

1 : Art et symbolisation du réel : être au monde et à soi.

L'autoportrait n'est pas une pratique courante dans la peinture algérienne, et cette peinture, elle-même, est mi-présente mi-exclue, en tant que sujet d'études, bannie de l'historiographie et vacante dans les sciences humaines, y compris dans la philosophie et l'anthropologie. Sans la présence et le désir de l'art, disait l'écrivain italien César Pavese, la vie ne suffit pas. M'hamed Issiakhem n'a jamais cessé de proclamer et de répéter cette vérité d'évidence : *Un pays sans artistes est un pays mort... J'espère que nous sommes vivants... Que nous sommes vivants !⁽¹⁾*

La vie sans l'art ne suffit pas, parce que nous recherchons dans les représentations artistiques des réalités que l'histoire a oubliées ou qu'elle cache, que le pouvoir contrôle, interdit ou marginalise et que la société minore en la considérant en simple élément du décorum, ou, au mieux, dirait Malraux comme un "supplément d'âme". Sous la menace d'être des hommes sans nom, ou représenté par un seul homme, tout peuple a besoin d'images plurielles, qui cristallisent l'histoire, en deviennent, dit Julien Gracq, "la forme de son esprit". Il faut les appréhender par et à travers un double regard : l'optique ou le rétinien et celui qui approche l'œuvre, la saisit, l'intériorise, l'interroge, la ressent et en analyse ses qualités multiples dans le choc des différentes temporalités dans lesquelles se nouent l'actualité, le passé, le futur, le désir, la sensation, la mémoire. Nous sommes donc situés au cœur de l'anthropologie et de l'esthétique. Vivons-nous dans une société où l'économie du visible se méfie du regard et entrave la vision dans tous les aspects de la vie quotidienne ?

Une peinture ne cache rien, elle n'imité pas non plus, contrairement à ce qu'en disait Platon. Elle n'est pas un mensonge, ni un leurre, ni une simple mimesis, pas plus que l'artiste n'est qu'un illusionniste, à bannir de la République, selon le verdict de Platon.

Au commencement était le verbe et l'image, parole et signe graphiques confondus. L'ombre portée par les jeux de la lumière solaire ou du feu, sur le sol ou projetée sur une surface pariétale, a été le premier portrait ou autoportrait de l'homme debout, de l'homme qui

marche et qui lève les yeux. Sur le fil de l'eau d'une source, l'homme s'est vu et s'est reconnu dans l'image spéculaire que lui renvoyait le miroir naturel. Il a gravé sur la roche les gestes de la vie, sculpté des divinités anthropomorphes, des déesses de la fécondité, des effigies lithiques d'adoration et de la sexualité, érigé des pierres tombales, décoré ses outils, dessiné un bestiaire domestiqué ou mythologique...

En 1983, le philosophe canadien Ian Hacking disqualifia le concept d'*homo-faber*, que Bergson avait élaboré au début du XXe siècle, et lui a substitué le concept d'*homo-déictor*, ou *l'homme faiseur d'images*.⁽²⁾

Pour Hacking l'hominidé accède à l'individuation en fabriquant des images, l'outil en est une, idée reprise par l'anthropologue américain Jack Goody, qui confirme la thèse du Canadien et traduit le néologisme *homo-déictor*, à son avis anachronique et abstrait, en la notion générique et active de '*représentateur*'.⁽³⁾

Le premier portrait ou autoportrait paraît être un phénomène naturel. Sa qualité artistique est sous-jacente et éphémère. La lumière solaire ou le feu réfléchissent sur une surface la forme humaine ressemblante, aléatoire et recommencée. L'ombre portée reproduit la morphologie humaine, animale ou végétale tout comme le miroir aquatique révèle, à l'identique, le corps qui s'y projette. Ces deux actes simultanés ont constitué, dans l'anthropogénèse la condition de l'émergence de l'image rendue pérenne par l'outil à graver et les pigments, charbon, sang, végétaux broyés etc., puisés dans l'environnement. L'avènement de l'*homo sapiens sapiens* serait-il concomitant avec la naissance de la peinture ? Question posée aux anthropologues et aux paléontologues, ou recours à la mythologie.**2 : Peinture et mythes des origines.** ⁽⁴⁾

En 1435, Léon Batista Alberti, humaniste, peintre et architecte de Florence traduisant le livre VIII des *Métamorphoses* d'Ovide (48 avant J.C - 17 ou 18 après J.C.) qualifie la scène dramatique vécue par Narcisse d'acte fondateur de la peinture. L'extrait suivant résume le récit de Narcisse penché sur un plan d'eau étale. Ovide écrit : *Séduit par son image réfléchie par l'onde, il devient épris de sa propre beauté. Il prête un corps à l'ombre qu'il aime ; il admire, il reste immobile à son aspect, tel qu'on le prendrait pour une statue de marbre de Paros.* Le mythe des origines de la peinture s'institue dans le rapport de l'homme à son reflet



fidèle, à son double, et dans la fascination que provoque la beauté sur celui qui la regarde, au risque d'en périr.

Pline l'Ancien (30-79 après J.C.) est l'auteur d'une *Histoire naturelle*, œuvre encyclopédique, dans laquelle, en fin observateur du monde et en poète, il voit dans une légende corinthienne la naissance de la peinture. Pline va révéler dans une thèse dite de la "circonscription de l'ombre" liée à une histoire d'amour, et de cette ombre qui implique la lumière va naître le portrait, et par extension la peinture. Une jeune fille de Corinthe dont l'amant, jeune soldat, se préparait à partir au loin, eut l'idée de fixer les traits de son visage à partir de son ombre projetée de profil sur le mur, et ainsi elle retient l'image de l'aimé absent. Donc mimésis au sens premier du terme et projet artistique qui élève la représentation au dessus de toute finalité, sinon celle de tenir éveillée la

mémoire et de délivrer une puissance émotionnelle et un sentiment qui retient le temps dans un présent recommencé, définissant ainsi la notion de représentation. De cette histoire d'amour écrite et gravée sur le modelé de l'ombre, Pline l'Ancien transpose le jeu des réfractations lumineuses en portrait artistique et substitue le pouvoir de l'abstraction à la réalité en investissant l'image de l'autre, d'une part de soi, d'un double sentiment de désir et de plaisir, mémorisé dans l'image. Pline inscrit dans son *Histoire naturelle*, le mythe du premier geste pictural calquant un portrait sur un autoportrait, comme un fait métahistorique des origines de la peinture, où le désir de rétention de l'objet aimé est au principe de la création artistique.

