

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Lettres et Langue Française



Mémoire

Master Académique

Domaine : Lettres et langues étrangères

Filière : Langue française

Spécialité : Sciences du langage et sémiologie de la communication

Présenté par

Mme. ABOUTALEB Khadidja

Titre

**Pour une approche sémiotique
des œuvres picturales de Baya Mahieddine**

Soutenu publiquement

le 12/05/2016

Devant le jury :

Mme. NECIB Chahrazed

(MAA)

Président UKM Ouargla

Dr. BOUARI Halima

(MCB)

Encadreur/rapporteur UKM Ouargla

Mme. KASMI Hafidha

(MAA)

Examineur UKM Ouargla

Année universitaire : 2015/2016

DÉDICACE

Puisqu'une femme, c'est un amour, une gloire et une espérance, je dédie ce mémoire :

À celle qui m'a mise au monde

À toute existence féminine

À la mémoire de Baya Mahieddine

Khadidja

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à Allah, le Tout Puissant, qui m'a procuré de la force et du courage pour que je mène ce projet de recherche à son terme.

Je remercie intensément Dr. BOUARI Halima, ma directrice de recherche, pour sa disponibilité, ses encouragements et son exigence intellectuelle et scientifique. Tout au long de cette aventure, elle a su me transmettre son enthousiasme pour la découverte, son assiduité et son abnégation à mes côtés. Son écoute et ses judicieux conseils m'ont permis non seulement d'alimenter ma réflexion mais aussi de m'inspirer une grande admiration à son égard.

J'adresse également mes sincères remerciements à tous mes enseignants durant les deux années de Master.

Qu'il me soit permis de remercier aussi mes sœurs : Meriem, Roumaïssa et Latifa pour leur soutien inconditionnel à l'égard de mes engagements.

Mes remerciements les plus forts sont à exprimer à mon époux Saïd qui a été le premier à me soutenir tout au long de mon cursus sans oublier d'avoir une pensée particulière pour mes deux princesses Maysseines et Lilianour qui ont souffert de mes absences et qui méritent de partager mon bonheur à l'issue de cette recherche qui s'est imposée en silence.

Mes remerciements vont particulièrement à M. DOUIS Miloud, pour ses précieux conseils et son appui documentaire.

Je ne pourrais mettre fin à mes remerciements sans exprimer ma gratitude aux membres du jury qui m'ont fait le grand honneur d'évaluer ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I: Baya Mahieddine, artiste d'une communication emblématique	6
I-1- Baya Mahieddine, une vie, un destin hors norme	7
I-2- Baya Mahieddine aux yeux des Hommes d'art	13
I-3- La peinture mahieddinienne : techniques et tendances artistiques	14
Chapitre II: Éléments définitoires de la sémiotique visuelle	25
II-1- La peinture : un discours pluri-code	26
II-2- Typologie des signes picturaux	28
II-2-1- Le signe iconique	28
II-2-2- Le signe plastique	31
II-3- Rhétorique visuelle	34
II-3-1- La rhétorique du signe iconique	35
II-3-2 -La rhétorique du signe plastique	35
Chapitre III : Une lecture sémiotique des œuvres picturales de Baya Mahieddine	37
III-1- Phase descriptive contextuelle	38
III-2- Phase descriptive dénotative	47
III-3- Phase connotative	61
Conclusion	81
Annexes	85
A 1. Tableaux-corpus	86
A 2. Inventaire des figures	91
Références bibliographiques	92



INTRODUCTION



Aujourd'hui, l'art n'est plus un langage pur loin de la réalité, c'est plutôt un donné à parcourir, à traverser et à décrypter. C'est un fait culturel dont l'image (peinte, sculptée, photographiée) peut être investiguée par l'approche sémiotique au même titre que toutes les autres images de civilisation (médiatiques, publicitaires) qui nous entourent.

En effet, la sémiologie ou la sémiotique¹-à travers la diversité de ses écoles et de ses champs d'étude- aborde le monde, le langage et l'art comme systèmes de signes où signifiant et signifié sont unis dans une complicité harmonieuse. Par son biais, il devient possible de lire la peinture comme un système de signes et d'en approcher la cohésion fondamentale comme le suggère Hubert Damisch dans sa thèse :

Le projet d'étudier la peinture comme un système de signe aura d'abord répondu au souci d'atteindre, par la définition simultanée de l'objet d'une sémiologie de la peinture et des procédures d'analyses qui la constitueraient comme telle, à une vérité d'ordre scientifique touchant la production picturale (...) ce projet conduit, dans sa formulation initiale, à introduire dans le tout hétérogène des faits de « peinture »(...) une première découpe à partir de laquelle cet ensemble hétéroclite se laisserait penser dans sa cohérence.²

La production artistique est essentiellement un langage codé qui investit tant les structures individuelles de l'être que les déterminations socioculturelles et contextuelles. Selon Umberto Eco, le code sémiotique se définit comme

toute organisation en système de signes d'un certain nombre de référents (réels ou imaginaires) du monde naturel, c'est-à-dire un état du monde représenté par le langage visuel et que l'on inscrit dans un contexte historico-sociologique (voire idéologique) de représentation mimétique, en ce que ce code veut être la traduction, la translation, du savoir tel qu'on croit le connaître à un moment précis.³

¹Nous les prenons comme synonymes tout au long de notre travail.

² Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, p 408.

³ Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage* (trad.fr), Paris, PUF, 1988, p103.



A cet égard, l'art véhicule à la fois paradoxalement dans l'histoire de l'humanité le moment structurel où un code artistique accompli est proposé à partir des codes précédents, et un champ de liberté ou de prégnance créatrice du producteur dont les interprétations qui sont appliquées ponctuellement pour le comprendre ne peuvent tout à fait se rendre compte. En effet, la notion complexe de « système » du tableau se pose ainsi, sémiotiquement parlant, comme révélateur des messages signifiants/signifiés du langage visuel à décoder. Pour la sémiotique, la définition et le statut institutionnel de l'art « *sont liés à sa faculté ou à sa capacité de donner à voir, à lire et à comprendre le contenu, mais aussi en même temps, les dispositifs ou moyens visuels de la représentation.* »⁴

En effet, l'art comporte une fonction sémantique bien déterminée, un rôle précis : d'abord, définir le système de la représentation d'une époque, d'un lieu et d'une société. Ensuite, saisir ses lois, ses exigences et ses contraintes de représentation formelle et iconographique. Enfin, comprendre ses variations modales selon les moments et les lieux. D'ailleurs, dans un même mouvement, l'art laisse lire l'attitude de l'artiste face à ces normes de production, face au système de production artistique comme tel. C'est là, donc que le thème de notre recherche trouve son sens.

Il est difficile d'arriver à choisir un sujet plutôt qu'un autre, parfois au détour du chemin qui ponctue notre existence, nous entrevoyons la ligne directrice de ce cheminement et alors tout semble s'éclaircir. Il va ainsi du trajet qui nous a menées à entamer cette recherche qui avait au début pour objectif d'appliquer des notions de notre spécialité sur les représentations de la femme dans le discours publicitaire : cas d'une grande boîte de communication qui détient le marché magrébin. Cependant nous nous sommes heurtées à une série d'obstacles, et voilà l'univers de Baya Mahieddine qui jaillit d'une discussion avec un journaliste. Par conséquent, nous avons gardé l'idée de départ en changeant seulement le champ de la recherche.

⁴Marie CARANI, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, CÉLAT, Québec, 1992, PDF : 9782896640386, p.13.



Notre recherche s'inscrit bel et bien dans le cadre général de notre spécialité. Elle évoque donc l'intérêt d'une approche sémiotique pour l'univers pictural en l'occurrence ici les productions artistiques de Baya Mahieddine.

En effet, ce travail permettra la mise en place d'un exemple d'étude sémiotique des œuvres picturales de Baya. Il permettra également de connaître et d'apprécier une grande artiste algérienne souvent méconnue et mésestimée, qui soulignons-le, a inspiré le célèbre peintre Pablo Picasso. Enfin, notons par ailleurs, le caractère original de cette étude puisqu'en consultant les mémoires au niveau de la bibliothèque des langues étrangères de l'université de KASDI MERBAH des années précédentes, aucune étude n'a été consacrée à une production picturale algérienne. Les objectifs escomptés à travers notre recherche nous permettent de poser la problématique suivante : Comment peut-on lire les structures formelles (iconographiques, plastiques) et sémantiques des tableaux de Baya Mahieddine ?

De cette interrogation majeure découlent d'autres :

- Sur quels éléments d'analyse peut-on s'appuyer pour interpréter ses tableaux ?
- Ses œuvres peintes font-elles référence à sa culture d'origine ?

A travers ces questions, nous tenterons de mettre en lumière l'apport de l'approche sémiotique à la compréhension des représentations picturales dans les œuvres de Baya Mahieddine. Pour ce faire, nous émettons les hypothèses suivantes :

- ✓ Une description des tableaux-corpus nous permettrait de dévoiler leurs représentations.
- ✓ La dimension symbolique et indicielle de notre lecture renseignerait sur la culture de référence de l'artiste.

Il est à noter que la richesse et la complexité de notre projet de recherche exige une étroite collaboration entre différentes disciplines (art, peinture, didactique, sémiotique, psychologie, sociologie) donnant à notre travail un caractère interdisciplinaire. Dans ce sens, nous emprunterons des notions appartenant aux différentes théories : celle de la psycho-sociologie, celle de la peinture et celle de la sémiotique afin de construire une base de renseignements



sur le contexte socio-culturel de l'artiste qui constitue une phase importante de notre analyse. Nous y utiliserons trois outils : la recherche documentaire et l'entretien, vu le manque flagrant de la documentation concernant la biographie de l'artiste, ainsi qu'une grille d'analyse sémiotique. Puis, nous mettrons en place des outils d'analyse essentiellement sémiotiques pour procéder ensuite à la lecture sémiotique en trois phases des dix tableaux constituant notre corpus.

Il est à souligner que nous avons sélectionné dix tableaux peints entre 1945 et 1975, dont cinq ont été peints pendant l'époque de la colonisation française de l'Algérie et cinq tableaux peints après l'indépendance ; ayant pour thème commun « la femme », idée qui a attisé notre curiosité de recherche dès le début.

Le présent travail de recherche se compose de trois chapitres dont le premier portera sur la biographie de l'artiste, sa peinture et ses œuvres ainsi que son appartenance artistique. Quant au second chapitre, il exposera les éléments définitoires de la sémiotique visuelle. Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse sémiotique du corpus après l'avoir présenté.

Pour mener à terme notre étude, nous nous sommes mises face à des difficultés d'ordre bibliographique ; documents quasi inexistantes à propos de la biographie de Baya, ainsi que des études sur ses tableaux au niveau de notre université. Ce qui a engendré de multiples déplacements à Alger (Ecole des beaux-arts) et à Blida en vue de réaliser des entrevues avec le fils de Baya Mahieddine et ses proches. Le même type de difficulté concerne la documentation relative à la sémiotique visuelle étant une discipline très récente rarement exploitée dans le contexte algérien.





CHAPITRE I

Baya Mahieddine, artiste d'une communication emblématique



Une œuvre d'art s'inscrit dans le contexte d'une époque et d'une culture pour en manifester l'esprit. La connaître, c'est comprendre l'origine et les intentions de son auteur.

Dans ce chapitre nous mettrons d'abord au clair les éléments socio-culturels qui constituent une composante cruciale de notre approche sémiotique à l'égard des œuvres artistiques de Baya Mahieddine. Nous présenterons ensuite les différentes caractéristiques de sa peinture et nous discuterons enfin la tendance artistique de ses œuvres.

I-1- Baya Mahieddine : une vie, un destin hors norme

Le 12 décembre 1931, Baya Mahieddine est née à Bordj el Kiffan (Fort-de-l'Eau), commune rurale de la côte Est des environs d'Alger, dans une petite tribu éloignée du village. Elle est issue d'une famille où se mêlent les origines arabes et kabyles. Très jeune «*[elle avait perdu les siens]* »⁵, c'est pourquoi elle est élevée par sa grand-mère paternelle chez qui elle connaît pauvreté et isolement de tout y compris l'école. Son vrai nom est Fatma Haddad, alors que son pseudonyme Baya dont l'origine vient de «*Bey ; empreint de la civilisation de l'époque ottomane* »⁶, demeure la signature qui orne ses tableaux honorant la peinture algérienne. Les versions divergent en ce qui concerne la période exacte où le talent de cette petite Baya s'est révélé. Nous retenons donc celle qui est la plus proche des propos de sa nièce Salima Mahieddine que nous avons interviewée. Elle nous précise que Baya Mahieddine avait pour ainsi dire 5 ans environ quand elle a commencé à peindre. Il s'agit des propos lors d'une interview de presse :

*J'ai commencé très jeune. A cinq ans environ, j'avais trouvé une revue pour enfant et je me suis mise à copier les dessins. Alors on m'a dit ce n'est pas bien, c'est défendu, ça ne sert à rien de copier, si tu veux peindre, peins ce qui te passe par la tête mais il ne faut jamais recopier alors on m'a enlevé le livre, on m'a donné des pinceaux, de la peinture et du papier et c'est de là que c'est parti*⁷

⁵Selon les propos de l'artiste elle-même, dans une interview avec elle in *Algérie et actualité* du 18 février 1982, p. 3.

⁶Mouny BERRAH, *Album de peintre Algériens*, Edition musée d'Alger, Alger, 1988, p. 7.

⁷Entretien avec Baya Mahieddine, réalisé par K. MELISMI in *Art et Actualité*, n °2, 1982, p.6.



Baya est adoptée par Marguerite Caminat, sœur de la propriétaire du domaine où travaille la grand-mère de Baya. Cette mère adoptive, en remarquant son penchant pour le dessin, lui fournit tout ce qu'il faut. D'ailleurs grâce aux encouragements des parents adoptifs, "Baya l'artiste" est née. A son tour, elle donne naissance à ses premières œuvres entre la peinture et la sculpture, comme l'illustrent ses propos :« *J'ai commencé à faire tout ce qui me passait par la tête, je travaillais tous les jours et j'en laissais dans toute la maison. Je cachais mes peintures dans les placards car pour moi c'était un amusement. Mes parents adoptifs les recherchaient et les gardaient* »⁸

Soulignons qu'au sujet de l'adoption de Baya, Jean de MAISONSEUL, conservateur du Musée Nationale des beaux-Arts d'Alger en 1962 et ami très proche de l'artiste Baya précise :

*Quand elle a une dizaine d'années, Marguerite, une jeune femme [quittant] la France en guerre est émue par cette enfant qui se cache pour modeler dans la terre des animaux et des femmes étranges. Elle assure son éducation et lui donne d'autres moyens de s'exprimer, papier et gouaches en l'amenant habiter à Alger.*⁹

Baya se retrouve alors dans une nouvelle maison bien meublée et décorée, remplie de livres illustrés et de beaux objets. Il faut dire que le mari de Marguerite est un amateur d'art qui raffole de tout ce qui s'y rattache. La petite fille au grand esprit extériorisera alors toute son imagination sur des feuilles blanches qui deviendront plus tard des œuvres. Ainsi de 1942 à 1947, naissent de nombreuses gouaches et des terres cuites.

C'est en 1947 que l'histoire de Baya prend un nouveau tournant. Aimé Maeght connu surtout comme marchand d'art et galeriste, étant de passage à Alger, il rencontre Baya et organise une rencontre entre Baya et son ami peintre et plasticien Jean Peyrissac qui vient d'exposer à Paris ses grands mobiles. Séduit par la poéticité de l'œuvre de Baya, il décide de la présenter dans sa galerie de la rue de Téhéran, en novembre 1947. Dans une première exposition de Baya avec la préface d'André Breton confirmant que « *Baya est reine* »¹⁰, Il se demande

⁸*Ibid.*

⁹ Extrait de la préface du catalogue de *L'exposition BAYA* au musée Cantini, Novembre 1982-février 1983, p.5.

¹⁰ Collection *albums de peintre Algériens*, Edition musée d'Alger, Alger, 1988, p. 13.



comment un enfant a pu, du premier coup, découvrir les secrets que le Peintre Matisse a mis 60 ans pour découvrir.

