



HAL
open science

Illustrations européennes du Quichotte en Europe au XXIe siècle : questions de création et de réception

Hajar Khaloui

► **To cite this version:**

Hajar Khaloui. Illustrations européennes du Quichotte en Europe au XXIe siècle : questions de création et de réception. Linguistique. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2022. Français. NNT : 2022STET0041 . tel-04195741

HAL Id: tel-04195741

<https://theses.hal.science/tel-04195741>

Submitted on 4 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2022STET0041

THÈSE de DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE

Membre de la COMUE de LYON

École Doctorale N°484

ED 3LA Lettres, Langues Étrangères, Linguistique et Sciences du Langage, Arts

Spécialité / discipline de Doctorat : Études Hispaniques

Soutenue publiquement le 15/12/2022, par :

Hajar KHALOUI

**ILLUSTRATIONS EUROPÉENNES DU *QUICHOTTE* AU XXI^e
SIÈCLE : QUESTIONS DE CRÉATION ET DE RÉCEPTION**

Devant le jury composé de :

Madame Viviane ALARY, Professeure des Universités, Université Clermont Auvergne

Madame Cécile BERTIN-ÉLISABETH, Professeure des Universités, Université de Limoges,
Rapporteur

Monsieur Pierre DARNIS, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne,
Rapporteur

Monsieur Gilles DEL VECCHIO, Professeur des Universités, Université de Saint-Étienne

Madame María FERNÁNDEZ FERREIRO, Profesora Ayudante Doctora, Université d'Oviedo,
(Espagne)

Monsieur Emmanuel MARIGNO, Professeur des Universités, Université de Saint-Étienne,
Directeur

DÉDICACE

À mes chers parents

À mon frère

REMERCIEMENTS

Au terme de ce parcours de cinq années d'études de doctorat, je tiens tout d'abord à manifester mes plus sincères remerciements à Monsieur Emmanuel Marigno, Directeur de l'UFR Arts, Lettres, Langues et Professeur à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, pour sa disponibilité, son soutien, ses conseils et ses suggestions qui ont orienté mes recherches et contribué à améliorer et approfondir mes analyses.

J'adresse également mes remerciements au Laboratoire ECLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts) et plus particulièrement à sa directrice Madame Anolga Rodionoff, aux secrétaires du Laboratoire, Madame Myriam Chanudet, Madame Nadine Leveque-Lair, Madame Edwige Salque et Madame Isabelle Furnion pour leur aide et leur accompagnement dans les démarches administratives.

Je tiens à remercier le corps professoral, notamment Madame Evelyne Lloze, Professeure à l'Université Jean Monnet et Monsieur Gilles Del Vecchio, professeur à l'Université Jean Monnet pour leur soutien et leur encouragement.

Ensuite, je voudrais adresser mon entière gratitude à l'Université Jean Monnet pour l'accueil et surtout la mise à disposition des conditions propices ayant facilité l'aboutissement de ce projet doctoral.

Mes derniers remerciements s'adresseront à mes chères et chers collègues, Jessica Magnana Glwadys, Elena Roig Cardona, Jalad-Obali Berthelot, Paul Garrido et Randy Boudonga, avec qui j'ai partagé mes recherches et toutes les difficultés que j'ai rencontrées tout au long de ces années de thèse.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	5
REMERCIEMENTS.....	7
TABLES DES MATIÈRES	9
RÉSUMÉ DE LA THÈSE	15
ABSTRACT	17
INTRODUCTION.....	19
1. Présentation et justification du sujet.....	21
2. Présentation et justification du <i>corpus</i>	25
3. Présentation et justification de la problématique.....	27
4. Présentation et justification du plan.....	28
PREMIÈRE PARTIE. Aspects théoriques, historiques et méthodologiques	33
Chapitre 1. Les rapports entre le texte et l'image.....	35
1.1 - Théories structuralistes.....	37
1.1.1 - Palimpseste et intertextualité	37
1.1.2 - Le signe linguistique et visuel	44
1.1.3 - La fonction poétique	51
1.2 - Théories néo-structuralistes	56
1.2.1 - Le discours et la figure	56
1.2.2 - Le thème de la folie	57
1.2.3 - Relais et ancrage	59
1.3 - Théories postmodernes	63
1.3.1 - Déterritorialisation et reterritorialisation	63
1.3.2 - La peinture et la psychanalyse.....	64
1.4 - Théories de la réception.....	69
1.4.1 - Théorie philosophique	69
1.4.2 - Théorie anthropologique.....	73
1.4.3 - Théorie sociologique	79
1.5 - Méthodologie de recherche.....	82

Chapitre 2. Les rapports entre la littérature et la peinture	85
2.1 - La littérature et la peinture de l'Antiquité au XXe siècle.....	87
2.1.2 - Le Moyen-Âge.....	89
2.1.3 - La Renaissance	90
2.1.4 - L'époque baroque et classique	91
2.1.5 - Le XVIIIe siècle	92
2.1.6 - Le XIXe siècle	94
2.1.7 - Le XXe siècle	96
2.2 - Transposition intersémiotique entre la littérature et la peinture.....	97
2.3 - Transposition intermédiaire entre la peinture et la littérature.....	101

DEUXIÈME PARTIE. Analyse critique du corpus iconographique..... 109

Chapitre 1. Panorama de l'illustration du *Quichotte* en Europe du XVIIe au XXe siècles

1.1 - L'illustration du <i>Quichotte</i> en France	116
1.2 - L'illustration du <i>Quichotte</i> en Espagne.....	128
1.3 - L'illustration du <i>Quichotte</i> en Belgique et aux Pays-Bas	135
1.4 - L'illustration du <i>Quichotte</i> en Angleterre	140
1.5 - L'illustration du <i>Quichotte</i> dans d'autres pays européens	144