Pour Cicéron (106-43 avant J.C.), Tertullien (35-100 après JC) et Plutarque (46-125) l'origine de la peinture apparaît dans la prodigieuse mémoire du poète Simonide de Cos. Ce personnage doué d'une mémoire prodigieuse aurait participé à un banquet de personnalités majeures de la cité. Tous les convives périrent sous les décombres de la villa effondrée, tous sont défigurés et sans possibilité d'être individuellement identifiés. Simonide a pu, de mémoire, graver et reproduire fidèlement le portrait de chaque défunt identifié, à la place



..... ALLAH
 ALI
 MOHAMMAD
 HASSAN
 HUSSAYN

(الله)
 (علي)
 (محمد)
 (حسن)
 (حسين)

"V-1"

exacte qu'il occupait, et permettre ainsi aux rites funéraires de s'accomplir. C'est donc dans la mémoire et par la mémoire, que la peinture signale son avènement par une nécessité sacrée et par l'obligation d'un rituel rendu aux morts. Le portrait acquiert une valeur de substitution : la figure de la personne qui n'est plus est, pour ainsi dire, 'photographiée' par la mémoire, puis transposée dans la réalité picturale et accomplissant une finalité sacrée.

3- De l'Esthétique.

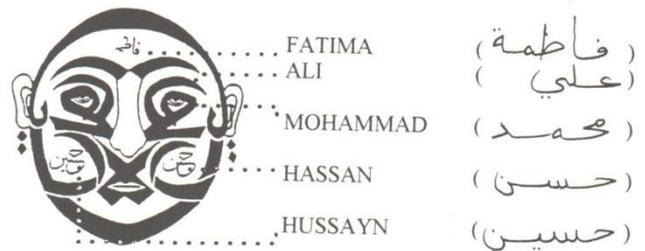
Aristote, disciple de Platon, avait déjà fissuré la philosophie de son maître, et fait surgir un des premiers concepts de l'esthétique : le plaisir, et a introduit la distinction entre *poésis*, monde sensible et confus qui fait naître l'émotion, et *praxis*, fondée sur la raison et la *teknikos*, autrement dit entre production artistique sans autre finalité que celle du ressenti émotionnel, et activité artisanale qui trouve dans l'objet sa propre fin pratique. Pour Platon (cf. *Livre X de la République*), copier un objet ou la nature revient à imiter des copies de copies, sans jamais atteindre la vérité, le juste, le beau, c'est à dire l'idéal et l'idéal ou encore l'essence de toutes choses. L'artiste, conclut Platon, fait tenir pour vrai ce qui est faux et renverse dans l'apparence qu'il construit l'ordre des valeurs de la Cité.

Etrange similitude entre le platonisme et certains versets coraniques. Dans la sourate 36, *Ya-cine*, verset 69, il est dit : *Nous ne Lui avons pas enseigné la poésie, car cela ne lui convenait pas*. Plus explicite, la sourate 26, *Les Poètes*, (v.224-226), il est énoncé : *Quant aux poètes, ne les suivent que les fourvoyés. Ne vois-tu pas qu'ils brament dans toute la vallée et qu'ils disent ce qu'ils ne font pas* (traduction Jacques Berque). Notons que le sens de ces versets, non lus de manière lettriste, avertit les croyants, mais n'interdit pas de façon drastique, ni la poésie ni l'image.

Dans son ouvrage de référence *La poétique*, rédigé vers 335 avant J.C. Aristote s'écarte de Platon en introduisant les principes de la poétique dans une mise en perspective binaire du sensible et de l'intelligible, tout en affirmant que l'objet représenté par le poète et l'artiste est plus beau que la réalité et qu'il participe à exciter la délectation et à promouvoir la connaissance. Le plaisir esthétique inclut, donc, le goût et la raison, et apparaît comme une figure novatrice de la philosophie. L'émotion surgit du regard porté sur l'œuvre : elle est un sentiment subjectif, confus et irrationnel, qui affecte et excite les passions et trouvent en elles un exutoire, qu'Aristote nommera la catharsis.

En 1758, l'Allemand Alexandre Baumgarten est le premier philosophe moderne à réfléchir sur les faits de la sensibilité ou de la sensation, deux termes

équivalents à la notion grecque globalisante : l'*aisthesis*. Baumgarten élève l'*aisthesis* au rang d'une théorie du sensible, qu'il nommera *Aesthithica*. (5). Cette discipline est distincte, d'une part, de la logique, de la métaphysique et de la morale et d'autre part, elle est autonome par son objet, sphère du sensible manifesté subjectivement dans le jugement du goût et, d'une manière générale, du beau. Pour Leibnitz, qui inspira Baumgarten, l'*Aesthithica* serait une science du "confus" ou une "science rêvée". En effet, et Kant mettra en cohérence les réflexions de ses prédécesseurs en énonçant ce principe : le jugement du goût n'est pas un jugement de connaissance ; il n'est pas logique, mais esthétique, car indissociable du sentiment subjectif de plaisir ou du déplaisir, de l'accord aléatoire et imprévisible de l'entendement et de l'imagination, face à l'art. L'esthétique signifie donc pour Kant que le principe déterminant de l'esthétique ne peut être que subjectif, et cette subjectivité n'est ni relative ni irrationnelle. L'expérience qu'est cette relation à l'œuvre d'art est absolument singulière et absolument universelle.⁽⁶⁾ Contemporain français des philosophes allemands,



"V-2"

Diderot écrit : La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Il pose ainsi les bases d'une écriture concordante fondée sur un système esthétique qui démontre qu'un beau tableau, de même qu'un bon texte, est la matérialisation d'une image mentale.

Toute société fonctionne en faisant silence sur une partie d'elle-même. André Breton, Gaston Bachelard et Mohamed Dib, avaient avancé le concept de cryptesthésie pour désigner l'acte de décrypter ou de décoder le sens des choses, des événements, des occultations et des sensibilités cachés. La cryptesthésie serait une sorte de sixième sens engagé par l'écriture, dans son acte de déchiffrement du monde. Pour Dib, la littérature francophone serait le produit d'un inconscient mutilé qui la distinguerait dans le fond et la forme du texte narratif de langue arabe.

Selon le philosophe tunisien Youssef Seddik, une lecture lettriste du texte coranique, souvent erronée, comporte une série d'erreurs et d'anachronismes linguistiques, sur la notion d'image et de son interdit. L'interdit intervient de façon canonique qu'au VIII^e siècle, avec la mise en forme des hadiths *çahih* par l'imam El Boukhari (mort en 870) et par l'imam Malik Ibn Anass (710-795). L'iconoclasme qui signifie briser l'image est une doctrine de l'église byzantine des VIII^e et IX^e siècles. Or, si l'on rapporte la jurisprudence des deux imams à l'histoire, on constate que cette période correspond à la fin du conflit entre iconophiles et iconoclastes, conflit qui traverse violemment le monde chrétien et qui débouche sur le Concile de Nicée (787) et le triomphe des iconophiles en 843. Quant aux iconoclastes, réprimés et exilés, ils trouveront refuge dans le califat musulman en pleine expansion. Leurs penseurs et leurs artistes auraient-ils influencé les exégètes musulmans, et par conséquent toutes les formes de la création artistique ?