La présentation des douze grandes gouaches de Baya, où cette dernière apparaît en véritable petite princesse orientale « *saroual à rayures dorées et babouches brodées* »¹¹, elle fait un grand succès, dont Edmonde Charles-Roux, rédactrice à Vogue, envoyée couvrir l'événement, se souvient :

*Baya faisait corps avec son œuvre. Elle m'apparaissait comme un personnage mythique, mi-fille, mi-oiseau, échappée de l'une de ses gouaches ou de l'un de ces contes dont elle avait le secret et qui lui venait on ne savait d'où. Sa peinture ne doit rien à l'Occident. Dans sa prodigieuse faculté d'invention, n'entre aucune culture. Son sens inné des couleurs trouve sa source au fond des âges.*¹²

Le succès est complet. Tout Paris admire cette "enfant- artiste" de seize ans. En effet, ses tableaux provoquent un véritable engouement dans le milieu artistique parisien qui s'émerveille pour sa naïveté picturale, son catalogue est même préfacé par le poète surréaliste André Breton considérant cela en tant que « *concours ultra-favorable de circonstances [où] cette apparition étincelante sous le ciel anxieux d'un novembre 1947 à Paris – Baya rayonnant au-dedans comme au dehors de tous les charmes de son pays* »¹³

Par la suite, Baya fait un séjour chez le peintre Braque à son atelier à Varangéville. Elle passe l'été de 1948 avec Marguerite à Vallauris, invitée par la poterie Madoura. Le destin veut encore offrir à Baya une rencontre exceptionnelle, sa présence dans l'atelier Vallauris coïncide avec celle du maître du cubisme en personne Pablo Picasso éveillant plus que sa curiosité, sinon une certaine irritation, devant ce jaillissement, d'ailleurs elle l'explique elle-même :

Je suis plusieurs fois retournée à Vallauris où j'ai fait de la sculpture et c'est là que j'ai travaillé aux côtés de Picasso. Il faisait à l'époque ses fameuses assiettes. Nos

¹¹« Chronique Loisirs- La fondation Maeght expose à Vallauris », vidéo disponible sur le site www.youtube.com/watch?v=D6EtWUqV_X8, consulté le 2 Mai 2015 à 10 :00.

¹² Cité in www.djazair.com/fr/latribune/7547, consulté le vendredi 1 septembre 2015 à 14 :00.

¹³Texte cité dans *L'orient des provençaux*, « Baya », André BRETON, Edition musée Cantini, novembre 1982- février 1983, p.6.



ateliers étaient voisins et il venait de temps en temps me rendre visite. Nous discussions parfois, nous mangions le couscous ensemble. Il était très gentil, vraiment nous passions d'agréables moments. C'était pour moi d'une certaine manière un choc, connaître tout ce monde, voir tant de choses, je ne m'étais pas habituée.¹⁴

Après ce séjour de six ans, en 1953 ; une année avant le déclenchement de la guerre de libération nationale, Baya regagne l'Algérie. Son tuteur algérien estime qu'elle doit se marier avec le chanteur compositeur de la chanson andalouse algérienne, El Hadj Mahfoud Mahieddine à Blida.

Il est à noter que plusieurs versions expliquent cet événement. Pour certains le mariage de Baya était synonyme d'emprisonnement, comme l'écrit François Pouillon : « *Une jeune artiste mariée par son tuteur comme seconde épouse à un homme qu'elle n'a apparemment pas choisi âgé d'une trentaine d'année plus qu'elle et qui par la suite l'a dissuadé de peindre pendant dix ans ; passé le bal irréel de Cendrillon.*¹⁵ »

D'autres considèrent que ce fait était prototypé de l'époque : un mariage traditionnel. Pendant cette période, il était toutefois naturel que la femme ne choisisse pas à elle seule son futur époux, ce qui ne signifie forcément pas qu'elle n'était pas d'accord. El Hadj Mahfoud Mahieddine est un grand artiste de la musique arabo-andalouse, d'une famille traditionnelle musulmane. Cet homme, pour ceux qui ne le connaissent pas, était respectueux et admirateur du talent artistique de Baya, nous confirme son fils Othmane, le plus jeune de ses enfants ; 41 ans, énarque, fonctionnaire à la wilaya de Blida :

La relation entre mes parents était harmonieuse. Il y avait entre eux amour, respect mutuel et compréhension. Ils n'avaient pas besoin de paroles pour se comprendre. Elle écoutait et respectait mon père, ses amis, ses nombreux visiteurs, à l'image des regrettés Dahmane Benachour, hadj Medjbeur, hadj M'hamed El Anka.¹⁶

¹⁴Entretien avec Baya in *Algérie Actualité*, op.cit., p.3.

¹⁵ F. POUILLON et M. BERNARD « Baya » in *Cahiers de L'ADEIAO* n° 16, Paris, 2000, p. 15.

¹⁶F. SEMAN, « Baya », Publié in *Liberté* n° 5675 du le 17 - 12 - 2011, p. 22.



En guise de solidarité avec la juste cause de leur pays, El Hadj Mahfoud et Baya ont gelé leurs activités artistiques pendant dix ans dès 1954, ils n'ont repris que vers la fin des années 60 à l'occasion de l'indépendance de l'Algérie.

En définitive, il nous semble que cette deuxième version des faits, consolidée par des témoignages provenant d'un entourage très proche de Baya Mahieddine est, pour ainsi dire la plus congruente. Pendant cette pause, elle se consacre à son mari et à ses six enfants, en étant « *une mère attentive, dévouée et une épouse accomplie* »¹⁷, comme elle fait, selon son fils « *entièrement, méticuleusement et sans bruit : cuisine, pâtisserie, peinture sur satin, décoration de l'intérieur, entretien de la maison et du jardin, tout comme notre éducation. Une fée.* »¹⁸

Après l'indépendance de l'Algérie, Baya renoue avec l'univers pictural en prenant contact avec Jean de MAISONSEUL qui vient d'être nommé conservateur du musée national des beaux-arts d'Alger. Ce dernier rouvre ses portes le 04 janvier 1963 en accueillant les œuvres de jeunes artistes algériens – n'étant pas encore représentés, et une sale de gouaches anciennes de Baya. Elle participe également à l'exposition des peintres algériens au musée des arts décoratifs à Paris en 1964.

Baya se remet à peindre, après ce long silence retrouvant gouaches et pinceaux, plus rarement la terre. On peut penser que cette création n'est qu'expression de son enfance et de son adolescence et qu'elle reste sans prolongement. La reprise est un peu hésitante. Très vite, elle retrouve ses thèmes, les amplifiant d'avantage d'audace, d'inventions plastiques et colorées sur des formats de plus en plus vastes.

C'est à partir de la mort de son mari, en 1979, que Baya revient aux motifs d'inspiration de son adolescence. Sa frénésie de création semble irrésistible. La mort de son mari semble

¹⁷ Propos recueillis lors de notre interview avec son fils Othmane Mahieddine.

¹⁸ *Ibid.*



l'avoir galvanisée. Les instruments de musique, luth et guitare, comme en écho à la musique arabo-andalouse dont son mari s'est fait une spécialité, sont souvent présents.

A l'avènement de la période de violence qui a secoué le pays au début des années 1990, malgré les propositions à son égard de la convaincre de quitter le pays, Baya incarnant l'algérianité, surtout en ce qui concerne les coutumes et les valeurs morales n'a pas succombé à la tentation de l'exil doré.

A l'origine de cette proposition l'ambassadeur de France en Algérie de l'époque, craignant qu'elle ne fasse l'objet d'un acte terroriste, lui propose, de l'emmener à Paris, lui promettant de la faire bénéficier, outre une résidence de choix, de tout ce dont elle aurait besoin, pour continuer à exercer son activité. Mais, tenant plus que jamais à son pays et, surtout, tenant à vivre les difficultés que traverse son peuple, elle décline poliment l'offre du diplomate français, selon les souvenirs de son fils Othmane.

Ainsi, elle poursuit le chemin en compagnie de ses pinceaux et ne cesse plus de réaliser sur papier de grandes œuvres qui seront par la suite régulièrement exposées en Algérie (Alger, Tizi Ouzou, Annaba), en France (Paris et Marseille), en Belgique (Bruxelles) et dans le monde arabe. Plusieurs d'entre elles sont conservées dans la collection d'art brut de Lausanne.

Cette femme discrète et noble se caractérisant par sa réserve et sa grande discrétion s'est éteinte en 1998 avant de pouvoir achever un tableau qu'elle a commencé avec une touche inhabituelle : une main levée — signe d'adieu (aucun de ses tableaux n'avait encore porté ce signe), et reine la majestueuse tire sa révérence. Même après son décès sa contribution décisive à l'histoire culturelle algérienne résonne dans l'éternité.



I-2- Baya aux yeux des Hommes d'art

Cette artiste peintre, qui s'est fait connaître grâce à sa sensibilité artistique pourrait être une école. Son talent artistique, sa personnalité et son style ont marqué non seulement le monde des arts plastiques en Algérie mais le monde entier et l'on ne peut rester insensible à ses créations artistiques. Nous lui redevons au moins un hommage qui prendra sens à travers ces quelques témoignages impressionnants.

Elle est pour André BRETON annonciatrice d'un début et

*sur ce début Baya est reine. Le début d'un âge d'émancipation et de concorde, en rupture radicale avec le précédent et dont un des principaux leviers soit pour l'homme l'imprégnation systématique, toujours plus grande, de la nature. (...) Baya dont la mission est de recharger de sens ces beaux mots nostalgiques : 'l'Arabie heureuse'. Baya, qui tient et ranime le rameau d'or.*¹⁹

Pour Tahar DJAOUT, Baya n'est que la sœur de Shéhérazade. Elle est

*cette autre femme qui fabule pour compenser sa réclusion. Nous voici donc dans le conte, avec ses univers merveilleux. [Elle]abroge les formes, les classifications et les dimensions : l'oiseau s'étire et devient serpent, arbres et cahutes poussent de guingois, les vases se ramifient, deviennent arborescents comme des queues ou des huppés d'oiseaux. (...) les paysages et objets baignent dans l'informulé et la liberté du monde placentaire. (...) Tout l'effort de l'artiste est tendu vers la recherche d'une sorte d'harmonie prénatale que la découverte du monde normé, balisé, anguleux nous a fait perdre*²⁰.

Pour Assia DJEBAR, elle est une star portant « son regard fleur vers le ciel de plénitude où l'attendent Chagall, le Douanier Rousseau, un petit nombre d'élus (...) Elle, la première

¹⁹André BRETON, « Baya, Derrière le Miroir », Galerie Maeght, Paris, novembre 1947, p. 54.

²⁰Tahar DJAOUT, « Schéhérazade aux oiseaux », in *Algérie-Actualité* n° 1146, Alger, 1^{er} -7 octobre 1987, p.2.



d'une chaîne de séquestrées dont le bandeau sur l'œil, d'un coup, est tombé, Baya, la miraculée »²¹

Quant au peintre Ali SILEM, il voit que le tempérament créature de Baya « [est confondu] entre la sensation, la tendance à la narration et l'abstraction. On ne peut dire le quel prime tout à fait, on peut même croire que son expression artistique ne relève ni de l'un ni de l'autre ; qu'elle révélerait plutôt d'une rupture avec le monde extérieur, visible et invisible ». ²²

La plasticienne Malika BOUABDALLAH considère que la peinture Mahieddinienne incarne la source même de la création artistique. Baya pour elle est « *la source de nous-même. Avec elle, il nous est donc possible de remonter le temps immédiat, d'y faire halte à un point et à un moment donnée de son ellipse ; son sens, évident ou insondable, nous paraîtra comme à nos début »*²³

I-3- La peinture mahieddinienne : techniques et tendances artistiques

La peinture de Baya est principalement faite par la technique des gouaches²⁴. Cette peinture de la détrempe construit un univers clos, exclusivement féminin, tout à la fois reclus et souverain. Les objets qui entourent ces « dames » se détachent, sans nulle ombre, disposés les uns au-dessus des autres sur les différents registres d'un unique plan dans une vision qui refuse toute perspective²⁵ illusionniste. Dès les premières gouaches de Baya, apparaissent vases et cruches, bouquets et fruits. Deux décennies plus tard, compotiers et coupes, au-delà des pastèques et raisins, débordent d'une multitude de fruits et poissons indistincts. Posées

²¹Assia DJEBAR, *Catalogue de peintres algériens* (préface), janvier, 1986, p.4.

²²Ali. SILEM, *Hommage à Baya*, exposition 1991, Edition MNBA, p. 3.

²³Malika BOUABDELLAH, *La peinture par les mots*, Musée national des beaux-arts d'Alger, Edition Alger, 1994, p.34.

²⁴La gouache (de l'italien guazzo) est une peinture à l'eau gommée, comme l'aquarelle, couvrante et opaque. Le liant ou le solvant utilisé pour cette peinture est traditionnellement l'eau gommée (gomme arabique) et elle se dilue à l'eau. La gouache est donc une peinture à la détrempe. Cf. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie>, consulté le 20/04/2016 à 3 h00.

²⁵Elle consiste à donner l'illusion d'une troisième dimension sur un support à deux dimensions. Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/perspective/78699#U5xIvPhcXTmAzfBj.99>, consulté le 20/04/2016 à 3 h00.



sur tables ou étagères, lampes et lanternes les accompagnent, et de nombreux instruments de musique, violes et violons, et mandores, luths, lyres et harpes.

Quand ses gouaches s'aventurent hors de l'intimité des intérieurs, émergent des îles, cernées de poissons, peuplées de huttes serrées les unes contre les autres et d'arbres où veillent de nombreux oiseaux. L'exubérance de la forme et l'intensité de la couleur y font remonter, note le romancier Jean Pélégri « *à un temps antérieur à l'apparition de l'homme, où les choses et les créatures étaient encore incertaines et encore mêlées, où les arbres poussaient sous les eaux, où les poissons, avant de parvenir à leur état, habitaient les racines des plantes et montaient dans leurs tiges* »²⁶.

La peinture de Baya est qualifiée comme étant une peinture d'offrande, une peinture sacrée, où tout est silence et sérénité. Aucun bruit, aucune interférence, une harmonie totale dans cette peinture point de conflit comme le souligne Ali SILEM « *Quand Baya peint la nature, c'est une sortie de printemps où l'on n'arrête pas d'offrir des bouquets et de vase multicolore dans les édens où seuls les oiseaux, fabuleux, des luths, des poissons ou d'autres merveilles encore sont admis* »²⁷.

Sa peinture se veut à la fois spontanée, imaginaire et fantastique, tel un miroir magique de la réalité. Elle est également espace de femme, espace fermé comme pour jouissance suprême aux yeux de Mouny BERRAH la décrivant en tant qu'espace-harem d'où la présence de l'homme est exclue, mais pas celle des enfants. Lieux indéterminés, intérieurs non-architecturés. Espace ouvert et pourtant clos parce que saturé, surchargé d'objets divers qui planent dans une sorte d'apesanteur, sans ombre, sans poids »²⁸.

Les peintures déploient toutes la même intensité de couleurs et de tons, sans points de nuances. Les fleurs, les rivières, les cabanes ont, selon Ali SILEM « *les mêmes couleurs irréelles, c'est toujours le printemps et les femmes telles des oiseaux des tropiques paradent*

²⁶ Jean PELEGRI, *Les figures de la peinture d'orient*, ENPF, Paris, 1989, p.10.

²⁷ Ali SILEM, « L'espace chez BAYA » in *L'Actualité littéraire* dans www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_15_11.pdf, consulté le 01/05/2016, à 14h00.

²⁸ Mouny BERRAH, *Désert et peinture*, collection musée CAMINAT, Paris, 1980, p.10.



dans leurs robes aux couleurs berbères : vert, violet, rose tyrine, rouge, jaune intense. Dans cette peinture tout est silence hormis la couleur dont l'éclat se réconcilie avec les formes dans une polychromie de fête »²⁹.

Quant à l'organisation des couleurs, elle n'obéit pas aux règles de l'ombre et de la lumière. Rapports simples et formes élémentaires se répètent et se répondent dans de grandes taches aux tonalités identiques.

