philosophie de l'abstraction artistique en considérant sa *procéduralité* qui repose sur la tentative de trouver un cadre pour la vision référentielle qui travaille à activer le sens et les esthétiques de la représentation en dehors du cercle de la ressemblance et de l'analogie, et cette vision nous a permis, basée sur la référence de la logique de la production des signes dans la conception d'Umberto Eco *(Umberto Eco)*, d'approfondir l'examen des mécanismes de production du système représentatif dans les peintures les plus célèbres d'Issiakhem en regard de l'énergie discursive des signes de la composition, puis de réviser la logique de la philosophie de l'abstraction artistique à travers la contemplation de ses propositions référentielles qui croient en la dissociation du tangible et de sa matérialité selon une vision qui le reconnaît comme un sujet essentiel capable d'être représenté dans un cadre de détachement de sa tangibilité.

Les peintures les plus célèbres d'Issiakhem, *les portraits*, ont prouvé la capacité technique de l'analogie et son adéquation à réaliser la finalité abstraite dans l'approche des mondes intérieurs des choses et à rapprocher leur essence dans un contexte représentatif qui cherche les principes de la ressemblance et de l'analogie et même de la correspondance dans certains cas, car la référentialité typique par l'analogie n'est pas moins efficace pour approfondir le sens et ouvrir le processus de ses significations vers l'infini, surtout si les sujets sont des soi incarnés, et cette relation particulière s'approfondit esthétiquement dans le contexte de la représentation de soi dans les autoportraits qui ont montré une concentration claire dans les œuvres d'Issiakhem, dans une affirmation explicite de notre approche, car la correspondance et l'analogie ne sont pas moins capables de jouer un rôle plus profond dans la réalisation de la finalité abstraite dans la représentation, tant que l'expressivité de la représentation est considérée sémiotiquement de manière double ; en tant que forme expressive d'une part et essence expressive d'autre part, si l'abstraction ne se produit pas par l'essence, elle peut se produire par la forme ou vice versa, et il arrive qu'elle se produise par les deux.

Les peintures d'Issiakhem ont consacré une présence évidente au principe du « *bon sens* » tel que formulé par la philosophie de Gilles Deleuze *(Gilles Deleuze)* ; ce sont des peintures réparties sur un sentiment de l'absolu attaché à une vérité partielle, donc vous ne trouvez presque pas de pessimisme clair ou d'optimisme évident, mais elles tendent à se colorer des deux en fonction du tout qui unit toutes les parties dans les détails des peintures compositionnelles, et pourtant vous les trouvez nihilistes dans l'inclinaison et à une distance entre la marque de la mort et la perfection heureuse de ce qui existe, où leur aura esthétique établit la profondeur fausse et la superficialité comme deux faces d'une même pièce, ce sont des peintures qui tombent sous la pression des polarisations de l'autre, montrant une obsession flagrante pour corriger la différence, ou l'annuler ou même compenser les parties ; en fin de compte, c'est une fuite du soi qui se voit dans l'égalité comme une production abstraite.

Références

Livres

ARTAUD, Antonin (1987). *Dessins*. Paris : Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, .

BRÜSCHWEILER, Jura (1973). *Ferdinand Hodler*. Zürich : Buchclub Ex Libris.

DELEUZE, Gilles (2009). *At-Takrār wa al-Ikhtilāf* (Repetition and Difference – trans. Wafaa Shaban). Beirut : Al-Munazzama al-ʿ Arabiyya lil-Tarjama.

ECO, Umberto (1965). *L'œuvre ouverte* (trad. C. Roux de Bézieux). Paris : Seuil.
— (1997). *Kant et l'ornithorynque* (trad. Julien Gayrard). Paris : Grasset.

GIACOMETTI, Alberto (2001). *Le dessin à l'œuvre*. Paris : Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou.

NANCY, Jean-Luc (2000). *Le regard du portrait*. Paris : Galilée.

RICŒUR, Paul (1995). *La critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi & Marc de Launay. Paris : Calmann-Lévy.

Articles de revue

BENAMAR, Mediene (2014). « Autoportraits : figures esthétiques et conscience de soi Van Gogh et Issiakhem ». *Djamaliyat*, vol. 1, n° 01, p. 10-29. Algerie. https://asjp.cerist.dz/en/article/76022

BEYAERT, Anne (2002). « Une sémiotique du portrait ». *Tangence*, n° 69, p. 85-101. Paris. https://releve.erudit.org/en/journals/tce/2002-n69-tce608/008074ar/

BONAFOUX, Pascal (2004). « Moi ! Autoportrait du XXe siècle ». Entretien. *Art Absolument*, n° 8, p. 35-42. Paris. https://media.artabsolument.com/pdf/article/8604.pdf

SCOTT, David (1998). « Accord réciproque. Pierce, Kandinsky et le potentiel dynamique du qualisigne ». *Protée*, vol. 26, n° 3, p. 17-23. Paris. https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1998-v26-n3-pr2778/030522ar.pdf

YANG, Jin (2020). « La disparition du visage. L'insaisissable au travers du portrait dans l'art et la littérature du XXe siècle » (trad. Florence Rougerie). *Regards croisés*, n° 10, p. 80-89. Paris. http://journals.openedition.org/regardscroises/544

Pour citer cet article

Abdelkader Fehim CHIBANI, « Au-delà de la contrepartie, l'intersubjectivité plastique dans l'œuvre de Mohamed Issiakhem : Une approche de la sémiotique de l'autoportrait », *Paradigmes*, vol. IX, n° 04, novembre 2026, p. 321-332.