Résumons et actualisons le débat : devant certaines œuvres, surtout des non figuratives, des regardeurs paresseux les jugent de façon péremptoire et négative par un : *on ne comprend pas, il n'y a rien à comprendre* ; d'autres, plus prudents, usent d'une neutralité aussi grandiloquente qu'insignifiante, et en fin de compte, aporétiques : *les goûts et les couleurs ne se discutent pas*. Or nous savons, depuis Aristote, que l'œuvre d'art n'est pas fonctionnelle et ne relève pas de la seule compétence technique ; l'artiste ne la crée pas tout en l'expliquant de façon rationnelle. La question posée est : qu'est ce qui retient l'attention ? Ce n'est pas ce que nous voyons, mais ce qui, dans ce que nous voyons, nous ne comprenons pas et devrions comprendre.

Pour compléter ce bref rappel historique et philosophique, il paraît nécessaire de donner un cadre de référence à l'art et donc à la faculté de création. Pour le philosophe Jean-Marie Domenach, rédacteur en chef de la Revue Esprit, qui a publié en 1954-1955, le théâtre de

Kateb Yacine, nous livre dans son ouvrage ‘ *Le retour du tragique* ’ une synthèse qui éclaire notre propos sur la question de l’esthétique. J.M. Domenach écrit : *Le pouvoir de création est cette obsession tragique qui ramène toujours le poète à un âge antérieur à toute religion, à cette irrationalité rebelle à toute philosophie, au malheur sans raison, à la culpabilité sans crime.* ⁽⁷⁾

4- Du portrait.

D’une manière générale, le portrait atteste de notre humanité, il nourrit la mémoire de la présence de ce qui n’est plus, de l’absent et l’autoportrait dévoile une individualité, une identité singulière avec ses certitudes, ses questions et ses failles, identité reconnaissable entre toutes, quand bien même un individu changerait-il plusieurs fois de visage entre sa naissance et sa mort. L’autoportrait est une des formes du ‘sentiment de soi’, puis de ‘conscience de soi’. Sa nature n’est pas de donner une réponse, au contraire il est une interrogation, qui, sans cesse, nous renvoie à nous-mêmes. Il est une sorte de mise en spectacle, de mise à nu artistique du visage. Le visage est le lieu de la voyance et, dit-on, le refuge de l’âme, il regarde et se donne à voir, il s’investit de pratiques et de marques esthétiques d’initiation, de rituels sacrés et ludiques ou de séduction, il se masque et se montre, il est paré de symboles picturaux et de bijoux, il est exhibé ou soumis à l’interdit de son dévoilement.

Le visage devient, telle une extension de la surface de la terre, un support de l’art : selon les aires ethno-culturelles et/ou religieuses et selon les séquences de temps, il est travaillé par des pigments cosmétiques ou des mutilations rituelles, il est maquillé, scarifié, tatoué, percé, élongé, modifié, masqué : les yeux, les lèvres, les dents, le menton, le front, les joues, les oreilles, le cou, la chevelure... subissent des opérations transformatrices, conformes aux us et coutumes, aux exigences de prestige et de séduction, aux préceptes religieux ou profanes du groupe social d’appartenance et de son éthos. ⁽⁸⁾

Le visage, la face, et la vue sont de même étymologie en latin, en grec et en allemand. Le *wajh*, *jiha*, *tawajjuh*, en arabe, induit la même polysémie dans l’acte du voir, d’être vu, d’orienter ou d’être orienté. La définition en langue arabe du mot pupille signifie *l’homme dans l’œil*, induisant par là qu’une personne peut voir son image dans l’œil de celui qui lui fait face ; l’œil est aussi la source, l’œil est le miroir, il est aussi lettre alphabétique et organe sensoriel et cabalistique à vertu de protection ou de maléfice.

Le monde arabe et musulman contemporain n’échappe pas à la tyrannie de l’image, du portrait et de la statuaire sur les places publiques. Le pouvoir politique soumet à sa raison et à son culte une part de la création artistique. De la photographie d’apparat dupliquée et

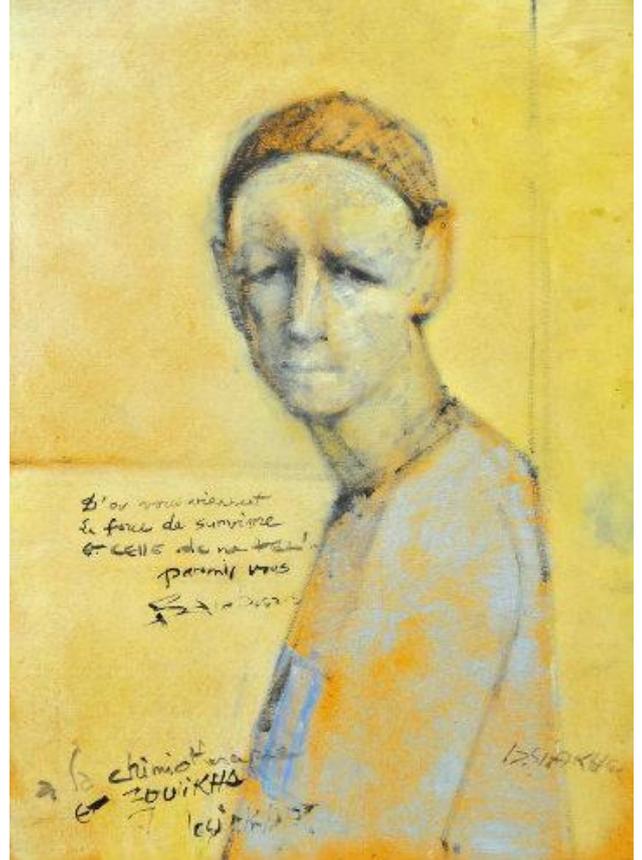
institutionnalisée, aux bronzes et marbres monumentaux représentant l'Autorité suprême, omniprésente et exhibée en tous lieux.

Le vieux procès fait à l'image semble être clos, prescrit et sans appel. Ce sont tous les arts visuels d'aujourd'hui que nous devons interroger, amorcer une large et pluridisciplinaire réflexion sur l'économie du regard dans nos sociétés où la vision est entravée dans tous les aspects du quotidien, soumis à des injonctions dont on ne comprend pas toujours les origines.