Selon Ali SILEM, Baya désarticule l'espace pictural hérité de la Renaissance, même si elle arrive grâce aux morcellements linéaires purs à de l'espace et aux plans de couleurs à en conserver des réminiscences dans la mesure où « *l'union de différents éléments du réel se réalise par l'unité de perception et l'esprit. Le réalisme visionnaire ou réalisme conceptuel auquel elle parvient au détriment du réalisme visuel, Baya le doit en grande partie à la dynamique des contrastes de formes et de couleurs »³⁰.*

De ce fait, Baya ne manipule pas l'univers, elle nous y fait pénétrer, elle nous y introduit par le rêve. Elle ne vise pas à saisir un espace mais à atteindre, au-delà de l'image perceptible, un imaginaire plus fluide et plus profond tissé plutôt de relations que d'objets, façonnée par la fraternité des personnages plutôt que par la personnalité de ces êtres singuliers affirme Ali SILEM.

Cette façon de vider les éléments de toute tensions, de figer les personnages dans une immobilité irréaliste excluant les conflits internes, donne à l'œuvre une durée homogène et arrête le temps, ce monde exclut la distance ainsi que l'illusion de la tri-dimension, selon Malika BOUABDALLAH³¹.

Son univers se présente aussi comme une combinaison élémentaire qui se répète sans L'espace de Baya n'est donc pas un espace sensible, un espace qui se donne à voir mais un

²⁹Ali SILEM, *op.cit.* p.1.

³⁰*Ibid.*

³¹Malika BOUABDELLAH, *op.cit.*, p.36.



espace mental, un espace émotif déconcertant qui restitue les impulsions de l'instant initial devant les choses, qui éveille et introduit à l'univers du mythe et de la magie. Ses « *plans viennent en avant, les figures surgissent d'un au-delà différencié pour atteindre une certaine matérialisation.* »³²

En outre, Baya exprime une vision du monde qui n'est pas la reproduction de la nature perçue par l'œil humain mais une abstraction, un univers géré selon d'autres lois que celle du monde réel, un rêve de lumières, de couleurs, de forme qui n'empreinte pas à la matérialité du quotidien.

Son univers se présente aussi comme une combinaison élémentaire qui se répète sans cesse bien qu'avec une certaine diversité et que l'on appelle la symétrie qui constitue donc avec la plénitude (un refus de la perspective), les trois pôles caractéristiques de la composition chez elle.

Ses peintures se présentent en effet comme des spectacles horizontaux où « *les personnages sont mis en scène comme dans le théâtre de Karakouz, ils défilent sous nos yeux sur papier-écran où ils se projettent* »³³.

Baya puise, bien entendu, dans la peinture occidentale : son lyrisme visionnaire, l'ivresse lumineuse de son monde intérieur, son projet de communiquer à un monde extérieur, prennent bien leur source dans cette peinture. Mais les couleurs, surtout celles des robes appartiennent à la tradition berbère.

La disposition et l'agencement sont d'influence arabe, comme dans les miniatures du 13^e siècle. Les plans sont relevés, il n'y a pas de reproduction de la nature dans ce qu'elle a d'apparent. Ainsi, Baya peint sans modèle, tout à l'intuition, comme l'annonce André

³²Edmond MICHELET et Mourad BOURBOUNE, *Textes tirés des Peintres algériens*, Musée des arts décoratifs de Paris, Paris, 1964, p.41.

³³*Ibid.*, p. 45.



BRETON en disant que « *l'œuvre de Baya a ceci de magique qu'elle impose, par-delà les genèses parfois surfaites et les analyses arides, de renouer avec le plaisir.* »³⁴

Certains spécialistes estiment que la plénitude caractérisant les œuvres de Baya fait rappeler l'Égypte : La Crête ancienne. Comme l'artiste égyptien, elle utilise le rabattement des plans, montre les visages de profils et les yeux en face d'où une impression d'éblouissement, d'innocence et de virginité du regard récepteur.

Baya puise de son talent tout en continuant à imaginer un monde fabuleux peuplé de monstres fantastiques figés, de femmes-oiseaux voluptueuses, magnifiques sur le papier par la couleur dans des décors paradisiaques. De ce fait, on peut imaginer des correspondances dans les thèmes de Baya avec ceux de plus ancien Orient par une transmission orale traditionnelle puisant ses origines dans sa petite enfance à la tribu. Elle a entendu raconter des histoires et des contes d'une très ancienne tradition orale, ce qui peut être à l'origine de ses thèmes. Cependant, qu'en est-il des analogies plastiques ? Cette enfant qui n'a jamais rien vu, qui a quelque rapport avec les formes et les couleurs de l'Égypte, de la Crête et de Sumer, comment a-t-elle retrouvé le sens de l'Arabesque ?

A ce sujet, Jean de MAISONSEUL croit que « *l'inconscient collectif (...) n'existe pas puisqu'il n'y aurait pas transmission des caractères acquis, ceux de Baya n'ont rien de culturel* »³⁵, et le mystère demeure.

En somme, nous disons qu'il faut penser à la complexité du tissage de l'inné, du rêve et de l'acquis qui ne seront jamais épuisés, mais toujours offriront d'infinis possibles.

De 1942 à 1998, naissent de nombreuses gouaches et quelques terre cuites. Il est à noter que le thème de ses tableaux représente le plus souvent des femmes portant des robes merveilleusement ornées et colorées, des plantes, des poissons et de grands oiseaux. On

³⁴ André BRETON, « Baya, Derrière le Miroir », Galerie Maeght, Paris, novembre 1947, p.62.

³⁵ Jean de MAISONSEUL, Cité in « Baya », Extrait de la préface au catalogue de l'exposition « Baya » au musée Cantini, novembre 1982, p.8.



trouve aussi des instruments de musique et, parfois, des villages dans des paysages de rêve. Ses œuvres se trouvent dans plusieurs collections publiques, elles sont représentées dans des collections privées dans le monde entier, en particulier en France et au Japon. Le Musée national des beaux-arts d'Alger abrite une vingtaine de tableaux. On compte une trentaine de tableaux environ qui sont répartis entre le Musée d'art moderne de Paris, le musée Cantini de Marseille et le Musée d'art brut de Lausanne. Le tableau ci-après regroupe ses tableaux les plus célèbres.

Titre du tableau	Date	Dimension
<i>Femme au bateau</i>	1945	20×28 cm, Coll. part
<i>Femme en robe bleue</i>	1945	20×28 cm. Coll. part
<i>Femme bleue à l'oiseau</i>	1945	55×70 cm. Coll. Musée National des beaux-arts d'Alger
<i>Mère au bouquet</i>	1945	48×63 cm. Coll. Musée National des Beaux-arts d'Alger
<i>Au bord de la rivière</i>	1945	73×107 cm Coll.
<i>Femme et oiseaux en cage</i>	1946	65×95 cm Coll. Musée des beaux-arts d'Alger
<i>Rêve de la mère II</i>	1947	70×105 cm Coll. part
<i>Maïda à la lanterne</i>	1966	100×150 cm Coll. part
<i>Dame rose au coran</i>	1967	100×150 cm Coll. part
<i>Instruments de musique</i>	1968	75×100 cm Coll. part
<i>Huppes sur fond noir</i>	1983	75×100 cm Coll. part
<i>Femme en robe rose</i>	1986	75×100 cm Coll. Part
<i>Femme bleu avec oiseau</i>	Non déterminé	70×55 cm
<i>Le grand paon</i>	1976	100×150 cm
<i>Femme à la coupe de fruit</i>	1976	92×73



<i>Femmes aux oiseaux</i>	1977	60×35 cm
<i>La mariée</i>	1977	60×35 cm
<i>Les papillons</i>	1980	50×100 cm
<i>Le chemin</i>	1980	100×150 cm
<i>L'oiseau</i>	1988	50×50 cm
<i>Jeune femme à la Mandoline</i>	1989	30×20 cm
<i>Paon huppé</i>	1990	100×70 cm
<i>Divinité</i>	1992	100×70 cm
<i>Deux oiseaux et un poisson</i>	/	100×75cm
<i>Femme à l'arbre</i>	/	74×98 cm

Tableau 1 : Les œuvres picturales les plus célèbres de Baya Mahieddine

Elle a exposé régulièrement à Alger, à l'Union des Arts plastique, au Centre Culturel Français, en France et en Suisse. Le tableau ci-dessous illustre nos propos.

Année	Lieu de l'exposition	Traits spécifiques
1947	Paris, Galerie Maeght	Exposition individuelle
1950	Alger, salle de l'alhambra	Maison de l'artisanat
1963	Salle Ibn Khaldoun	Exposition collective
1964	Paris, Musée des arts décoratifs	Exposition collective de peintres algériens
1964	Alger, Galerie 54	Exposition collective
1964	Alger, centre culturel français	Exposition individuelle
1966	Alger, galerie Pilote	Exposition individuelle
1967	Alger, galerie de l'Union nationale des arts plastiques (Unap)	/
1969	Alger, Galerie de l'Unap	Exposition collective
1969	Alger, Centre culturel français	Exposition individuelle



1970	Algérie, Galerie de l'Unap	
1971	Alger, Galerie del'Unap	Exposition collective
1973	Alger, Galerie de l'Unap	
1973	Alger, Galerie des 4 colonnes	Exposition collective
1976	Alger, contre culturel français	Exposition individuelle
1977	Alger, Galerie Racim	Exposition individuelle
1977	Tizi Ouzou, Maison de la culture	Exposition individuelle
1978	Alger, Galerie Racim	Exposition collective
1978	Annaba, Centre culturel français	Exposition individuelle
1978	Alger, Galerie Racim	Exposition collective
1979	Alger, Centre culturel français	Exposition individuelle
1980	Alger, Centre culturel français	Exposition individuelle
1982	Alger, Centre culturel français	Exposition individuelle
1982	Marseille, Musée Cantini	Exposition individuelle
1983	Alger, Galerie Racim	
1984	Alger, centre culturel français	Exposition individuelle
1984	Aubagne, centre culturel communal	Exposition collective
1984	Paris, centre culturel algérien	Exposition individuelle
1985	Alger, Galerie de l'Aurassi,	Exposition individuelle

Tableau 2 : Expositions de Baya³⁶

Après ce survol artistique, nous nous posons les questions suivantes :

- A quelle tendance artistique, Baya Mahieddine appartient-elle ?
- Où peut-on la situer entre surréalisme, art brut ou art naïf ?
- Que dire sur l'œuvre de Baya Mahieddine et ses références ?

³⁶Catalogue des expositions de peintres algérien, Musée des beaux-arts Alger, Edition Alger, Alger, 2000, pp. 5-15.



Tant de questions qui restent en suspens mais auxquelles nous tenterons de donner des réponses. Au préalable, nous apporterons un éclairage sur ce qui s'entend par surréalisme, art brut et art naïf.

Le surréalisme pictural est inspiré du « *Manifeste au surréalisme* »³⁷ expliquant que cette école a pour particularité de faire appel avant tout au rêve, à l'imaginaire, à la folie et à l'inconscient de chacun. Un tableau surréaliste est une toile généralement figurative traduisant un rêve de son auteur, rompant ainsi avec le conformisme plastique pour libérer son langage de toutes les entraves de la morale ou de la conscience. Ce mouvement artistique lutte, de ce fait, contre les valeurs reçues, libérant l'artiste du contrôle de la raison : « *rien ne doit être calculé* »³⁸. Ce mouvement a d'abord touché les écrivains et poètes (Breton, Aragon, Eluard) avant de rallier cinéastes, photographes et peintres, tels Magritte, Ernst, Masson et Dali³⁹.

Quant à la tendance picturale d'art brut, elle demeure l'objet de discussions les plus diverses et nuancées sur sa signification, son qualificatif " brut " évoque à la fois la simplicité et le naturel, mais aussi le manque d'« éducation artistique ». La définition que nous retenons est celle qui se trouve sur la couverture de l'ouvrage « *L'art Brut* » de Michel THEVOZ, le définissant en tant qu'

*art pratiqué par des individus qui, pour une raison ou pour une autre, ont échappé au conditionnement culturel et au conformisme social. Ces auteurs ont produit pour eux-mêmes, en dehors du système des beaux-arts, des œuvres issues de leur propre fonds, hautement originales par leur conception, leurs sujets, leurs procédés d'exécution, et sans allégeance aucune à la tradition ni à la mode.*⁴⁰

Pour Thévoz, la culture occidentale a tenu à l'écart, en les rapprochant sous une sorte d'étiquette, l'art des primitifs, l'art des enfants et l'art des fous. Grâce à l'effet de beauté, on

³⁷ André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, folio, Paris, 1985, p.32.

³⁸ Pierre GROUX, *Les écoles artistiques*, Ellipse, Paris, 2002, p.211.

³⁹ Cf. www.grandspeintres.com, consulté le 20 novembre 2015 à 10 :00.

⁴⁰ Michel THEVOZ, *L'art Brut*, Edition Skira, Lausanne, 1975 ,p. 56.



commence, dans le milieu artistique, à s'intéresser à cette tendance Dubuffet disait à son tour qu'il ne sert à rien d'essayer de définir des caractéristiques communes à ces productions dont chacune correspond à des clés de transcription différentes, à un statut propre inventé par son auteur car les critères et les références de l'art culturel ne s'y appliquent pas. Nous retenons que les artistes appartenant à la tendance d'art brut sont généralement étrangers aux milieux artistiques professionnels, se caractérisant par la spontanéité et inventivité personnelles franchissant ainsi des normes culturelles.

Notons aussi que la tendance d'art naïf regroupe des artistes autodidactes, c'est-à-dire que leur art leur est propre et ne correspond à aucun mouvement de leur époque. Le terme d'« art naïf » est utilisé pour la première fois au XIX^e siècle pour désigner le peintre Douanier ROUSSEAU.⁴¹ En guise de simplification, disons que l'art naïf est un art à part entière, il évoque un univers enfantin se caractérisant, en peinture par une représentation figurative de sujets populaires : paysages campagnards, costumes folkloriques, animaux domestiques ou sauvages. Du point de vue technique, cet art se caractérise par le non-respect volontaire ou non des règles académiques. C'est pourquoi retenons qu'en général, un peintre naïf met longtemps pour créer un tableau. Il a donc peu de tableaux chez lui, autrement dit, il n'a pas de stock.

Un point de vue admet que la peinture de Baya évoque l'art brut, étant donné qu'un nombre important de ses œuvres sont conservées dans la Collection de l'art brut de Lausanne. En effet, son style correspond plus exactement à la tendance d'art brut.

En guise de synthèse, nous disons qu'en matière d'art, la peinture de Baya se refuse à toute filiation exclusive. Elle inclut dans ses œuvres un aspect artistique relatif aux trois tendances à la fois ; surréalisme, art brut et art naïf.

⁴¹Michel LACLOTTE, *Dictionnaire de grands peintres*, Edition hachette Larousse, 1975, p.41.



Nous ne pouvons point exprimer aucune objectivité, l'admiration à l'égard de Baya l'artiste prend sens. La force de cette artiste tient à sa façon d'assumer, sans tricher ce legs complexe, multiple et quelque fois lourds à porter :

[Elle] ne donne pas de thème à [sa] peinture. C'est dur ce qu'[elle] traverse. [Elle] le ressens et [elle] le mets sur papier. Ça [lui] fait plaisir, mais [elle ne peut pas dire pourquoi sa peinture est comme ceci ou cela]. Quand[elle] peins, [elle est] heureuse, [elle est] dans un autre monde, on [lui] dit : pourquoi toujours la même chose ? [Elle] trouve que si [elle] change, ce ne serait plus Baya. Pourtant dans le fond ça change.⁴²

De cet enchevêtrement expressif, Baya Mahieddine retient délibérément ce qui résiste au temps et les constantes harmonieuses qu'elle asservit au gré de son inspiration.

La fin de ce chapitre s'annonce, fermant le rideau sur un destin hors norme d'une artiste laissant comme seule empreinte des œuvres picturales prêtes à l'analyse, or avant d'y procéder, nous consacrerons le prochain chapitre aux définitions de quelques éléments de notre approche d'analyse des empreintes picturales de Baya Mahieddine à savoir la sémiotique visuelle.

⁴²Propos transcrits de Baya Mahieddine lors d'un rare enregistrement fournis par son fils Othmane, visionné le 26 novembre 2015 à 22 h00.