Inspiré par l'excellent article du philosophe plasticien marocain Mohamed Rachdi, donnons quelques pistes de réflexion sur le portrait dans la culture où domine l'islam, sans entrer dans la controverse portant sur la question de la figuration.(9) Les philosophes, les mystiques et les artistes soufis, en Perse notamment, ont brillamment maîtrisé l'art de la calligraphie et produit la forme du visage au-delà de la mimesis aristotélicienne et du modèle renaissant et de ses arborescences en écoles et styles démultipliés.

M. Rachdi part de l'idée axiale portée par la sourate II, 156, qui dit '*Nous venons de Dieu et à Lui nous retournons*' pour dégager ce principe anthropologique que l'individu singulier, indépendant et autonome, n'a pas de sens pour les soufis. *On n'existe qu'ensemble et ensemble on forme une unité qui transcende le particulier. Le Je, ana, doit s'anéantir dans le Lui, le Huwa. Huwa est célébré comme Unique réalité.* Dans les représentations calligraphiques du huwa se dénoue l'épiphanie, (apparition divine) la lettre se fait figure, le Nom est vu et psalmodié dans l'entrelacement de Mohamed, Fatima, Ali, Hussain, Hassan.

Ces *visages-écrits* sont visiblement anthropomorphes, ils possèdent bien la qualité d'une icône, mais s'écartent de toute ressemblance avec un sujet terrestre. Ce sont des figures métahistoriques dont l'archétype est l'Etre divin lui-même, reflet du *Livre-monde* et de la *Table gardée (al-lawh al-mahfuz)*. L'image des deux Visages-calligraphies de l'Homme parfait, ici présentées, sont une parfaite démonstration que le génie spirituel de la lettre et sa plasticité peuvent générer '*autant de miroirs infinis que l'homme ne cesse de dresser devant lui, afin de combler l'angoisse de l'Invisible, celui de l'insaisissable Mystère.*'(10)



**Autoportrait intitulé « Chimiothérapie »,
Peinture à l'huile, 1985.**

Quelle différence relative ou absolue entre la poétique aristotélicienne, l'esthétique kantienne et l'illumination et la perplexité (al-hiyyara) ibn-arabienne ou le vertige qui prend au corps et à l'esprit celui qui voit dans l'entre-lac de lettres des visages qui se font et se défont, à la fois gémellaires et uniques.

2 : Van Gogh, Issiakhem : créer et survivre.

L'autoportrait a d'abord été une modalité discrète ou clandestine de l'introduction de la présence de l'artiste dans la peinture, manière probable de signer leur œuvre, de lui survivre et d'atteindre la postérité.

Vinci, Velasquez, Rembrandt, Michel Ange, Durer... et beaucoup d'autres imposaient souvent leur présence reconnaissable dans leurs tableaux. S'agissait-il de vanité ou désir de perpétuer le mythe de Narcisse et d'échapper à son funeste destin ? Aujourd'hui l'autoportrait s'est plus ou moins libéré du principe de la ressemblance. Malevitch, Kandinsky et Mondrian, initiateurs de l'Abstraction et Picasso, Juan Gris et Braque, pères du Cubisme, ont cassé la domination exercée par la figuration héritée de la Renaissance sur la peinture.

L'autoportrait, affirme Pascal Bonafoux, est devenu dans la création contemporaine ce qu'il n'a jamais cessé d'être implicitement, une sorte de manifeste affirmant que l'identité d'un artiste, c'est son œuvre. Picasso affirmait : je peins comme d'autres écrivent leurs autobiographies.⁽¹¹⁾

Vincent Van Gogh et M'hamed Issiakhem illustreront cette idée.

A propos de M'hamed Issiakhem, je me suis souvent interrogé, je m'interroge toujours sur cette tension, qui à son paroxysme, déchainait, chez lui, une violence inouïe, effrayante, et à d'autres moments cette même tension s'enroulait sur des lambeaux de phrases répétitives jusqu'à épuisement, parfois à l'effondrement dans un sommeil rare et brutal. Névrose devenue invivable dans ses retours vers une scène première plantée en soi et qu'il lui fallait affronter, l'annihiler par l'alcool, l'exhaler dans la fumée du cannabis pour un moment de répit, moment de la création, et recommencer l'épreuve.

Je cherchais à comprendre cette dualité ou cet écart entre ce que l'on appelle le génie et la folie et aller du côté de Vincent Van Gogh pour tenter de repérer des indices de comportement similaires chez l'Algérien et le Hollandais, et, avancer cette idée que l'un et l'autre sont habités et rongés par un tourment sans nom, ni fond, ni forme. Tous les deux vivaient dans un état d'intranquilité sourde ou explosive, qui secouait leurs corps et jaillissait à fleur de leur regard, les mettait, au sens électrique du terme, sous haute tension. Puis, la prostration suivait, la mélancolie les enveloppait et les figeait dans leur silence.

3 : Vision solaire, ténèbres en soi.

Inspiré par le poète allemand Hölderlin, Antonin Artaud écrivait à propos de Van Gogh : *Et s'il y a quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans le temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme de suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.* ⁽¹²⁾

Il y a en Van Gogh deux personnages :

Un Van Gogh créatif, ardemment doué et obstiné ; souffrant et fragile, les nerfs à vif, ou effondré dans la mélancolie. La migraine cogne dans sa tête en de sourdes ou stridentes douleurs. Enfermé à l'intérieur de sa propre subjectivité, du fond d'un abîme, il en appelle à son droit à la vie à la joie, ou simplement à la présomption d'innocence. Au plus fort de ses délires une pulsion destructrice l'épouvante, il se heurte à son image, l'oblitére fictivement et se mutile dans la réalité en se coupant l'oreille gauche, puis il revient aussitôt devant son chevalet peindre un autoportrait momentanément cathartique, avant d'être interné à l'hôpital psychiatrique. Le mal est sans remède. A Auvers-sur-Oise, le 27 juillet 1890, il se tire une balle dans la poitrine.

L'autre Van Gogh est un mystique introverti et malade. Son panthéisme est confronté à une réalité déshumanisée, chaotique et brutale, et dans ce désert aride, il prêche sans jamais être entendu par personne. Il recherchait une vérité qu'il croyait atteindre en bouleversant la chimie des pigments et leur alphabet chromatique et tenir au bout du pinceau le jaune du soleil. La quarantaine d'autoportraits qui ponctuent sa jeune vie d'artistes n'ont rien à voir avec un excès de vanité ou des penchants narcissiques. L'artiste prend le risque d'être son propre modèle, de renaître dans son tableau par la force de son regard et ses mains, en un sens d'être son propre Pygmalion. Ces autoportraits sont donc un défi. Ils révèlent son obsession de vouloir habiter son tableau, d'être, en quelque sorte, au cœur de son œuvre, devenir lui-même son œuvre en atteignant le noyau incandescent du soleil et de l'être en lui, et, peut-être renaître dans une osmose qui réconcilierait, enfin, la vie et l'art, et mettrait fin aux obscénités du monde.