CHAPITRE II

Éléments définitoires de la sémiotique visuelle



Avant de procéder à la lecture sémiotique des tableaux de Baya Mahieddine, nous optons dans ce chapitre pour le regroupement des réflexions théoriques méthodologiques afin de ne pas interrompre par la suite le processus de déchiffrement des codes picturaux. Dans cette vue d'ensemble de la sémiotique visuelle ; une branche de la sémiotique très récente qui étudie les objets de signification se manifestant sur le canal visuel, et au premier rang de ceux-ci, l'image ou en terme plus technique : l'icône visuelle, nous visons un double objectif : mettre en lumière la problématique de la pluralité des codes du langage visuel pictural et définir ces codes pour élaborer notre outillage méthodologique d'analyse.

II-1-La peinture : un discours pluri-code

Avant tout étalage théorique, une interrogation majeure s'impose : pourquoi qualifions-nous le discours pictural comme étant pluri-code ? J-M KLINKENBERG y répond en jugeant que la peinture est le bel exemple de discours pluri-code car elle mobilise simultanément plusieurs codes à savoir, le plastique, l'iconique et le linguistique. Ce discours englobe pour lui « *toute famille d'énoncés considérés comme sociologiquement homogènes par une culture donnée, mais dans laquelle la description peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent.* »⁴³

En effet, la peinture, singularisée par un système de relations spatiales, est une structure avant tout visuelle et dynamique. Ainsi, ayant un aspect représentatif, elle dispose d'un premier code dit « *code perceptif* »⁴⁴ qui selon S-M FERNANDE « *n'est pas innocent* »⁴⁵. Non seulement dans ses éléments, mais encore dans son existence même, il implique une certaine dépendance culturelle, marquée par la familiarité avec la notion de représentation qui est un trait de culture remarquable. Deux facteurs interviennent dans cette perception : ceux qualifiés de perceptif et ceux nommés indiciels (iconiques ou plastiques). Précisons que la représentation désigne étymologiquement « *l'action de replacer quelque chose devant les*

⁴³Jean Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, Paris, 1996, p. 233.

⁴⁴Saint-Martin FERNANDE, *Sémiologie du langage visuel*, Presse universitaire, Québec, 1987, p. 15.

⁴⁵*Ibid.*, p. 30.



yeux de quelqu'un »⁴⁶. Elle apparaît d'abord comme une présentification : il s'agit de rendre quelque chose d'absent présent (penser à une table fait apparaître en esprit une table). Cette notion d'origine latine garde tout son sens étymologique mais revêt des acceptions sensiblement distinctes suivant le contexte dans lequel elle est utilisée. En peinture, la représentation est conçue comme un processus de production picturale, à l'origine même de la création artistique. Quant au code pictural, il est défini comme étant : « *l'association de deux systèmes de nature différente : un système signifié et un système signifiant* »⁴⁷. Ces signifiés picturaux sont pris en charge par un système de signification.

C'est pourquoi nous faisons appel dans la présente étude à la sémiotique visuelle pour approcher les œuvres picturales se caractérisant essentiellement par un système de relations et de structures dynamiques. Cette discipline a réussi depuis près d'une vingtaine d'années à se tailler une place de choix aux côtés de la sémiotique littéraire (greimassienne comme peircéenne), de la sémiotique de la médecine, de la sémiotique du spectacle ou encore de la sémiotique de la musique. Cette science a bien pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites identifiables.

La sémiotique visuelle doit se doter d'une instrumentation conceptuelle et opératoire adéquate qui lui assurera des qualités heuristiques certaines. Pour cela, elle se soucie de forger des outils particuliers qui se distinguent des modèles d'organisation de la langue. Ces outils conceptuels sont censés être conçus à partir des qualités et des éléments spécifiques du langage visuel et être aptes à rendre compte des modes d'organisations spatiaux du tableau peint.

Le type de lecture iconisante proposée par GREIMAS est révélateur car il s'agit d' « *une opération qui, consignait un signifiant et un signifié, a pour effet de produire des signes. La*

⁴⁶ O. DUCROT et J-M SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995, p. 140.

⁴⁷*Ibid.*



grille de lecture, de nature sémantique »⁴⁸ dote de signifier le signifiant visuel « *en transformant ainsi les figures visuelles en signes-objets* »⁴⁹

La relation référentielle qui définit de part en part le signe pictural doit alors s'intégrer à une relation plus profonde dont elle ne sera qu'un terme : le signifiant. C'est là très précisément la définition que donnent HJELMSLEV et BARTHES à une œuvre d'art ayant deux systèmes de fonctionnement : le premier constitue alors le plan de la dénotation étant la relation de désignation dans le cas de la peinture « *représentative* »⁵⁰ et le second, extensif au premier ; le plan de la connotation. On dira donc qu'un système connoté est celui dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification dans la mesure où « *l'œuvre d'art n'est pas un objet donné et qu'on peut voir de manière neutre, mais une structure sémiotique qui est construite dans et par l'interprétation.* »⁵¹

II-2- Typologie des signes picturaux

II-2-1- Le signe iconique

Le signe iconique est un type de représentation qui, à travers des règles de transformations visuelles, permet de reconnaître certains « objets du monde » par ressemblance. Ces objets du monde ne feraient pas l'objet d'une copie, mais d'une transformation, comme le dit U. Eco alors que les chercheurs du Groupe μ ont choisi le terme « reconstruction ».

Il est à noter que les sémioticiens de l'image ont cherché à élaborer un modèle du signe iconique qui rend compte de sa spécificité par apport au modèle du signe en général.

⁴⁸Algirdas Julien GREIMAS, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », in *Actes Sémiotiques-Documents*, n° 60, 1984, p. 10.

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰Jean-Marie SCHAEFFER, *La transformation du banal*, Seuil, Paris, 1989, p.13.

⁵¹*Ibid.*



Le Groupe μ ⁵² propose pour ce faire un diagramme qui reprend le triangle sémiotique, avec cependant des différences notables, comme l'illustre le schéma ci-après.

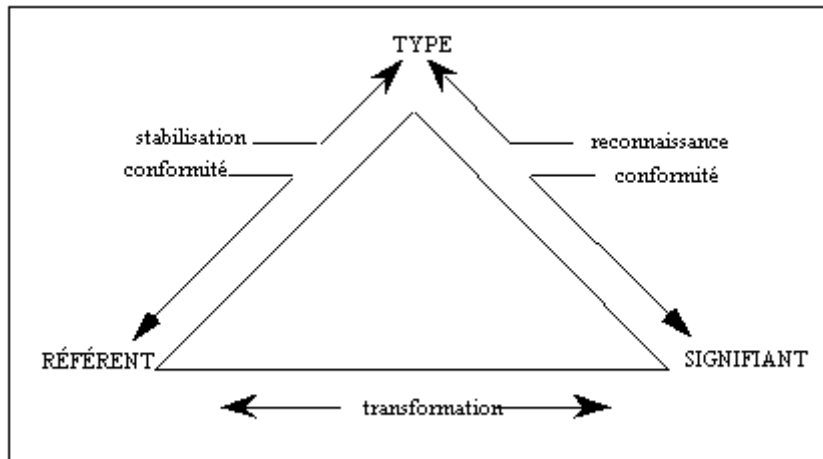


Figure 1 : Le signe iconique

Dans le schéma précédent, le Groupe μ fait une unité tripartite, composée du signifiant, du référent et du type. Le signifiant mentionné dans la figure 1 renvoie au signifiant iconique étant le produit d'une triple relation entre trois éléments. Il est utile dans cette section de rappeler la définition de chacun desdits éléments.

- Le référent renvoie à « *l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe (ce qui ne veut pas dire que ce référent soit nécessairement réel). L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type* »⁵³.
- Le type est par contre une classe conceptuelle, abstraite. Si nous prenons par exemple « *le référent du signe iconique chat, [il] est un objet particulier dont [on*

⁵² Le Groupe μ , renvoyant à la lettre grecque « mu », est né de libres échanges menés à l'Université de Liège (Belgique) en 1967, il poursuit depuis plus de quarante ans des travaux interdisciplinaires en rhétorique, en théorie de la communication linguistique ou visuelle, en philosophie des sciences du langage. Ses membres titulaires actuels sont entre autres : Francis ÉDELINÉ et Jean-Marie KLINKENBERG.

⁵³ Groupe μ , *Pour Une Rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, 1992, p.136.



peut] avoir l'expérience, visuelle ou autre, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie permanente : l'être-chat. »⁵⁴

- Le signifiant désigne « un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type ; il entretient avec ce référent des relations de transformations »⁵⁵

La notion du « signe iconique » permet de relativiser, dit Joly, « à la fois l'ancienne notion d'iconicité (ou de ressemblance) et celle de reconnaissance »⁵⁶ à titre illustratif : la photographie d'un chat n'a pas pour référent le chat particulier qui a été pris en photo, mais la catégorie des chats dont ce chat constitue un élément.

Prenons un autre exemple pour expliciter la notion de référent : l'image de Félix ; le Chat invite aussi le lecteur à sélectionner très rapidement des traits pertinents de reconnaissance (pelage, forme des oreilles, queue) qui font que sous le regard, Félix est un chat, même si sa bouche est « humaine » et si l'on ne voit pas ses moustaches ! Cette image (le dessin simplifié du chat en illustration) ne « ressemble pas » à un chat, pourtant elle est lisible. On « reconnaît » ici un chat.

Reconnaître, écrit Joly reprenant des propos de certains devanciers, « c'est ranger dans une classe, de telle sorte que le chat comme concept, qui ne figure pas explicitement dans l'image, s'y trouve réintroduit par le regard du spectateur » d'où l'idée de coproduction du sens (ou co-élaboration).⁵⁷ La figure ci-après représente le chat Félix.



Figure 2 : Le chat Félix

⁵⁴*Ibid.*, p.137.

⁵⁵*Ibid.*, p.138.

⁵⁶Martine JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand colin, Paris, 2005, p.91.

⁵⁷*Ibid.*, p.102



II-2-2- Le signe plastique

Le signe plastique doit être différencié du simple stimulus visuel qui peut être décrit physiquement sans être nécessairement un processus de signification. Il est indissociable d'une fonction de renvoi à ce qui n'est pas lui, et il implique l'existence d'une articulation entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Toutefois, certains théoriciens de l'art abstrait, le perçoivent comme dépourvu de toute valeur et de toute signification.

Ce type de signe renvoie aux caractéristiques matérielles et substantielles de l'image. Il se lit dans la couleur, la forme, la composition, la texture, le support, le cadrage, la perspective et l'angle de vue. Il se construit à travers la coprésence des formèmes qui sont « *des unités signifiantes non manifestées : la position, la dimension et l'orientation* »⁵⁸ et des chromèmes définis comme étant « *des unités de couleurs plus petites : dominante chromatique, la luminance et la saturation* »⁵⁹. Ces formèmes et chromèmes peuvent correspondre à des signifiés qui varient en fonction des cultures.

Pour ce qui est des formèmes, nous en distinguons les traits spécifiques dans le schéma ci-après.

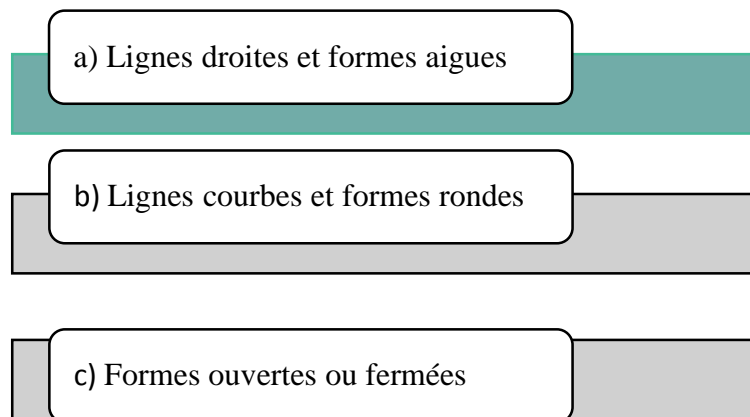


Figure 3 : Éléments distinctifs des formèmes

⁵⁸Jean Marie KLINKENBERG, *op.cit.*, p.281.

⁵⁹*Ibid.*



Pour ce qui est de la construction du signe plastique, il en existe plusieurs sortes. Nous en citons quatre ainsi :

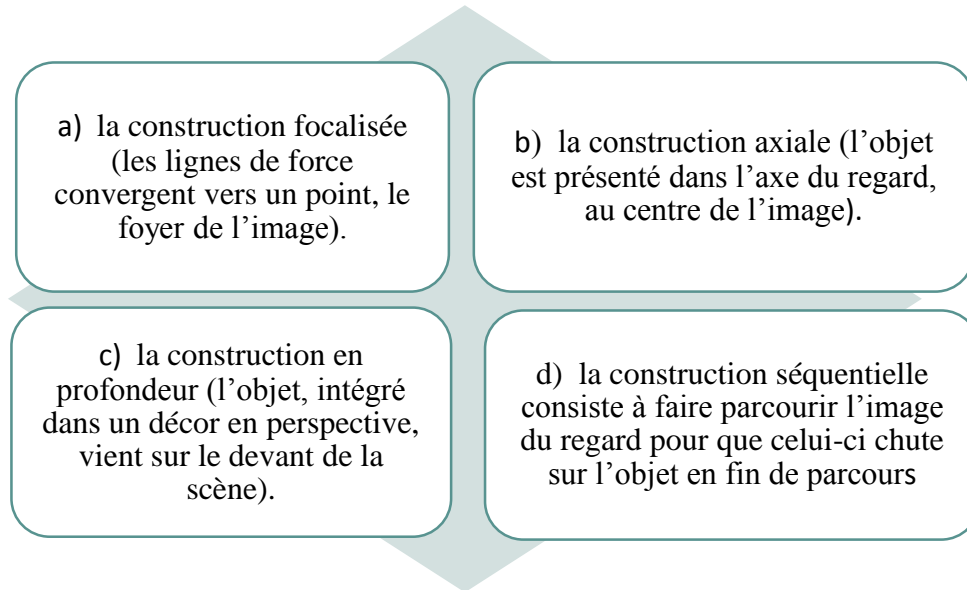


Figure 4 : Construction du signe plastique

Concernant les éléments caractéristiques du signe plastique, nous énumérons :

L'éclairage, Pour Kandinsky « *a[avec la couleur]un effet psychophysiologique parce qu'ils sont perçus optiquement et vécus psychiquement* ». Notons aussi que cette unité plastique peut être directionnelle ou diffuse.

La texture, étant une qualité de la surface. Elle renvoie au support de la représentation visuelle. Il s'agit de grain en peinture, du glacé dans la presse magazine et de tramé sur les écrans sans oublier le support qui participe à la construction du sens du message visuel. Il peut être glacé, semi-glacé ou bien en papier journal.

Pour **le cadre**, il désigne l'image comme telle, il matérialise ses limites : cadre/hors-cadre, cadre rectangulaire et perspective ou effacement du cadre et recadrement interne.



Quant au **cadrage**, il correspond à la taille de l'image, c'est de lui que dépend l'échelle des plans : très gros plan, gros plan, plan rapproché, plan américain, plan italien, plan moyen, plan de demi ensemble, plan d'ensemble et plan panoramique.

Concernant **la perspective** et la profondeur de champ, il s'agit en peinture, de l'art de représenter les objets sur une surface plane de façon que cette représentation soit semblable à la perception qu'on peut avoir des objets. En effet, la profondeur de champ offre une représentation de l'espace qui donne l'illusion de la troisième dimension.

Quant à **l'angle de prise de vue**, il indique d'où l'objet est regardé. Il est en quelque sorte un point de vue pouvant être : plongé, contre plongé ou à hauteur d'homme

Il est utile pour BARTHES, de faire la distinction entre les deux types de signe plastique dont le premier est qualifié de non spécifiques. Il regroupe tous ceux que notre vie, notre expérience, nous donnent à percevoir. Ces signes plastiques non spécifiques aux images (préférons, une fois encore, « messages visuels ») sont les couleurs, l'éclairage et la texture.

Le deuxième type est celui des signes plastiques spécifiques aux messages visuels, élaborés par les artistes, ils relèvent de conventions. Ces signes plastiques spécifiques sont, par exemple, le cadre, le cadrage, la pose du modèle. Le schéma ci-après illustre mieux ces propos.