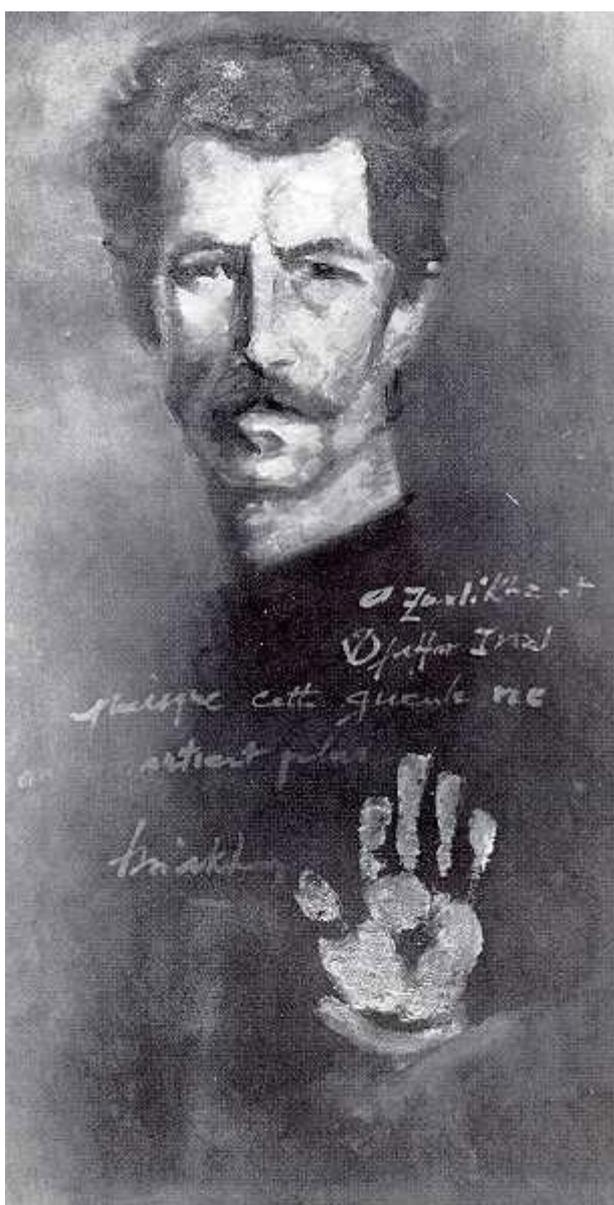
4 : main coupée, imaginaire en feu et l'impossible réparation.

Il y a deux personnages en Issiakhem :

L'un au talent abrasif d'une sincérité brûlante et au caractère volcanique, un talent exacerbé au point, parfois, de faire barrage à son geste créatif et de l'obliger à le convertir en une violence dont il était à la fois la première victime et le bourreau. Il disait : *quand je peins, je souffre... les personnages qui s'agitent en moi font barrage, ils résistent, m'empêchent de les extirper du magma qui bouillonne en moi. Je les vois, ces personnages, des fantômes, mais ils se tiennent sur leurs gardes, à l'abri entre les lèvres de la plaie, ma blessure jamais*

recousue. (13) L'acte automutilant de Van Gogh fut-il une tentative de dévier le destin par le sacrifice du sang versé, ou de le précipiter ? L'amputation du bras gauche subie par Issiakhem était-il le prix à payer pour sa survie ou fut-elle la trace palpitante de la perte irrémédiable des trois enfants de sa famille ? Le traumatisme logé dans le corps est inguérissable, parce qu'il est une dette à vie. L'acte de peindre le ramenait à la scène où la mort n'est pas un simulacre ni une allégorie. Il peignait, tendu comme une catapulte, entrant dans sa toile, en apnée, l'œil en feu. Alors la paix advient, l'espace s'ouvre, la ligne se déploie, la pâte coule ou s'épaissit sous le pinceau, le pouce ou la spatule.

L'autre personnage est un rescapé de l'enfer, sarcastique et déconcertant, libertaire, irrévérencieux et orageux.



Quand il évoquait son camarade Issiakhem, surnommé *Œil de lynx* ou *Gosier d'océan* ou encore *Caporal de fous*, (14) Kateb Yacine élevait les paroles d'Hölderlin, repris par Artaud, à une vision prométhéenne : *Il (Issiakhem) passe inlassablement dans son art comme dans sa vie la même ligne électrifiée (...)* *Il habite un enfer où il faut faire feu de tout bois et c'est lui-même qu'on voit se brûler, d'un bout à l'autre de son œuvre.* (15) Et comme si Issiakhem voulait donner raison à son ami Kateb, il traduisait sur une toile cette idée de l'homme, qui pourrait être son double, un homme déchiré par des barbelés et calciné par un feu dont il ne restait que les cendres noircissant le corps décharné d'un homme franchissant l'ultime frontière entre la vie et la mort. Cet instant, insaisissable et dramatisé, de l'entre deux mondes, cet instant du souffle ou du cri où la mort surgit, a été

magistralement rendu par Goya dans "Les fusiliers du 3 mai". Le tableau titré " A la mémoire de ceux..." peint en 1969 résonne d'un même tragique et met en résonance la biographie intime du peintre s'ouvrant sur l'Histoire, qui la happe et la broie.

La vocation artistique du jeune Issiakhem était d'emblée verrouillée dans une ambiguïté insoluble, dans l'interdit social et patriarcal. Aucune présence d'images ou d'objets artistiques, de livres ou de disques dans la maison familiale, pas même dans la ville de Relizane, alors que Van Gogh vit dans un milieu de bourgeois calvinistes cultivés où la peinture est omniprésente : ses oncles sont des marchand de tableaux, son cousin Anton Mauve est peintre à La Haye, Théo, son frère cadet sera également un galeriste intuitif et reconnu par la corporation. Lui-même sera employé dans les succursales du célèbre marchand de tableaux Goupil, à Paris, La Haye, Bruxelles, Londres. Van Gogh, prédicateur laïque, se projetait en missionnaire évangélique, cherchant désespérément à pénétrer l'âme du monde qui unirait, dans un continuum de naissances et de renaissances, la nature, les choses et les hommes et aiderait au salut de tous les damnés de la terre.

L'école est le seul lieu où M'hamed peut exercer librement et avec distinction le dessin. Comment devenir peintre, même si un talent précoce surgit et s'affirme dès les années 1940 et 41, quand on est le fils aîné d'une famille transplantée de Kabylie à Relizane où il faut faire corps dans le labeur autour d'un père autoritaire, résister à l'hostilité des *oulad el-blad* contre les *zwawas*, casser le cercle de l'isolement et ne plus être l'étrange étranger ? A ces questions auxquelles le jeune Issiakhem répondra avec une redoutable combativité pour compenser le manque de reconnaissance et abolir la marginalité, parfois à coups de poing ou en se distinguant par des succès scolaires et en accomplissant des exploits sportifs dans les compétitions de natation et d'athlétisme.