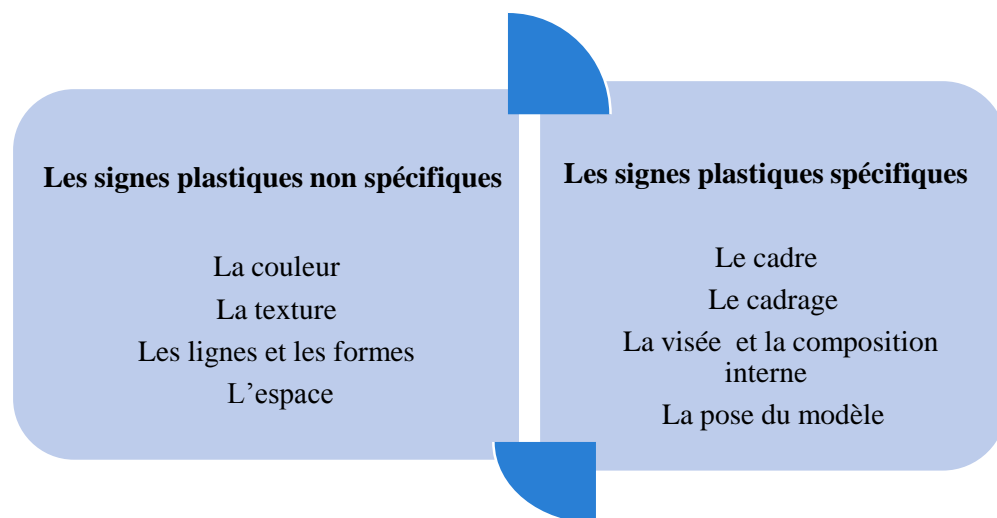


Figure 5 : Types de signes plastiques



Il est à préciser que le cadre relatif à la fois à la peinture et à la photographie, est un élément spécifique de l'image. Il la délimite, l'isole et « dit » qu'il en fait une image. Le cadre, ou la clôture de l'image isole cette dernière de ce qui l'entoure, il représente tout simplement la frontière physique d'une image.

Il est à noter que la relation entretenue entre l'iconique et le plastique peut être de congruence, d'opposition ou de prédominance.

II-3- Rhétorique visuelle

Nous nous posons la question suivante : les messages visuels picturaux ou les expériences interactives remplissent-ils les conditions nécessaires pour constituer un espace rhétorique ?

Définie comme « *Art de l'éloquence, de la mise en œuvre des procédés stylistiques permettant l'expression* »⁶⁰, la rhétorique est liée à la tradition gréco-romaine, intégrée dans l'enseignement officiel jusqu'au XIX^e siècle, elle constitue une sorte de rhétorique du discours pré-scientifique. Ainsi envisagée comme art de persuader, la rhétorique ne concerne que le langage verbal. Or son champ d'application a été étendu aux autres systèmes de signification. Ainsi dans le cadre de l'élaboration d'une rhétorique fondamentale, le Groupe μ la définit comme

*transformation réglée d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu. L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart que l'on nomme allotopie, identification et réévaluation de l'écart. Ces opérations qui ne se font pas au hasard, mais suivent des lois très strictes.*⁶¹

Ces règles strictes qui normalisent le processus de transformation de sens rhétorique varient selon le type d'énoncé concerné. De nombreux chercheurs, à l'instar de BARTHES ont parlé

⁶⁰O. DUCROT et J-M SCHAEFFER, *op.cit.*, p.175.

⁶¹Groupe μ , *op.cit.*, p.136.



de la rhétorique de l'image, mais en se limitant au signe iconique. De nouvelles pistes sont ouvertes par la mise en évidence de l'existence d'une rhétorique du signe plastique.

II-3-1-La rhétorique du signe iconique

La rhétorique du signe iconique se subdivise en une « rhétorique de la reconnaissance » liée à l'axe signifiant - type et une « rhétorique transformative » liée à l'axe signifiant -réfèrent sur **la figure 1** (voir p 29) proposé par le Groupe μ . Plus clairement, sur le plan de la reconnaissance, le contexte joue un rôle primordial dans le repérage du type et la signification de l'énoncé iconique, par exemple l'iconique d'une cage sur un tableau de peinture serait reconnu différemment selon le contexte ; elle pourrait éventuellement renvoyer à un événement heureux ou malheureux (prison ou mariage). Quant au plan de la transformation, on parlera de rhétorique transformative lorsqu'il y aura non-respect d'« *application uniforme des transformations à tous les signifiants d'un même [énoncé] iconique.* »⁶²

II-3-2- La rhétorique du signe plastique

On qualifiera, selon KLINKENBERG de rhétorique toute occurrence plastique occupant une position dans laquelle une autre occurrence serait normalement attendue, telles les transformations topologiques. A titre illustratif, l'organisation plastique d'un tableau x se fait en opposition centrifuge au lieu d'être en écho. En effet, le sens rhétorique plastique provient des relations qu'entretiennent les éléments d'un énoncé pictural plutôt qu'à partir des éléments eux-mêmes, envisagés hors de tout énoncé, à titre d'exemple la complémentarité entre les couleurs n'aurait certainement pas la même figure rhétorique en dehors du tableau peint.

Reste à dire que la relation dans un même énoncé entre signes iconiques et signes plastiques peut introduire soit un supplément d'ordre, soit un supplément de désordre, elle est, de ce fait, de nature rhétorique, comme l'explique clairement KLINKENBERG : « *le plastique en*

⁶²*Ibid.*



tant qu'il est phénoménologiquement le signifiant du signe iconique, permet l'identification de l'iconique. A son tour l'iconique, une fois identifié, permet d'attribuer un contenu aux éléments plastiques étrangers aux types iconiques »⁶³

Nous retiendrons donc qu'en rhétorique visuelle, l'iconique est indispensable au plastique et vice versa afin de générer des variantes rhétoriques qui ont les mêmes modalités de manifestation en linguistique et en sémiotique visuelle.

A la fin de ce chapitre, nous avons cerné les différents éléments essentiels à notre approche sémiotique visuelle que nous appliquerons dans le troisième chapitre sur les tableaux de Baya Mahieddine en trois phases qui agissent en interaction constante : phase descriptive contextuelle, phase dénotative et une phase connotative (interprétative).

⁶³*Ibid.*





CHAPITRE III

Une lecture sémiotique des œuvres picturales de Baya

Mahieddine



Dans le présent chapitre, nous entamons la troisième étape de notre travail : l'analyse sémiotique des dix tableaux constituant notre corpus. En ce qui concerne le choix de corpus, nous avons fait l'inventaire des tableaux afin de constituer notre corpus conformément aux normes quantitatives et qualitatives.

Etant donné que le nombre des tableaux n'est pas exact et relativement important, nous avons dénombré environ entre 30 et 40 tableaux, et vu les contraintes liées au facteur temps nous avons opté pour l'analyse de dix (10) tableaux. Après avoir départagé leurs titres en deux groupes dont le premier regroupe les tableaux qui ont été peints avant l'indépendance de l'Algérie et le deuxième en regroupe ceux qui ont été peints après l'indépendance de l'Algérie, nous avons tiré au sort cinq tableaux de chaque groupe.

Notre analyse sémiotique s'effectuera en trois phases composant les sections de ce chapitre.

III- 1-Phase descriptive contextuelle

Tableau 01	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Au bout de la rivière</i> »
• Date de parution	1945
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger
• Support	Gouache sur papier ,73cm ×107cm
• Format	Rectangle
• Matériaux	Papier, aquarelle



• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Au bout de la rivière</i> » est peint par l'artiste à l'âge de 14 ans, durant l'époque coloniale, coïncidant avec les répressions sanglantes du mai 1945 (Massacre de Sétif, Guelma et Kherrata).

Tableau 02	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Mère au bouquet</i> »
• Date de parution	1945
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger
• Support	Gouache sur papier ,48cm ×63cm
• Format	Rectangle
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Mère au bouquet</i> » peint à l'âge de 14 ans, appartient à l'époque coloniale, exactement, plus d'un siècle d'occupation (115 ans) laissant une société affaiblie et bouleversée par la destruction de sa formation sociale traditionnelle, due notamment à la perte de ses terres agricoles et pastorales.



Tableau 03	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Femmes au bateau</i> »
• Date de parution	1945
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger / collection Part
• Support	Gouache sur papier ,20cm ×28cm
• Format	Petit carré
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Femmes au bateau</i> » peint à l'âge de 14 ans, après plus de cent ans d'occupation. En effet, la crise économique frappe le pays après la deuxième guerre mondiale à laquelle les Algériens ont participé ; provoquant une famine sévère.

Tableau 04	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Femme et oiseaux en cage</i> »



• Date de parution	1946
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger
• Support	Gouache sur papier ,65cm ×99cm
• Format	Rectangle
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Femme et oiseau en cage</i> » est peint par Baya à l'âge de 15 ans dans un contexte colonial, une société déchirée, emprisonnée dans une sphère étourdie.

Tableau 05	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Rêve de la mère</i> »
• Date de parution	1947
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger / collection part
• Support	Gouache sur papier ,107cm ×72cm
• Format	Carré



• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Rêve de la mère</i> », peint par une orpheline vivant dans une prison à ciel ouvert. Une terre violée, pauvreté, sang et solitude représentent les mélodies mélancoliques qui enchantent son univers. Il est à noter également qu'en septembre 1947 une loi coloniale portant sur le statut organique de l'Algérie est instaurée.

Tableau 06	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Femmes</i> »
• Date de parution	1963
• Lieu	Collection l'artiste
• Support	Gouache sur papier ,100cm ×150cm
• Format	Rectangle
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache



<ul style="list-style-type: none"> • Contexte sociopolitique 	<p>Le tableau « <i>Femmes</i> » s’inscrit à une époque postcoloniale, l’Algérie est enfin indépendante. En cette date, Baya a renoué avec la peinture après une rupture de dix ans.</p>
--	---

Tableau 07	
<ul style="list-style-type: none"> • Domaine artistique 	Peinture
<ul style="list-style-type: none"> • Titre 	« <i>Au bout de la rivière</i> »
<ul style="list-style-type: none"> • Date de parution 	1966
<ul style="list-style-type: none"> • Lieu 	Musée National des beaux-arts d’Alger
<ul style="list-style-type: none"> • Support 	Gouache sur papier ,100cm ×150cm
<ul style="list-style-type: none"> • Format 	Rectangle
<ul style="list-style-type: none"> • Matériaux 	Papier, aquarelle
<ul style="list-style-type: none"> • Technique 	Gouache
<ul style="list-style-type: none"> • Contexte sociopolitique 	Ce tableau « <i>Au bout de la rivière</i> » est peint dans un contexte socio-politique perturbé et marqué par les grèves et les manifestations à l’image des étudiants qui sont sortis protestés contre la guerre de Vietnam. Cependant la vie personnelle de Baya était enchantée par de nombreux évènements, entre



	autres : la naissance de petits enfants, le mariage de certains de ses fils.
--	--

Tableau 08	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Femme rose au coran</i> »
• Date de parution	1967
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger/ collection part
• Support	Gouache sur papier ,100cm ×150cm
• Format	Rectangle
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Baya Mahieddine avait 36 ans quand le tableau « <i>Femme rose au coran</i> » est peint, dans une Algérie ayant un nouveau régime sociétal communiste, ce dernier accomplit de multiples transformations : croissance économique, nationalisation des entreprises, réforme et réhabilitation du système éducatif et sanitaire.



Tableau 09	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Femmes en robe rose</i> »
• Date de parution	1968
• Lieu	Musée National des beaux-arts d'Alger
• Support	Gouache sur papier ,75cm ×100cm
• Format	Carré
• Matériaux	Papier, aquarelle
• Technique	Gouache
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>Femmes en robe rose</i> » est né dans une société algérienne en pleine métamorphose ; désireux de recueillir les fruits de lourds sacrifices accomplis durant la guerre.

Tableau 10	
• Domaine artistique	Peinture
• Titre	« <i>Jeune femme au hérisson</i> »
• Date de parution	1975



• Lieu	Musée des beaux-arts, Alger
• Support	Gouache sur papier / 49cm ×51cm
• Format	Carré vertical
• Matériaux	Papier
• Technique	Aquarelle
• Contexte sociopolitique	Le tableau « <i>jeune femme au hérisson</i> » appartenant au courant naïf-brut, est peint après treize années de l'indépendance de l'Algérie. Le contexte socio-politique est déstabilisé par la destitution de A. Ben Bella et la prise de pouvoir par H. Boumediene.

La caractéristique fondamentale et essentielle que nous avons relevée est celle qui, à travers la description des tableaux et leur contexte socioculturels, fait d'emblée des tableaux un miroir hautement marqué par deux contextes historiques distincts : le premier renvoie à l'époque coloniale et le second à l'époque indépendante de l'Algérie. Ces gouaches sont peintes sur format carré ou rectangulaire horizontalement ou verticalement. Par ailleurs, les matériaux composants les dix tableaux sont majoritairement primitifs et élémentaires (papier, aquarelle).



III- 2-Phase descriptive dénotative

Tableau 01	
• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Femme figurative tenant dans ses bras une jeune fille, un paon, poissons, rivière, maisons, branches d'arbre ramifiées.
• Chromème	Polychromie : des contrastes froids (bleu turquoise, vert, marron, orange, noir) à l'exception du jaune qui est une couleur chaude.
• Formème	Figure moyenne centrifuge et synthétique.
• Matière plastique	Brute, ton saturé.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : naturel ou frontal (le regard de l'observateur est au même niveau que le sujet), perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Carré horizontal.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation asymétrique disproportionnée, sans opposition.
• Lignes de force	Au centre, les lignes directrices encadrent la femme à la tête d'un oiseau dans une pyramide en mouvement. Cette femme porte dans ses bras une jeune fille- sirène ; toutes les deux ont le regard braqué sur la rivière qui coule à droite abritant un groupe de poissons.



	<p>Sur l'axe vertical en haut, à gauche, un oiseau largement semblable à un paon plane au-dessus ayant le bec sur la tête de la fille-sirène.</p> <p>De l'autre côté à droite, se trouve l'autre bord de la rivière plus étroit que celui d'à gauche avec des maisons et quelques branches d'arbre éparpillées un peu partout sur l'espace peint.</p>
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif et encombré.
• Lumière	Naturellement représentée, sans ombre, omniprésente.
• Espace et mouvement	Les lignes directrices dominantes sont obliques, ce qui a créé un rythme dynamique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Découverte, mystère, protection, changement, début, fin.



Tableau 02	
• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Une « femme -mère » figurative, une fille figurative, une table, un bouquet de fleurs.
• Chromème	Polychromie : Rose chair, rose pale, crevette, orange jaunâtre, vert, nuance de bleu et de noire.
• Formème	Les dimensions des deux femmes dominant l'espace pictural avec des contours flous répulsifs.
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : avant, perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Carré vertical.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation asymétrique.
• Lignes de force	<p>Au centre des lignes diagonales, nous observons le personnage imposant à savoir la mère habillée en robe somptueuse rose pleine de motifs posant le regard vers l'extérieure gauche.</p> <p>Au croisement des lignes droites se trouve une autre figuration féminine laissant croire qu'il s'agit de la fille de la mère qui la tient par la tête avec un bras disproportionné délimité par une longue branche d'arbre. Cette supposée fille porte une robe sans motif, une robe très simple en rose claire.</p>



	Sur l'axe vertical à gauche, nous observons un joli vase au bouquet de fleurs sur une petite table. Ce bouquet se trouve sur la même ligne parallèle.
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Tendresse, affection, espoir.

Tableau 03

• Genre	Abstraction
• Composition plastique	Deux femmes figuratives dont une (celle qui porte la robe rose) porte un bouquet de fleurs, un bateau, deux branches d'arbre ramifiées.
• Chromème	Polychromie : rose indien, noir, vert éteint très foncé, bleu, marron, touches de blanc
• Formème	Les représentations figuratives féminines sont imposantes avec des lignes de fuite occupant la totalité de l'espace pictural en centripète, tandis que le bateau-miniature est articulé en contours noirs un petit espace centrifuge.
• Matière plastique	Brute.



• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : naturel (frontal), perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Rectangle horizontal.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation symétrique avec opposition.
• Lignes de force	<p>Les lignes directrices renferment les deux femmes chacune dans un cercle s'opposant l'une à l'autre. Une ligne verticale au centre partage le tableau en deux parties symétriques, nous observons à droite une femme habillée en robe rose s'opposant à l'autre femme aux traits inversés se trouvant sur le côté gauche.</p> <p>Au centre, plus exactement au croisement du regard des deux personnages se refuge le petit bateau.</p>
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Trahison, corruption.



Tableau 04	
• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Une femme figurative, une cage, quatre oiseaux féeriques abstraits emprisonnés, un oiseau féerique libre, quelques branches d'arbre ramifiées.
• Chromème	Polychromie : bleu clair (ciel), marron, noir, orange vif.
• Formème	Contours articulés en bleu, cage en avant au formème de position dominant par apport au formème de la femme figurative
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : avant, perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Rectangle horizontal.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation asymétrique.
• Lignes de force	Les lignes directrices encadrent le personnage de la femme en un tiers de l'espace à droite du tableau alors que la cage occupe les deux tiers de l'espace pictural à gauche. Sur les lignes de fuite se trouvent des branches d'arbre ramifiées.
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.



• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Pessimisme, souffrance, douleur, désespoir

Tableau 05

• Genre	Abstraction
• Composition plastique	Mère figurative, petite fille figurative, arbre, une pierre.
• Chromème	Polychromie : noir, orange, camaïeu, touches de blanc, gris, beige.
• Formème	L'orientation des unités iconiques est centrifuge avec des dimensions attractives et imposantes.
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : avant, perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Carré vertical.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation icono-plastique symétrique en écho.
• Lignes de force	Le centre du tableau n'est pas articulé, ce qui crée une certaine profondeur. Une ligne directrice verticale divise le tableau en deux espaces en écho.



	A droite, on aperçoit la petite fille figurative portant une robe regardant le visage de sur sa mère qui se trouve à gauche du tableau.
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Rêverie, vie et mort, beauté.

Tableau 06

• Genre	Abstraction
• Composition plastique	Deux femmes figuratives, bouquet de fleur, oiseaux, papillon, paon, luth, tambourin, fruits (pastèque, raisin, melon), branches d'arbre.
• Chromème	Polychromie : bleu nuancé, orange vif, rouge, vert, noir, rose, touches de jaune et de blanc
• Formème	Les unités iconiques sont représentées nettement avec des textures attractives ayant des contours nets
• Matière plastique	Brute
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : naturel (frontal), perspective inexistante (un seul plan)



• Règles d'organisation	Rectangle horizontal
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation picturale symétrique en écho
• Lignes de force	<p>Les lignes de force s'organisent en trois tiers, celui à droite est symétrique avec celui de gauche.</p> <p>Au centre, sur le deuxième tiers, se trouve une table sur la quelle est posé un vase au joli bouquet de fleurs.</p> <p>Sur l'axe horizontal en haut, volent deux oiseaux et un papillon.</p> <p>Sur l'extrémité gauche, s'abrite un paon ayant une énorme queue.</p>
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Joie, célébration d'un événement heureux.



Tableau 07	
• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Bateaux féeriques, rivière, oiseaux féeriques, petits poissons féeriques maisons, montagnes, arbres et branches d'arbre.
• Chromème	Polychromie : rose, vert vif, bleu, jaune, violet, marron, touches de noir et de blanc.
• Formème	Répartis en équilibre, avec des contours articulés et nets.
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : frontal (naturel), perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Rectangle horizontal.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation icono- plastique asymétrique en écho.
• Lignes de force	A l'intersection de la ligne d'horizon, de la diagonale ascendante, se trouve le plus grand bateau. Les différents éléments iconiques sont situés sur les trois lignes principales horizontales.
• Partis pris	L'univers représenté est plein (les lignes horizontales du paysage créent une certaine profondeur).
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.



• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréelle permanente.
• Thématique	Sérénité, plénitude.

Tableau 08

• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Femme figurative, coran figuratif, oiseaux, vases au bouquet de fleurs, violon, panier
• Chronème	Polychromie : rose vif, beige (marron claire), vert intense, bleu turquoise, noir.
• Formème	L'unité femme figurative est imposante en avant avec des contours bien articulés et nets.
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : frontal(naturel), perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Rectangle vertical.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation picturale symétrique.
• Lignes de force	Les lignes directrices encadrent la femme figurative en pyramide et le reste des objets peint en rectangle irrégulier.
• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.



• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.
• Thématique	Sensibilité, bonheur, stabilité.

Tableau 09

• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Femme figurative, paon, branches d'arbre, vase, lyre.
• Chromème	Polychromie : rose joyeux, violet éclatant, touche de jaune et d'orange éteint.
• Formème	L'unité femme figurative est imposante en avant avec des contours bien articulés et nets.
• Matière	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : avant, perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Carré horizontal.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation picturale asymétrique.
• Lignes de force	Les lignes directrices du tableau forment un triangle centrifuge encadrant la dame au paon qui se trouve au sommet. Sur l'axe vertical à droite et à gauche s'articule le reste des composants picturaux.



• Partis pris	L'univers représenté est assez restrictif.
• Lumière	Naturellement représentée sans ombre.
• Espace et mouvement	L'organisation plastique et iconique crée un espace figé statique.
• Temps	L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréelle permanente.
• Thématique	Joie, bonheur, sérénité.

Tableau 10

• Genre	Abstraction.
• Composition plastique	Femme figurative au centre, hérisson figuratif, luths, kanoun, branches d'arbre ramifiées, tasse.
• Chromème	Froides : bleu turquoise, vert, violet, marron, noir (contours)
• Formème	Figuratifs avec des lignes nettes.
• Matière plastique	Brute.
• Cadrage	Aucun cadrage, angle de vue : frontal, perspective inexistante (un seul plan).
• Règles d'organisation	Carré vertical avec un triangle au centre.
• Symétrie/asymétrie, écho/opposition	Organisation asymétrique avec écho



<ul style="list-style-type: none"> • Lignes de force 	<p>Au centre, à l'intersection des diagonales, se trouve le personnage principal : une représentation figurative d'une femme –oiseau aux yeux de biche ; son visage offre un œil plein tels des hiéroglyphes, une fine bouche qu'un nez à la forme de bec domine, or de face ce dernier s'efface au profit des lèvres pulpeuses peintes de profil avec des traits asymétriques.</p> <p>Hérisson figuratif, qui semble s'abriter harmonieusement sur le contour gauche de la robe de la femme.</p> <p>Sur l'axe vertical, en haut à droite, se situent deux instruments de musique : un luth occupant une place plus ou moins importante par rapport au kanoun.</p> <p>De l'autre côté à gauche, une tasse entourée de deux branches fractionnées dont une partie se trouve au coin gauche du tableau au-dessous de la tasse.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Partis pris 	<p>L'univers représenté est assez limité (restrictif).</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Lumière 	<p>Naturellement représentée, omniprésente sans ombre.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Espace et mouvement 	<p>L'organisation plastique et iconique crée un espace figé en mouvement (les mains de la femme avec le hérisson).</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Temps 	<p>L'organisation picturale du tableau évoque une temporalité irréaliste permanente.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Thématique 	<p>Plénitude, sérénité, quiétude et musicalité.</p>



A la fin de cette deuxième phase d'analyse, nous constatons une remarquable variété picturale au niveau de chaque paramètre de la grille à l'exception du genre qui est abstrait, de la matière plastique qui est brute, du cadrage inexistant, de la lumière qui est naturellement représentée sans ombre et de la perspective qui est absente en criant à la fois un univers assez restrictif statique et une temporalité irréelle permanente.

Le trait abstrait des formèmes est dominant alors que les chromèmes sont polychromiques (bleu, vert, rose, marron, noir, jaune, rouge, touche de blanc). Quant à la composition plastique, la femme est fortement représentée tantôt par une mère figurative, tantôt par une fille figurative, tantôt par des femmes figuratives. En outre, la symétrie caractérise quatre des tableaux décrits supra, tandis que les autres six tableaux sont asymétriques en écho. Il est à noter que les mouvements articulés dans les tableaux en dépit de l'inexistence de la perspective, sont en grande partie dus à la disposition des lignes de force organisées au vertical ou à l'horizontal créant un espace pictural figé en mouvement.

III- 3-Phase connotative

Tableau 01	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>L'intitulé de ce tableau « <i>Au bout de la rivière</i> » est une phrase nominale ayant une fonction de relais, car il nous relie au tableau afin de découvrir ce qu'il se trouve au bout de cette rivière tout en nous référant à un élément existant dans la nature.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>Au centre de ce tableau se loge majestueusement une femme-oiseau (mi femme-mi oiseau), aux yeux de biche offrant un regard semblable aux hiéroglyphes (symbole protecteur), elle est habillée en robe primitive jaunâtre, cette couleur est associée à la trahison, au mensonge et au pouvoir. Elle enveloppe vraisemblablement dans son bras gauche une fille-sirène, créature hybride mi- femme oiseau mi- poisson qui au-</p>



dessus de sa tête se trouve un paon féérique qui est sans aucun doute la merveille des merveilles de la nature quant à la richesse du costume et des couleurs, il symbolise l'immortalité, ayant un bec puissant posé sur la tête de la fille sirène, et une tête de serpent, symbole de visions multiples. Tous ces éléments picturaux se mêlent dans une polychromie renvoyant sans cesse à la nature : le bleu nous rappelle l'infini, la mer, la sérénité, et la quiétude. Le vert et le marron associés à juste titre au monde végétal qui sont plus dignes de renvoyer à la verdure et au sable. Le vert est une couleur apaisante, rafraîchissante et même tonifiante. Ces trois personnages portent le regard sur une rivière qui coule, pleine de poissons.

L'axe spatio-temporel découpe cette nature picturale vigoureusement représentée en deux espaces, celui de droite est associé au présent et au passé proche et celui de gauche associé au futur. A l'extrême droite de ce futur, se trouve une figure mythique la fille-sirène, mère de la rivière symbole de l'immortalité, sa queue représente les voluptés de ce monde. Chez les Sumériens, le monde aquatique est assimilé à l'autre monde, et la sirène vivant entre deux mondes, elle est la mieux placée pour chanter chez les vivants les vérités de l'après-vie.

Cette sirène divine semble être trahie par la femme-oiseau qui apparemment la serre dans son bras gauche long et effrayant regardant toutes les deux un passé enchanté par des poissons féériques représentant la régénération, la renaissance (En astrologie, le signe de poisson est un sauveur, selon la culture



	<p>gréco-romaine) ; sur la surface de la rivière incarnant l'abondance, la richesse et la guérison.</p> <p>La sirène qui a été punie, elle n'est plus la mère de la rivière. Désormais, elle est résidente sur terre renvoyant probablement à une terre volée et trahie par une force insoupçonnée déplorant des richesses et implorant de l'aide. Survivrait -t-elle à ce présent infernal ? réussirait-elle à joindre le bout de la rivière ? Elle n'a pour l'instant qu'un oiseau immortel-cadeau de nature- veillant sur elle.</p> <p>A travers cette œuvre, l'artiste traduit une condition humaine contradictoire ; à la fois perturbée et sereine, un état d'âme torturé et en même temps plein d'espoir nous plongeant dans une confusion invraisemblable.</p> <p>La sirène renforce la dimension féminine que tout être porte en lui pour justifier la présence de tout objet féminin dans ce tableau.</p>
--	---

Tableau 02

<ul style="list-style-type: none">• Code linguistique	<p>L'intitulé de cette œuvre picturale « <i>Mère au bouquet</i> » est métonymique car il renvoie à un personnage du tableau, le nom « bouquet » vient qualifier la mère. En effet, le groupe nominal « <i>Mère au bouquet</i> » est redondant par apport au message du tableau.</p>
--	---



<ul style="list-style-type: none">• Code icono-plastique	<p>Ce tableau immortalise une rencontre tant attendue entre une mère énigmatique et une fille fanatique. Au premier regard, nous repérons la mère-oiseau aux yeux de biche incarnant la tendresse, l'amour et le bonheur exprimés par la couleur rose de sa robe aux motifs ; couleur de l'univers féminin par excellence.</p> <p>Cette figure maternelle, ornée d'une coiffure somptueuse, tient dans son élan bras droit une jeune fille probablement la sienne ; qui semble dormir paisiblement habillée d'une robe rose très clair. Dans l'autre bras à peine articulé, un bouquet de fleurs vient exprimer les subtils mouvements du cœur. Aux couleurs pratiquement identiques à celle de la coiffure de la présumée fille ; le bouquet placé dans un vase sur une table connote un lien maternel. Au-delà de la complémentarité chromatique des couleurs du bouquet et de la coiffure de la fille, le jaune orangé et le vert symbolisent la communication, l'espérance et la stabilité en contrepartie du regret exprimé par la couleur jaune. En effet, cette mère coiffée différemment ; une coiffe courte sophistiquée à la place des cheveux longs (qui est probablement la mère adoptive de l'artiste) espère, rêve et tend vers l'avenir car, sur l'axe spatio-temporel, le regard de la mère est porté sur le côté gauche du tableau.</p> <p>En effet, l'imaginaire récepteur, complètement submergé par cette redoutable rencontre semble avec ou sans son gré y participer, une rencontre où s'entremêlent questionnement, regret et bonheur. Une fille est au mieux sous l'aile de sa mère, voilà ce qui traverse notre esprit sans cesse, nous nous trouvons tantôt</p>
--	--



	<p>déchirés par le silence, tantôt étourdis par la souffrance, tantôt chauffés par l'espérance.</p> <p>Cette œuvre picturale pourrait également connoter en dehors de l'émotionnel personnel, la relation entre les Algériens et leur mère en l'occurrence l'Algérie. Cette Algérie kidnappée assassinée, laissant derrière elle des orphelins implorant son retour.</p>
<p>Tableau 03</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>« <i>Femmes au bateau</i> », syntagme nominal composé d'un nom féminin au pluriel indéfini et un complément ; l'intitulé est thématique car il renvoie au thème du tableau. Ce titre semble interroger l'observateur sur le propriétaire du bateau car il est au singulier tandis qu'il est précédé par femmes (au pluriel). A qui appartient –il ?</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>En dressant un axe vertical au milieu de ce tableau, nous distinguons deux univers picturaux symétriques qui semblent partager le même bateau. L'un « joyeux » (couleur rose) et l'autre « triste » (couleurs sombres), l'opposition est articulée par la présence à droite d'une jeune Mariée-oiseau figurative habillée en robe rose portant dans sa main gauche un bouquet de fleurs ; de l'autre côté à gauche se manifeste une figure féminine aux traits inversés (œil, bouche et nez ne se retrouvant pas à leurs places respectives) portant une robe aux couleurs sombres. Etrangement, la nature est quasiment inexistante : pas d'arbre, pas d'animaux à l'exception du bouquet de fleurs et deux</p>



	<p>branches, pas de couleurs se rattachant à la nature. Quant au bateau, symbole de l'image maternelle dans le rêve, est trop petit par apport aux deux autres éléments peints, ce qui exprime une inquiétude, manque de confiance en l'embarcation, sensation d'un danger imminent.</p> <p>Les deux espaces « joyeux » et « triste » parfaitement opposés, évoquent en nous un déchirement insupportable entre la vie et la mort, entre la joie et la tristesse, entre la liberté et l'emprisonnement.</p> <p>Ce tableau correspond d'autant plus à un rêve reflétant une minuscule partie d'un univers perturbé à jamais. Néanmoins, ce cauchemar pourrait devenir réalité.</p>
--	---

Tableau 04

<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>« <i>Femme et oiseaux en cage</i> ». Le signifié sémantique du titre, une phrase nominale ayant une fonction métonymique car en découvrant le tableau, on s'aperçoit qu'effectivement, les oiseaux sont en cage alors que la femme est libre.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>L'intitulé du tableau ne reflète point son contenu pictural, la femme figurative est à l'extérieur tenant la cage tandis que les oiseaux, dépourvus de toute liberté peints en jaune et en noir symbolisant ainsi la trahison et la mort. Quant à la culture musulmane, l'oiseau renvoie aux anges (les messagers de Dieu), ce qui connote l'aspiration et la part</p>



spirituelle alors que l'oiseau noir est lié aux ténèbres se référant à des crises intérieures⁶⁴.

Sous la symbolique des oiseaux se conjuguent spiritualité et liberté, ces êtres féeriques qui constituent un élément récurrent dans l'univers de l'artiste sont désormais à l'exception d'un d'entre eux, enfermés dans une cage qui, dans l'imaginaire de la société, symbolise l'emprisonnement et l'antipode (en référence à l'insurrection des Algériens). Nous ne pouvons pas déterminer qui est à l'origine de cet enfermement ? Etonnement, une femme figurative, disproportionnée (main aux grands yeux, différente coiffée d'une manière ressemblant largement à une balance, ultime symbole de la justice, connotation renforcée par la symbolique de la couleur orange porteuse aussi d'optimisme. Ainsi, l'espoir incarné par l'oiseau peint en bleu, libre posant son bec sur la cage en signe de protection vient consolider l'idée d'optimisme, cette fois incarné non pas par une femme-oiseau mais par une femme -balance quêtant sagesse et sérénité.

Les multiples connotations décelées trouvent leur écho au sein d'une société opprimée et privatisée de toute liberté constamment révoltée, seulement une force divine veille à ce qu'on lui rend la liberté.

⁶⁴ Miguel MENNIG, *Ce que disent vos rêves : Dictionnaire symbolique*, Paris : Eyrolles, 2004, p. 159.



Tableau 05	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>L'intitulé « <i>Rêve de la mère</i> » est composé d'un nom féminin défini et un nom masculin indéfini et le « de » qui lie le rêve à la mère. Ce titre est thématique évoquant ce dont parle l'œuvre.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>La mère représente la matrice de la vie. Cependant, dans ce tableau la mère -figurative est dépourvue de toute vie ; peinte en noir regardant par terre au sein d'une nature austère. La scène n'est probablement nulle part, impossible de localiser l'endroit. Une sorte de pierre noire empêche l'œil spectateur de pénétrer cet univers mystérieux, comme si on voulait le garder comme secret. Des arbres perdant leurs feuilles, une fille pleine d'espoir, un horizon très clair et une mère pleine d'espoir.</p> <p>Dans les rêves, selon la culture gréco-latine la mère symbolise la protection maternelle, l'abri, le soutien, le confort et l'orientation. Tout cela semble terriblement manquer à cette petite fille-oiseau habillée en robe blanche et orange symbolisant l'innocence, la bonne humeur et l'optimisme. Sans cesse, le regard de la petite cherche vainement à croiser celui de la mère, hélas même leurs mains ne se touchent pas symbolisant ainsi une rupture ou une séparation.</p>



	<p>Aucun espoir à l’horizon, tous les vœux disparaissent, le temps devient espace et le rêve s’efface. La mort s’empare de la mère, aucune force ne changera le destin.</p> <p>Cette œuvre picturale nous transmet avec une force et une délicatesse invraisemblable les subtilités d’un rêve éternel, sa force et ses dimensions parfois insaisissables et tragiques.</p>
<p>Tableau 06</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>L’intitulé « <i>Femmes</i> », syntagme nominal constitué d’un nom féminin au pluriel signifiant un être adulte de sexe féminin évoque un seul élément iconique. En effet il est métonymique.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>A bord déjà, le regard spectateur est frappé par la vivacité des couleurs, la joie qui se dégage de cet univers pictural.</p> <p>Le cadre spatio-temporel est désormais figé : présent et futur constitue une seule unité.</p> <p>La fête est omniprésente (revoyant au renouement de l’artiste avec la peinture) , à droite et à gauche, en haut et en bas : le même ordre règne sur tout l’espace pictural parfaitement organisé et symétrique. Deux femmes-oiseaux portant des robes somptueuses aux couleurs, se regardant, jouant de la musique, elles émerveillent même les oiseaux et les papillons. Le choix de papillon est pour connoter la métamorphose intérieure capitale : aspiration spirituelle.</p>



	<p>Ces créatures féeriques peintes en bleu et en orange nuancé symbolisent la liberté et la sécurité, volent à l’horizon annonçant le changement incarné par le papillon, créature pleine de grâce et symbole de renaissance.</p> <p>Au milieu du tableau, une table sur laquelle se borde un vase au bouquet et des fruits : raisins, pastèques et melons. Le raisin symbolise l’abondance, le plaisir des sens, quant au melon et à la pastèque qui sont de la même famille, ils symbolisent la jouissance et la fécondité. Ces fruits majestueux, souvent associés aux forces divines selon la culture gréco-romaine, se conjuguent à la musicalité incarnée par le luth et le tambourin évoquant à leur tour l’importance de l’évènement célébré.</p>
--	---

Tableau 07	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>L’intitulé de ce tableau « <i>Au bout de la rivière</i> » est une phrase nominale ayant une fonction métaphorique car il décrit le tableau de façon symbolique.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>Le tableau est organisé à l’horizontal, une rivière en avant, symbole de l’abondance, de petits navires aux oiseaux (symbole de liberté) occupent la surface peinte en couleurs vives (rose, bleu, jaune) évoquant sérénité, harmonie et richesse. Par ailleurs, une huppe fascinée s’abrite paisiblement sur le sommet du bateau le plus distingué. Elle est sobrement colorée de vert bleuté, ses plumes sont</p>



peintes en noir et rouge. Cette huppe est majestueuse et orangée, se dresse sur sa tête en un bel éventail ; son bec est arqué. Elle symbolise la discrétion et la méfiance. C'est un oiseau de bon augure, le seul capable de trouver un point d'eau dans le désert. Dans la tradition kabyle, cet oiseau incarne la voix de paix sur terre. C'est exactement ce qui décèle de ce tableau, une nature calme, sereine en parfaite symbiose. Les lignes horizontales créent une profondeur, des montagnes, un village secret au fond.

Cette œuvre fait écho avec un autre tableau peint par l'artiste en 1945 qui porte le même intitulé, en effet, la rivière est la même mais dans deux états distincts. Dans le premier tableau peint en 1945, des poissons renvoyant aux chrétiens selon la culture gréco-latine occupent la surface d'une rivière qui coule sur la partie droite tandis que dans ce présent tableau, la rivière occupe tout l'espace pictural protégée par la présence des poissons différents de ceux du premier tableau et une huppe (symbole de paix).

Sur ce tableau, la rivière représentant la source, la mère (figure féminine) est libre du fait qu'elle soit occupée par des oiseaux féeriques alors qu'en général, ce sont les poissons qui vivent dans les rivières. Quant à l'autre rivière (tableau peint en 1945), nous observons des poissons renvoyant aux chrétiens, sur la surface, donc elle n'est pas libre.



Tableau 08	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>Le titre de ce tableau « <i>Femme rose au coran</i> », composé d'un nom féminin et un nom masculin relié par la préposition « au » évoquant la liaison de ce livre sacré à la femme. Ce titre est redondant par apport au contenu sémantique du tableau</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono- plastique 	<p>En regardant le tableau, une impression d'être observé nous submerge du fait de l'abondance de « l'œil féerique » qui est présent partout sur l'espace pictural.</p> <p>A droite du tableau, sur l'axe de présent une admirable femme-oiseau, portant une somptueuse robe rose, aux motifs sombres, elle est parfaitement coiffée tenant dans ses fins bras une lanterne sous forme de panier attaché par un oiseau contenant des oiseaux. Cette place offerte à cette figure féminine traduit un état d'harmonie et de paix du cas actuel « présent », la symbolique des couleurs peintes connote délicatesse, harmonie et équilibre. Les mains de cette superbe dame tiennent une lanterne ; ce geste est symbole de chance, la tradition kabyle voulant que les problèmes de chacun s'envolent au vent avec les lanternes.</p> <p>A gauche, sur l'axe de futur un violon-oiseau peint en beige occupe pratiquement la totalité de l'espace, relié à vénus, à la femme et à l'harmonie domestique, On l'associe volontiers à la générosité, au sens de l'honneur, à la sincérité, à la paix, à l'esprit d'union et à l'harmonie. De surcroît, c'est un instrument de socialisation qui émet</p>



l'écho de l'extase de la création divine. Cette force divine est également incarnée par un livre figuratif désigné comme « coran » à partir du titre, ce symbole est placé en bas traduisant ainsi son statut dans la religion musulmane comme étant « parole sacrée de Dieu ». La composante religieuse joue ici un rôle significatif. En effet, la défense de l'islam a été l'un des slogans nationalistes mobilisateurs de la société algérienne durant la période de la colonisation, tout particulièrement pendant la guerre, et elle constitue une donnée très prégnante de l'univers socioculturel algérien.

La sérénité vient envelopper cet univers harmonieux à travers la couleur bleue dont il est peint, les deux vases situés aux deux extrémités du tableau et à travers les oiseaux, symbole de liberté. En effet, le regard du personnage se dirige vers « un futur » enchanté par la musicalité et la sérénité.

Cette œuvre témoigne d'une incroyable sagesse, une voix féminine chantonne la mélodie de l'optimisme. Elle compose une symphonie à la fois féérique et véridique en nous plongeant au plus profond de nous-mêmes.



Tableau 09	
<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>Le titre de ce tableau « <i>Femme en robe rose</i> », syntagme nominal constitué de deux noms féminins et un adjectif qualificatif ayant une fonction d’ancrage puisqu’il renvoie au contenu de l’œuvre picturale.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>Les lignes de force forment un triangle, abritant sur son sommet un magnifique paon superposé sur la tête de la jeune femme-oiseau aux yeux de biche, cette place offerte au paon incarne un lieu privilégié où s'entremêlent oiseau, instruments de musique, trois branches d’arbre et femme-oiseau.</p> <p>Un univers exclusivement féminin, exprimé par la symbolique des couleurs. Le rose (couleur de la robe), le violet dont est peint le paon et le vase, traduisant délicatesse et tranquillité. Une femme-déesse veille à border cet espace menacé par le danger et le mensonge symbolisé par la couleur jaune dont est peinte une partie du vase, cette présence féminine tient dans ses mains deux branches d’arbre ramifiées, exprimant ainsi la double dimension de condition humaine. Plus clairement, deux forces partagent l’intérieur de chacun de nous : le bien (symbolisé par le paon) et le mal (la symbolique de la couleur jaune).</p> <p>Au cœur de cette nature majestueuse se trouve une figure féminine toute en courbes et de couleurs flamboyantes, ornée d’un paon symbolisant l’immortalité et la protection. Cet agencement suggère sur un axe vertical la subdivision du tableau en deux espaces féeriques qui se situent à droite et à gauche du tableau, ces deux « espaces féeriques » sont</p>



	<p>doublement imprégnés de la nature et de la musique (luth, kanoun) évoquant furtivement une certaine influence du musicien qui a partagé la vie de l'artiste.</p> <p>Cette œuvre traduit un état permanent de gaieté, de joie et de sérénité, elle nous procure une sensation de bonheur qui nous emporte dans une musicalité joyeuse.</p>
--	--

Tableau 10

<ul style="list-style-type: none"> • Code linguistique 	<p>Le titre, « <i>Jeune femme au hérisson</i> » phrase nominale, a une fonction d'ancrage car il est redondant par apport aux informations données, notons aussi que la préposition qui précède le nom « hérisson » laisse penser que ce hérisson est un accessoire à cette femme ; ensemble, ils forment une seule entité picturale</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Code icono-plastique 	<p>Le tableau pourrait ressembler à un dessin d'enfant figé, alors qu'il renferme une multitude de connotations. Les lignes de force forment un triangle avec au sommet la tête de la jeune femme-oiseau aux yeux de biche, cette place offerte aux animaux à savoir l'oiseau et la biche à l'exception du hérisson, protecteur de la mort dans la tradition kabyle, incarne un lieu de rendez-vous où se trament des fables, des ramifications, où s'entremêlent, oiseaux sombres, biche enchantée et un hérisson. Une nature fortement représentée tantôt par des représentations figuratives tantôt par la symbolique des couleurs (<u>Le bleu</u> turquoise dont elle est peinte la robe du personnage principal et la tasse, nous rappelle la nature et l'infini puisqu'elle nous</p>



fait penser directement à la mer et au ciel.. /**Le vert** qui renvoie à la nature dont il est peint le hérisson, cet animal aux piquants qui remonte à l'époque des dinosaures, est qualifié comme vagabond et infatigable. Cette couleur renvoie à la femme à sa dimension spirituelle, à sa recherche de sérénité et de sagesse qui prime sur toute quête d'univers matériel. Cette couleur renvoie aux « blues » en musique, traduit la nostalgie et renvoie au lien fort qu'elle a avec son mari. Le geste de le tenir montre qu'elle prend sa résistance de lui /**Le violet** présent sur le kanoun et une branche ramifiée qui symbolise la fraîcheur et la pureté ; tandis que le luth est peint en **marron** qui rappelle à son tour la terre. Quant au **noir**, il articule les contours traduisant ainsi une certaine assurance et force/ **Le rose** indien sur le fond de cet espace pictural est peint en symbolise l'innocence, la tranquillité et la douceur.)

Au cœur de cette nature luxuriante se trouve une figure féminine chimérique (reflétant probablement la figure de la mère énigmatique) toute en courbes et de couleurs flamboyantes, suggérant sur un axe vertical la subdivision du tableau en un « présent -féérique » et un « futur mystérieux ». L'espace « présent féérique », qui se situe au côté droit du triangle formé par les lignes de forces, est imprégné de la musique (luth, kanoun) évoquant sourdement une certaine influence de l'homme et musicien qui a partagé la vie de l'artiste. Quant à l'espace « futur mystérieux » qui se trouve à gauche du triangle, la douleur et la difficulté incarnée par les piquants du hérisson



foisonnant avec l'instinct de survie (tasse/nourriture) et l'espoir de vie (branches d'arbre /se ressourcer) laisse jaillir dans l'esprit –récepteur un imaginaire captivant par les éventuels mouvements des mains et du hérisson. Ces modulations nous invitent à plonger dans un voyage intérieur où la musicalité se mêle au mystérieux, où le présent et le futur constituent une seule unité fantastique dans un univers inachevé.

Cette œuvre- tout en reconnaissant son aspect primitif et naïf – nous procure une sensation de plénitude qui nous emporte dans un univers perturbé tout à la fois exotique et énigmatique.

A la lumière de ces interprétations, nous retenons que l'œuvre de Baya renferme une charge axiologique qui se lit à travers ses signes. Elle est l'œuvre d'une dame de l'Algérie, inscrite dans son Histoire, avec ce qu'elle suppose de mystique, de convention et de transgression. Au-delà des normes et des limites, elle peint le passé, le présent et le futur. Une peinture qui se refuse à tout et s'ouvre sur tout, nous incitant à effectuer sans la moindre résistance l'ultime voyage embryonnaire.

Parmi les éléments repérés à travers cette dernière phase, nous notons la dualité des unités iconiques : deux objets dans chaque tableau ou plus en relation. Les occurrences des objets peints sont recensées dans le tableau ci-après :

Objets représentés	Femme	Oiseaux (non identifiés)	Rivière	Arbre ou branches d'arbre	Instrument de musique	Paon	Autres
Nombre d'occurrences	14	06	02	30	06	03	02



Nous constatons que la redondance des feuilles, des fleurs et des fruits évoque « *la succession de la vie et de la mort, associée à l'idée de régénérescence perpétuelle et de résurrection* »⁶⁵, ce qui réfère à son cycle de vie connaissant rencontre et séparation des gens qu'elle aime par la mort. Egalement, l'arbre récurrent dans les neufs tableaux associés à la féminité car il était du genre féminin dans la langue latine⁶⁶. Il connote l'image de protection et d'abri.

Quant aux éléments moins récurrents à savoir le paon (03 occurrences) qui symbolise l'immortalité et la fécondité puisqu'il est l'ami des sources, elle le peint toujours au bord de la rivière ; eau fraîche et vive.

Sa fréquentation des Français à l'exemple d'Aimé MAEGHT, Jean PEYRISSAC ou le mari de Marguerite, lui inculque la culture occidentale attribuant au paon « *la symbolique de renouveau et de résurrection* »⁶⁷ ainsi que la culture française voyant que cet oiseau symbolise l'élégance et l'art de vivre. Son plumage renvoie au regard et à la vigilance. Par ailleurs, cet oiseau nommé « Taous » dans la culture kabyle et la culture arabe, symbolise la diversité, la beauté et le pouvoir. D'ailleurs, beaucoup de femmes kabyles portent le prénom Taous.