Génie et folie, hyper-créativité et silence hébété sont-ils des configurations de l'esprit humain, dissociées et antithétiques que la psychiatrie nomme schizophrénie ou bipolarité ? Ces caractères sont-ils repérables dans les œuvres de Van Gogh et d'Issiakhem, notamment dans leurs autoportraits ? La philosophie et la science médicale nous livrent-elles les secrets d'un moi génial et créatif, et d'un deuxième moi sombre et destructeur, une sorte de passager clandestin agissant dans l'ombre, perturbateur et agressif, inhibiteur et créatif ?

Van Gogh et Issiakhem donnaient l'impression de peindre en réaction à une menace inconnue ou à une blessure de l'ego. Leurs tableaux étaient-ils alors des boucliers magiques contre les forces destructrices de la dépression et de protection contre la perte ou l'effondrement du Moi ? Son ami Malek Haddad disait ' *Issiakhem n'avait pas vocation au*

malheur, parce qu'il avait de l'acier dans l'âme et une force surhumaine de ne jamais faiblir...»⁽¹⁶⁾

La tristesse profonde ou l'exaltation aigüe étaient le meilleur rempart contre les dévastations de la psychose et Issiakhem, d'un tour de poignet sec et précis, donnait la vie au papier ou à la toile en luttant contre des démons nés de son histoire, contre la culpabilité de se sentir si intime de cette force fatale qui avait déclenché l'explosion et emporté ses deux sœurs et son neveu.

5 : filiation et toponymes.

Une date, une seule, peut-elle contenir et expliquer la vie d'un homme, d'un artiste ? Impossible, répondrait l'historien, impossible parce qu'aucun individu n'est réductible à un moment unique de son histoire. La réponse est oui, quand il s'agit de M'hamed Issiakhem.

Une date : 27 juillet 1943. Explosion, mort, mutilation.

27 juillet 1890, Van Gogh se tire une balle dans la poitrine.

Le 17 juin 1928, naît M'hamed Issiakhem, à Taboudoucht, un village kabyle accroché à flanc de montagne que domine, au loin, le djebel Tamgout. Il est né avant terme, après sept mois de grossesse de sa mère. A sa naissance, le pronostic vital est quasiment nul. M'hamed racontait dans un grand rire : *ma mère me doit deux mois de son ventre. Mais il faut convenir qu'elle m'a donné un cœur et des poumons d'acier.* (Entretien avec l'auteur)

Il est séparé de la mère après le sevrage pour vivre avec le père, gérant d'un hammam à Relizane, après avoir été un paysan sans terre, ouvrier agricole itinérant louant sa force de travail au grès de la demande des fermiers colons.

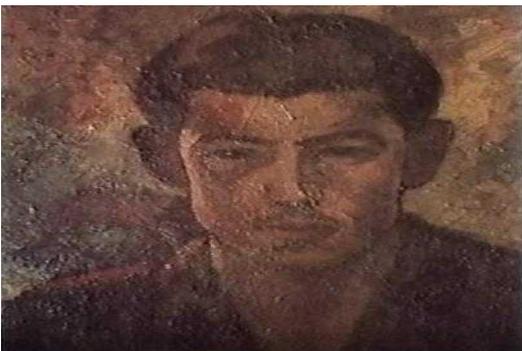
Dès l'âge de dix ans, M'hamed, l'aîné des garçons, aidait son père aux travaux du bain, s'isolait pour dessiner, crayonner les portraits de ses frères et sœurs. Le futur apparaissait au jeune garçon aussi opaque que les vapeurs qui enveloppaient la salle d'eau, où il se cassait les bras à transporter des seaux d'eau chaude et froide des deux grands bassins et à les déverser dans les vasques des clients.

Écoutons-le raconter cette expérience, qui fera naître en lui et confirmer une vocation artistique, née aux premières années de sa scolarité dans une aptitude précoce au dessin, aptitude remarquée par ses instituteurs, et récompensée par les autorités académiques. En 1940, M'hamed, âgé de douze ans, obtient le premier prix de dessin dans un concours scolaire par un portrait du maréchal Pétain, alors la personnalité la plus adulée des Français, l'année suivante il est encore lauréat du même concours par un dessin représentant le buste de Jeanne d'Arc, figure héroïque de la nation française.

Le futur apparaissait au jeune garçon aussi incertain et opaque que les vapeurs qui enveloppaient la salle d'eau, où il se cassait les bras à transporter des seaux d'eau chaude et froide des deux grands bassins et à remplir la vasque de chaque client. Écoutons-le raconter cette expérience, qui fera naître en lui et confirmer une vocation artistique : *Des formes naissaient des variations de la lumière électrique, tremblante et atténuée par les rideaux de vapeur et de buée qui suintait. Monde gazeux, ouaté et liquide, matrice géante où remue une humanité, comme les fantômes de la caverne de Platon. Je n'ai jamais retrouvé cette profondeur du sfumato, ni ces nuances éphémères du clair-obscur. Le hammam fut ma première académie de peinture, mon musée vivant. C'était un travail de forçat, mais j'avais l'impression d'apprendre des leçons, dont j'étais à la fois le maître et l'élève. J'apprenais l'anatomie humaine in vivo, des figures, des postures, des gestes, des regards, des mouvements de muscles. Les clapotis de l'eau, la moiteur, la vapeur me révélaient d'étranges images dans un monde gazeux, ouaté et liquide, matrice géante où remue une humanité, tels les fantômes dans la caverne de Platon.*⁽¹⁷⁾

Au matin du 27 juillet 1943, deux de ses petites sœurs, Yasmine et Saïda, son neveu Tariq, jouent dans la fraîcheur du matin, avant que le soleil zénithal de juillet est une boule de feu, un assommoir. Yasmine, la plus grande, dessine avec un bout de charbon de bois un avion sur le grand mur blanc. Depuis l'arrivée des Américains un spectacle jamais vu captive la population. Des escadrilles d'avions survolent en permanence la ville, et lâchent des parachutes sur les plaines et les collines des environs de la ville.

M'hamed observe l'étrange objet, volé la veille d'un camion américain ; intrigué, il le soupèse, le manipule dans tous les sens, le secoue et le colle à son oreille, essaie de l'ouvrir comme on le ferait d'un fruit. Il ne sait pas que c'est une grenade. puis d'un coup sec il tire sur la goupille, la grenade explose. Déflagration, mitraille de fer, pluie d'acier. Scène dantesque. Les trois enfants et lui-même gisent sur le sol. Le sang rougit les murs. Trois corps d'enfants, Saïda et Tariq sont tués sur le coup, Yasmine râle de douleur. Elle rendra l'âme quinze jours plus tard à l'hôpital, dans le lit voisin de son frère. Elle avait dix ans.



Le bras gauche de M'hamed pend comme une branche d'arbre foudroyé, la phalange de l'index droit et l'orteil du pied gauche sont arrachés, le corps est criblé d'éclats de fer. " Telle une gueule de dragon en feu, l'enfer nous a dévorés..." racontait-il, quand il lui arrivait de

Autoportrait (1949) - Huile sur contreplaqué 40,7x32,3 - Collection du Musée national des Beaux-arts d'Alger.

pouvoir mettre des mots sur cette scène.

Deux années d'hôpital et de soins ambulatoires dans les conditions de la guerre, au cours desquelles on l'amputa, d'abord des doigts de la main gauche. Infection nécrosée. Ensuite du poignet. Gangrène. Puis tout l'avant bras est amputé.

6 : 1949 : Issiakhem se représente.

E-1 : Autoportrait 1949.

D'une facture conventionnelle, cet autoportrait montre une physionomie statique, retenue dans les contours d'un modelé appuyé et dans des contrastes de masses d'ombre et de tons complémentaires : un visage plein, des mâchoires fortes, un cou sur un torse puissant, une chevelure compacte, une moustache finement taillée, à peine esquissée et assombrie sur une bouche charnue, les épaules légèrement dissymétriques.

Le personnage paraît concentré sur lui-même, comme devait l'être le peintre devant son chevalet et sa palette. L'effet de pose se manifeste dans la neutralité expressive comme si l'artiste était soumis à une épreuve académique imposée dans laquelle, seule la technique est jugée. Issiakhem ne reste pas ligoté par les consignes scolaires. Il se libère des conventions dès que l'on saisit la vision d'ensemble de l'œuvre, dans le double rapport qui s'établit entre la spatialité et les couleurs. Il est fort probable qu'en 1949, Issiakhem connaissait les reproductions des toiles des Néo-impresionnistes, des Nabis et des Fauves, notamment Gauguin et Van Gogh, Matisse et Albert Marquet, ce dernier souvent exposé à Alger.

En déportant le regard derrière la morphologie strictement figurative de l'*Autoportrait*, en insistant sur les chromatismes atténués dans leur flamboiement, le rapprochement avec Gauguin et le Fauvisme paraît plausible soit par influence soit par inclinaison esthétique personnelle. En divisant l'œuvre en deux plans : la figure plastique et les jeux de couleurs cuivrées, ocre et brunes et les rapports de valeurs, inclinent vers Gauguin ; la profondeur du champ, sa densité, ses irisations dans des ciels tourmentés, rappelle Van Gogh. Issiakhem va au delà du signe perçu dans sa propre image tracée avec le souci de la ressemblance et de la maîtrise technique. L'image spéculaire fait en quelque sorte écran à la lecture de l'expression des sentiments. Sa subjectivité et son monde sont totalement investis dans le fond de la toile.

Alors cet autoportrait est-il déjà œuvre de jeunesse pleine de germinations futures, celles de l'Expressionnisme qui se révélera dans sa pleine puissance au début des années mille neuf ans soixante ?

Ce qui important dans cet autoportrait revient d'abord à son inscription dans la chair vive de l'histoire – nous sommes en Algérie, en 1949 - ensuite, au fait qu'un jeune indigène s'individualise, se met en scène et se donne à voir sans baisser les yeux. Il est sujet singulier

et le proclame. Il n'est plus la silhouette que l'Autre saisit par le chevalet ou la photographie et l'exhibe dans les cartes postales véhiculant les scènes et types de la colonie.

L'*Autoportrait* de 1949 signale, symboliquement, un phénomène historique ascendant : l'art et les artistes algériens font leur intrusion dans l'histoire, en même temps que le nationalisme radical, c'est à dire le politique.

Cette même année, Kateb Yacine fait une conférence aux Sociétés savantes de Paris sur l'émir Abdelkader, Baya Mahieddine expose ses peintures à la prestigieuse galerie Maght.⁽¹⁸⁾

7- 1976 : autoportrait, être et ne pas être.

Quels sens donner à cette œuvre que l'on appelle autoportrait de 1976, dédié ?

Que nous dit cette toile sur l'artiste lui-même ? S'agit-il de son reflet spéculaire, d'un effet de miroir ? D'une illusion éblouissante, comme dans la transe ou la magie du dédoublement ? S'agit-il d'une répétition du mythe de Pygmalion ou de Narcisse, ou une tentative cathartique dans un face à face de règlement de compte ? Issiakhem a-t-il fabriqué sur la surface de la toile le lieu métaphorique d'une confrontation de quelqu'un avec son "image" ? Ce n'est pas moi, déclare explicitement l'artiste, en détruisant le mystère de la peinture par un écrit dénotatif rageur qui appuie sur la scission ou la rupture : " puisque cette gueule ne m'appartient plus !" et de signer, non pas en bas de la toile, mais en continuité avec la radicale pétition de la négation de soi. Peindre le sujet- fut-il soi-même, c'est le représenter comme perdu. Peindre c'est perdre... Cette gueule ne m'appartient plus !

Qu'a voulu peindre Issiakhem dans l'Autoportrait de 1976 avec cette dédicace rageuse, écrite en traits rageurs : « À Zoulikha et Djaffar Inal puisque cette gueule ne m'appartient plus » ? Est-ce une soumission, un don, un héritage, un abandon de soi, confié à des amis généreux ? Une colère rentrée ? Un Jupiter Stator, surgissant de l'orage, maîtrisant la foudre dans son regard rendu plus aigu par les arcs froncés de ses sourcils charbonneux et par le dessin d'un nez aux ailes des narines pincées, profilé à la manière grecque ou à celle des portraitistes égyptiens du Fayoum ? Que repousse Issiakhem de sa main ouverte à hauteur du buste, vu de trois-quarts, telle une arme unique, mais dérisoire rempart ? L'intrus qui le peint ou le poids rocheux d'une douleur qui le hante ?

La figure s'extirpe de l'obscurité et s'éclaire par des halos qui convergent sur les méplats du visage et s'irradient à partir des flux du regard. La chevelure noire, abondante, broussailleuse, renforce le contraste avec la clarté assourdie du visage traité en couches superposées de blanc mât, grisé. L'afflux de sentiments est ainsi endigué. D'où vient cette lumière légèrement hachurée et ombrée qui dégage la figure des opacités ambiantes ? Le Caravage la faisait sourdre du bas ou des côtés latéraux du tableau et la diffusait en larges rais

sur un visage, une main ou un objet. Chez ses contemporains, la lumière, force céleste, ne peut tomber que du ciel, royaume du divin. Van Gogh peignait le jour en pleine nuit à la lumière de bougies posées sur le bord de son chapeau.