Il est à noter que le sentiment d'isolement qu'a connu l'artiste chez sa grand-mère est représenté par la cage et le bord de la rivière.

L'organisation chromatique des œuvres peintes est généralement faite de couleurs froides rappelant aussi les couleurs berbères (bleu, vert, orange, blanc, noir, rose et jaune intense)

La récurrence de la figure mi-femme mi-oiseau rappelle le mythe de la sirène, la tentatrice à la limite du monstre marin qui était à l'origine mi-femme mi-oiseau, selon la mythologie

⁶⁵Miguel MENIG, *op.cit.*, p.33.

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷[www.jolival.com /fr/ jolival.news/ symbolique paon](http://www.jolival.com/fr/jolival.news/symbolique-paon), consulté le 12-03-2016 à 15:00.



gréco-latine⁶⁸. En effet la représentation féminine est au centre de la peinture mahieddinienne, même au niveau des titres des tableaux peints ; en s'appropriant ce fameux mythe à une différence : les ailes qui devaient orner le corps de la femme sont plutôt évoquées par l'omniprésence de différents oiseaux. Comme instance picturale, la femme paraît devoir particulièrement s'imposer à travers les connotations des œuvres picturales. Nous en revenons à confirmer l'intuition initiale : la femme est fortement représentée dans l'univers de l'artiste.

De ce qui est d'ordre rhétorique, nous repérons **la trope**, destinée à embellir le tableau ou à le rendre plus vivant, et qui consiste à employer un élément iconique ou plastique dans un sens détourné de son sens propre, à titre illustratif, le remplacement des traits humains du visage par des traits d'oiseau. En outre, l'expression picturale des tableaux analysés est extrêmement **métaphorique**, comparant sans cesse des unités iconiques à des symboles abstraits tels que la liberté, la sérénité, la plénitude. Par exemple, le paon est une métaphore de l'immortalité.

Dans le tableau intitulé « *Femme rose au coran* », la figure de Coran fait office d'**allégorie** de la religion musulmane. Le tableau ci-après explique les différentes modalités de la rhétorique icono-plastique dans les tableaux interprétés :

		Figure rhétorique (exemple)
Tableau 01 « <i>Au bout de la rivière 1945</i> »	Couplage plastique	Combinaison de forme, combinaison de couleurs variées sur la robe de la sirène
Tableau 02 « <i>Au bout de la rivière 1966</i> »	Couplage iconique	Liaison d'ensemble par les couleurs bleue et verte
Tableau 03	Remplacement iconique	Le bouquet dans une main et la fille dans l'autre main

⁶⁸Note de lecture.



« <i>Mère au bouquet</i> »		
Tableau 04 « <i>Rêve de la mère</i> »	Connotation métaphorique	Le noir dont la mère est peinte représente une métaphore de la mort
Tableau 05 « <i>Femmes au bateau</i> »	Couplage iconique	Liaison par les formes, tout est symétrique
Tableau 06 « <i>Femmes et oiseaux en cage</i> »	Couplage plastique	Interprétation iconique
Tableau 07 « <i>Femmes</i> »	Trope iconique projetée	Liaison générale par la tonalité joyeuse de la couleur
Tableau 08 « <i>Femme roseau coran</i> »	Allégorie	Le coran renvoie à la religion musulmane
Tableau 09 « <i>Femme en robe rose</i> »	Couplage iconique	Le hérisson prend la place d'un accessoire d'une coiffure
Tableau 10 « <i>Jeune femme au hérisson</i> »	Couplage plastique	Combinaison variée sur différents lieux de la robe.





CONCLUSION



Au terme de cette recherche, notre lecture sémiotique des œuvres picturales de Baya Mahieddine nous a menées à forger l'idée que l'approche sémiotique permet de saisir les lois de la production artistique, ses exigences et ses contraintes de représentation formelle et iconographique.

Tout d'abord, les méthodes et moyens disponibles à l'intérieur du champ de la sémiotique permettent de décrire et d'expliquer le fonctionnement des messages picturaux par la mise à jour de leur organisation sous-jacente et, se faisant, de comprendre comment s'élabore la production du sens. Elle donne également la possibilité de mettre en évidence comment la signification globale d'une œuvre picturale, qui apparaît souvent au premier abord comme allant de soi, résulte d'une construction icono-plastique reposant sur l'interaction d'un agencement de configurations signifiantes sollicitant le lecteur-spectateur de différents niveaux. Par ailleurs, l'approche sémiotique visuelle peut aussi permettre de révéler les procédés de production de sens qu'implique toute pratique artistique.

Ladite approche peut-être également envisagée comme l'un des moyens privilégiés permettant au non-initié de comprendre pour ainsi dire le processus à l'œuvre du discours pictural.

En effet, les trois phases de notre lecture sémiotique nous ont permises de constater que les œuvres picturales disposent d'un premier code ; le code perceptif, il est plus profond que sa mise en œuvre étant plus immédiate et plus inconsciente. Ce code n'est pas innocent, il relève de la notion de représentation qui est un trait de culture remarquable. Au niveau des première et deuxième phases d'analyse, c'est ce code de déchiffrement qui est utilisé. Mais dans le cas de la peinture mahieddinienne, où la peinture représentative est signe figuratif, cela signifie qu'outre sa fonction de désignation, elle possède une fonction d'expression. Ce qui nécessite une connaissance adéquate de l'œuvre dans laquelle les différents niveaux d'analyse s'articulent.

De ce fait, le premier volet de cette recherche s'est articulé autour des éléments socio-culturels qui constituent une composante cruciale de notre approche sémiotique à l'égard des



œuvres artistiques de Baya Mahieddine. En outre, nous avons présenté les différentes caractéristiques de ses œuvres et sa tendance artistique dans un parcours plein de découvertes et d'étonnements sur un destin hors norme d'une artiste algérienne souvent méconnue et mésestimée. Nous y avons retenu que sa peinture est faite par la technique des gouaches ; cette technique de la détrempe construit un univers clos, tout à la fois reclus et souverain. Les objets qui entourent les « dames » peintes se détachent, sans nulle ombre, disposés les uns au-dessus des autres sur différents registres d'un unique plan dans une vision qui refuse toute perspective illusionniste. Quant à son appartenance artistique, elle se refuse à toute filiation occlusive. Elle inclut, dans ses œuvres, un aspect artistique relatif aux trois tendances à la fois : surréalisme, art brut et art naïf.

Le deuxième volet, nous l'avons consacré au regroupement des réflexions théoriques méthodologiques afin de ne pas interrompre par la suite le processus de déchiffrement des codes picturaux. L'objectif était de mettre en lumière la problématique de la pluralité des codes du langage visuel pictural et définir ces codes en vue d'élaborer notre grille d'analyse. Ce qui nous a permis d'approfondir voire d'enrichir notre savoir sur la sémiotique visuelle à savoir ses concepts et sa rhétorique.

Enfin, et dans le dernier volet, nous avons procédé à l'analyse des tableaux via une grille sémiotique que nous avons élaborée en nous inspirant de différentes approches d'analyse de l'image. Le processus de notre lecture sémiotique s'est fait en trois phases : phase descriptive contextuelle, phase descriptive dénotative et phase connotative (interprétative).

En guise de synthèse des analyses, nous disons que la peinture de Baya est un univers unique où tout est silencieux et serein : aucun bruit, aucune interférence, une harmonie totale. Dans cette peinture, il n'y a point de conflit. Comme le souligne Ali SILEM « *quand Baya peint la nature, c'est une sorte de printemps où l'on n'arrête pas de s'offrir des bouquets et des vases multicolores dans des édens où seuls des oiseaux fabuleux, des luths, des poissons ou*



d'autres merveilles sont encore admis »⁶⁹. La communication s'y fait via le regard tantôt vigilant, tantôt nostalgique.

Ses œuvres picturales déploient deux tonalités sombres et claires de couleurs et de tons, points de nuances, les couleurs dont les rivières et les fleurs sont peintes se rattachent à la culture berbère : vert, violet, rose tyrine, rouge, jaune intense. Les formèmes sont en général élémentaires se répétant dans des tonalités identiques.

A travers les interprétations, il est à noter que quelques tableaux fonctionnaient comme miroirs de la réalité de l'artiste, en l'occurrence l'apparition des instruments de musique, le coran, les motifs berbères ; une représentation de la réalité sociale de l'époque coloniale et la figure emblématique de la mère de Baya qu'elle soit biologique ou adoptive. Tout en notant le caractère spontané et fantastique de son univers. En effet, une évolution au niveau du code iconique et plastique est à remarquer. Cependant, ce qui n'a pas changé, c'est l'espace exclusivement féminin dans ses tableaux, espace fermé comme pour jouissance suprême.

Parmi les thématiques abordées, nous en citons : sérénité, plénitude, retour aux sources, fraîcheur, passion, tendresse, musicalité, mélancolie, trahison, regret et souffrance ; éléments qui ont ponctué la vie de Baya, l'enfant et l'adulte par la suite.

De tout ce qui précède, il est à affirmer qu'une description des tableaux-corpus nous a permis de dévoiler leurs représentations. De surcroît la dimension symbolique et indicielle de notre lecture renseigne sur la culture de référence de l'artiste. Reste à dire que notre travail est loin d'être achevé, plusieurs autres aspects méritent d'être travaillés. En dépit de son air naïf et primitif, comment et pourquoi donc l'auteure desdits tableaux attirent-elle le public ? Question qui pourrait faire le point de départ des recherches ultérieures.

⁶⁹Ali SILEM, « *L'espace chez BAYA* », *op.cit.*





ANNEXES



A 1. Tableaux-corpus



Tableau 1 : « Au bout de la rivière » 1945



Tableau 2 : « Mère au bouquet » 1945





Tableau 3 : « Femmes au bateau » 1945



Tableau 4 : « Femme et oiseaux en cage » 1946





Tableau 5 : « Rêve de la Mère » 1947



Tableau 6 : « Femmes » 1963





Tableau 7 : « *Au bout de la rivière* » 1966



Tableau 8 : « *Femme rose au Coran* » 1967





Tableau 9 : « *Femme en robe rose* » 1968



Tableau 10 : « *Jeune Femme au hérisson* » 1975



A 2. Inventaire des figures

Figures	Pages
1.Le signe iconique	29
2.Le chat Félix	30
3.Éléments distinctifs des formèmes	31
4.Construction du signe plastique	32
5.Type de signes plastiques	33





RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES



OUVRAGES

Album de peintres Algériens, Alger : Musée d'Alger, 1988.

BARTHES. R., *Mythologie*, Paris : Seuil, 1957.

., *L'empire des signes*, Paris : Seuil, 2005.

BERRAH. M., *Album de peintres Algériens*, Alger : Musée d'Alger, 1988.

BOUABDELLAH. M., *La peinture par les mots*, Alger : MNBA, 1994.

BRETON. A., *Baya derrière le miroir*, Paris : Galerie Maeght, 1947

., *L'orient des Provençaux*, Paris : Edition Musée Cantini, 1983.

., *Manifeste du surréalisme*, Paris : Folio, 1985.

CARANI. M., *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Québec : CELAT, 1992.

DAMISCH. H., *L'origine de la perception*, Paris : Flammarion, 1987.

DARRAS. B., *Image et sémiotique*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2006.

DJEBAR. A., *Catalogue de peintre Algériens*, Musée d'Alger, Alger, 1986.

DUCROT. O et SCHAEFFER. J-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1995.

ECO. U., *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris : PUF, 1988.

FERNANDE.S-M., *Sémiologie du langage visuel*, Québec : Presse universitaire, 1987.

GROUX. P., *Les écoles artistiques*, Paris : Ellipse, 2002.



GROUPE μ ., *Pour Une Rhétorique De L'image*, Paris : Seuil, 1992.

JOLY. M., *L'image et les signes*, Paris : Armand colin, 2005.

., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Armand colin, Paris, 2005.

KLINKENBERG. J-M., *Précis de sémiotique générale*, Points, Paris, 1996.

LACLOTTE. M, *Dictionnaire de grands peintres*, Paris : Hachette Larousse, 1975.

MICHELET. E et BOURBOUNE. M., *Peintres Algériens*, Paris : MADF, 1964.

MENNIG. M., *Ce que disent vos rêves*, Paris : Eyrolles, 2004.

PELEGRI. J., *Les figures de la peinture d'orient*, Paris : Seuil, 1989.

SILEM. A., *Hommage à Baya*, Alger : Edition MNBA, 1991.

THEVOZ. M., *L'art brut*, Lausanne : Edition Skira, 1975.

SCHAFFER. J-M., *La transformation du banal*, Paris : Seuil, 1989.

ARTICLES

« Baya », in *Algérie et Actualité* n°09, 18 février 1982.

BARTES. R., « Rhétorique de l'image », in *Communication* n°4, Paris : Seuil, 1964.

DJAOUT. T., « Shéhérazade aux oiseaux » in *Algérie et Actualité* n°11, Alger, 1987.

GREIMAS.A-J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique » in *Actes Sémiotiques- Documents*, n°60, 1984.

POUILLON. F et BERNARD.M., « Baya » in *Cahier de L'ADEIAO* n°16, Paris, 2000.



SITOGRAPHIE

www.code-couleur.com

www.dictionnairedessymboles.fr

peinture.ooreka.fr

www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

www.youtube.com/watch?v=D6EtWUqV_X8, « Chronique Loisirs- La fondation Maeght expose à Vallauris ».

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/perspective/78699#U5xIvPhcXTmAzfBj.99ww>
w.grandspeintres.com.

www.djazairess.com/fr/latribune/7547



Résumé

L'art n'est plus un langage pur loin de la réalité, c'est plutôt un donné à parcourir, à traverser et à décrypter. En effet, la production artistique comme étant un langage codé, peut être investiguée par l'approche sémiotique au même titre que toutes les autres images de civilisation (médiatiques, publicitaires) qui nous entourent. Cette étude évoque d'abord, l'intérêt d'une approche sémiotique visuelle pour l'univers pictural de Baya Mahieddine, puis l'analyse des structures formelles (iconographiques, plastiques) et sémantiques de ses tableaux afin d'en comprendre les différentes représentations.

Mots clés : sémiotique visuelle, œuvre picturale, Baya Mahieddine, signe plastique, signe iconique, représentations.

المخلص

لم يعد الفن في عصرنا قيمة مطلقة خالصة تسمو عن النقد والدراسة والتحليل بل يمكن إخضاع المنتج الفني لدراسات ومناهج نقدية سيميائية. هذه الأخيرة في حال تطبيقها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته ولكنها عندما تنجح وتكشف مدلولاته، وتغير علاقته بالوعي، يصبح خطابا آخر بمستويات من الدلالات ذات انساق متناظرة تضيء على مظهر الخطاب الفني عمقا استراتيجيا جديدا. هذه الدراسة تولى اهتماما في المقام الأول بمقاربة سيميائية بصرية للوحات الفنية لباية محي الدين، هذه الفنانة التشكيلية الجزائرية ذات البصمة المتميزة في تاريخ الفن الجزائري لم تنل حظها من التقدير والدراسة ثم دراسة شكلها وتنظيمها الداخلي والجمالي (مقاربة ايكولوجية ومقاربة فنية تشكيلية) لأجل تحديد قيمتها الدلالية.

الكلمات الدالة: السيميائية البصرية، باية محي الدين، الألوان والأشكال، التنظيم التشكيلي الداخلي.

Summary

Art seen today, is no longer confined to an absolute value, which is above criticism. Indeed, the artistic production as a coded language resolutely "operative" may be investigated by the semiotic approach, in particular, as well as all other civilization images (media and advertising) around us. This study suggests first, the interests of visual semiotics approach to the pictorial univers of Baya Mahieddine, a great Algerian artist often overlooked and underestimated. Then the analysis of formal structures (iconographic, plastic) and semantic of his paintings in order to understand the different representations.

Key words: visual semiotics, Baya Mahieddine, iconographic, plastic, representations.

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA-

BP.511, 30 000, Ouargla. Algérie