Qu'a voulu peindre Issiakhem peignant sa face hors de tout effet de miroir ?

La réponse est-elle dans la dédicace portant le don de quelque chose qui n'appartient plus à celui qui donne, ou bien cette dédicace redouble-t-elle l'énigme ? C'est la dédicace qui paraît être signée et non pas la toile que l'auteur authentifie généralement dans un angle du bas, ou ne la signe pas du tout. L'artiste fait-il une distinction entre l'offrande certifiée par l'écrit et l'œuvre ? Peut-on offrir ce que l'on ne possède plus ? À qui, désormais, appartient "cette gueule" qui n'appartient plus à l'artiste ? A-t-il rejoint le *Narcisse* troublé et troublant du Caravage ? A-t-il rejoint *L'Homme à l'oreille coupée* de Van Gogh, son frère de la souffrance ou le fou de Géricault ou le fusillé de Goya au regard aussi puissant et arrogant que l'est la gueule du fusil qui le cible et dans une seconde, l'anéantira ?

8 : *Autoportrait de 1985 : lumière blanche et corps dévasté.*

Dédié à la chimiothérapie et à Zoulikha, cet autoportrait marque-t-il la fin par l'épure et la transparence ? Est-il l'ultime confrontation avec la maladie pour la conjurer, la narguer ou, au contraire, s'en faire une complice jusqu'au dénouement imminent ? Les chromatismes sont blanchis jusqu'à la transparence par le jaune soufre poudreux, le bleu gris, tous traités en lavis clair; graphisme longiligne, net et sobre; modelé de la tête, du visage exsangue, glabre. La composition et l'atmosphère d'ensemble suggèrent Modigliani. La glotte légèrement saillante, le cou nu, élongé, traité en cylindre à la manière de Cézanne ou de Modigliani, sans les larges touches de pleine pâte séparées. L'asymétrie du visage est marquée par la courbe de l'arcade sourcilière gauche, positionnée sur une ligne quasi diagonale partant de l'orbite droite. S'agit-il d'un effet de déséquilibre organique projeté et provoqué par les éclats de métal logés dans plusieurs parties du corps et de l'amputation de la main gauche ? Dessin dépouillé, composé sur un fond monochrome ou comme *un Arlequin*, un des personnages de la *Famille des Saltimbanques*, de Picasso.

Dans les trois derniers mois de sa vie, Issiakhem ne supportait plus aucun contact physique tant la peau translucide, jaunie par la chimiothérapie, était devenue fragile. La maladie irradiante rendait toute parcelle du corps, réactive au moindre touché. Tout contact provoquait la douleur et la lumière trop vive, le blessait, l'aveuglait. L'étalement des couches de matière, la neutralisation des couleurs vives, donne l'impression d'un frottis de pastel sur la toile. Seule la chéchia berbère, tricotée en losanges et en cercles est rendue dans des couleurs vives et dans sa forme conique comme si elle était tracée au compas.

L'artiste se rapproche du vide qui le gagne et veut l'affronter sans arrogance, ni détresse ni imploration. Chemise de bure rapiécée d'un rectangle bleu ciel, sans col, teintée de bleu pâle et de poussière d'un jaune éteint. Chemise du pénitent ou du condamné à mort au pied de l'échafaud ? Son humour resté intact, ces idées ne sont pas de simples spéculations. Sérénité de l'homme face à lui-même et acceptant le suprême décret de la mort ? L'autoportrait est peint en été 1985, après la dernière séance de chimiothérapie, avant l'altération de la vue que blesse le moindre rai de lumière. Coups de pinceau fragiles, précis et épurés qui étalent les pigments comme pour calmer les stigmates de la maladie et gommer les pliures de la carnation, les douleurs des inflammations, et les traces du temps. Corps sublimé dans le silence et le pathétique, c'est à dire dans la passion qu'il n'est plus temps de hurler, mais d'enfouir en soi ce qu'elle génère de déchirements et de souffrance. Signe d'une nouvelle naissance ou envahissement du deuil de soi-même avant de se coucher dans la Terre-mère ?

B.M. Aix-en-Provence, septembre 2014.

Notes:

- 1: Mhamed issiakhem, in film de Fawzi Sahraoui, RTA, Alger, 1985.
- 2: Ian Hacking, cité par Eve Gali, in Acta Fabula, volume 5, no 1, Paris, 2004.
- 3: Jack Goody, La pensée en images, entretien avec François Boespflug, Ed. Bayard, Paris 2011.
- 4 : Ce chapitre résume des écrits des grands auteurs latins, ici cités. Le lecteur trouvera sur Internet une bibliographie exhaustive des auteurs, ici, cités.
- 5 : A. G. Baumgarten : *Esthetica, version française, édit. De l'Herne, 1988.*
- 6 : E. Kant : *La Critique de la faculté de juger*, trad. Française, édit. Flammarion, 2000.)
- 7 : J. M. Domenach, *Le retour du tragique*, édit du Seuil, Paris, 1967.
- 8 : sur cette question voir l'excellent ouvrage *Visages*, de Dominique Baqué, édit. Regard, Paris 2007.
- 9 : Mohamed Rachdi *In Sud-Nord, revue internationale, no3, 1995, Edit Erès, Marseille.*
- 10 : M. Rachdi, op.cit. p.198)
- 11 : Pascal Bonnafoux, Commissaire d'exposition *Autoportraits* du XXe siècle, musée du Luxembourg, Paris, in Dossier de l'Art, no 106, Ed. Faton, décembre 2005.
- 12 : Antonin Artaud : *Van Gogh, le suicidé de la société*, édit. Gallimard, Paris, 1947.
- 13: Issiakhem, entretien avec Ahmed Azeghagh, in *Révolution africaine* du 16 au 22 mai 1985.
- 14 : Ces surnoms métaphoriques sont donnés à Issiakhem par Kateb, dans un poème édité par B. Médiène, in *Les Jumeaux de Nedjma*, édit. Publisud, Paris, 1998, page 68.
- 15 : Textes de Kateb Yacine, Malek Haddad, B. Médiène, in *Douze tableaux d'Issiakhem*, ouvrage d'art, édit. Bouchène, Lausanne-Alger, 1986.
- 16: Malek Haddad, Idem.
- 17: Benamar Médiène, *Issiakhem*, livre d'art, Casbah édit. Alger, 2007.
- 18 : Voir les contributions de B. Médiène sur Kateb et Baya en 1949, collectif, in *Génération : Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, édit. Gallimard, Paris, 2009.