Chapitre 2. Type iconographique espagnol

2.1 - Biographie de l'artiste Fernando Vicente.....	151
2.2 - Les vanités quichottesques	155
2.2.1 - Don Quichotte et la mort	155
2.2.1.1 - Signifiant plastique : la couleur	156
2.2.1.2 - Rapports hyperesthétiques	157
2.2.1.3 - Dimension religieuse et spirituelle	162
2.2.2 - Don Quichotte squelettique	163
2.3 - Don Quichotte machine.....	170
2.4 - Don Quichotte moderne	176
2.5 - Don Quichotte dans sa bibliothèque.....	179
2.6 - Don Quichotte marionnette	183
2.7 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels	188

Chapitre 3. Type iconographique français	195
3.1 - Biographie de l'artiste Georges Corominas	197
3.2 - Les rapports entre l'hypotexte et les hypertextes visuels	198
3.3 - Les portraits de don Quichotte et Sancho Panza	200
3.3.1 - Portraits en pied de don Quichotte	202
3.3.2 - Aspect physique de don Quichotte et Sancho Panza	204
3.3.3 - Aspect vestimentaire de don Quichotte et Sancho Panza	206
3.3.4 - Portrait équestre de don Quichotte et Sancho Panza	211
3.3.5 - Aspect moral de don Quichotte et Sancho Panza	212
3.4. Intericonicité avec Delacroix, Lautrec et de La Tour	215
3.4.1 - La Liberté guidant le peuple	215
3.4.2 - Le moulin rouge.....	218
3.4.3 - Portrait de Louis XV.....	220
3.5 - Culture andalouse	223
3.5.1 - Personnages orientaux	223
3.5.2 - Iconographie musicale	228
3.5.3 - Architecture andalouse	235
3.6. Signes visuels religieux	236
3.6.1 - Saint-Jacques de Compostelle	236
3.6.2 - Moulin-église gothique.....	238
3.7 - Signes visuels fantastiques	240
3.7.1 - Épisode des moulins à vent.....	241
3.7.1.1 - Moulins à vent hollandais	242
3.7.1.2 - Moulins à papillon	243
3.7.1.3 - Moulins aux étoiles de neige	244
3.7.2 - Ciels imaginaires et formes mystérieuses.....	245
3.8 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels	247
Chapitre 4. Type iconographique bulgare	252
4.1 - Biographie de l'artiste Svetlin Vassilev	254
4.2 - Les hypertextes visuels.....	255
4.3 - Les rapports entre l'hypotexte, l'adaptation et les images hypertextuelles.....	294
4.3.1 - Fonction de relais et d'ancrage	295
4.4 - Regards croisés : le tableau miroir	297

4.5 - Signes culturels bulgares	298
4.6 - Signes plastiques	300
4.7 - L'intermédialité	304
4.7.1 - Procédés cinématographiques dans la peinture	304
4.7.2 - Le phénomène iconotextuel	306
4.8 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels	307
Chapitre 5. Type iconographique polonais	310
5.1 - Biographie de l'artiste Tomasz Setowski	312
5.2 - Les hypertextes visuels.....	314
5.2.1 - Don Quichotte au pays de demain	314
5.2.2 - Au pays des moulins à vent volants.....	317
5.2.3 - Donquichottisme.....	319
5.2.4 - Se battre avec les moulins à vent.....	322
5.2.5 - Déplacement de don Quichotte.....	324
5.2.6 - Les voyages de don Quichotte.....	332
5.2.7 - Soirée de don Quichotte.....	335
5.2.8 - Don Quichotte contemplatif	339
5.2.9 - Les sept visages de don Quichotte.....	341
5.2.10 - Les aventures de don Quichotte se poursuivent	345
5.2.11 - Chasseur de rêves	349
5.3 - Caractéristiques générales des hypertextes visuels	351
5.3.1 - Aspect physique et vestimentaire de don Quichotte.....	351
5.3.2 - Signes merveilleux et surréalistes.....	352
5.3.2.1 - Humanisation.....	352
5.3.2.2 - Mécanisation et modernisation.....	354
5.3.3 - Intermédialité : procédés cinématographiques	355
5.3.4 - Signes plastiques.....	357
5.4 - Les rapports entre l'hypotexte et les hypertextes visuels.....	360
TROISIÈME PARTIE. Panorama herméneutique des <i>Quichottes</i> illustrés européens 368	
Chapitre 1. Discours poétique des artistes européens.....	370
1.1 - Le discours poétique de Fernando Vicente	375
1.2 - Le discours poétique de Georges Corominas	378

1.3 - Le discours poétique de Svetlin Vassilev	381
1.4 - Le discours poétique de Tomasz Setowski	382
Chapitre 2. Discours socioculturel des artistes européens.....	388
2.1 - Le discours socioculturel de Fernando Vicente	391
2.2 - Le discours socioculturel de Georges Corominas	392
2.3 - Le discours socioculturel de Svetlin Vassilev	396
2.4 - Le discours socioculturel de Tomasz Setowski.....	398
Chapitre 3. Discours sociopolitique des artistes européens.....	400
3.1 - Le discours sociopolitique de Fernando Vicente	405
3.2 - Le discours sociopolitique de Georges Corominas	407
3.3 - Le discours sociopolitique de Svetlin Vassilev	409
3.4 - Le discours sociopolitique de Tomasz Setowski.....	409
Chapitre 4. Jonctions et disjonctions discursives entre les artistes européens.....	412
4.1 - Le discours poétique des artistes européens.....	415
4.1.1 - Les mouvements artistiques.....	416
4.1.2 - Cinéma et mots dans la peinture.....	419
4.1.3 - Intericonicité picturale	421
4.1.4 - Modernisation de la diégèse quichottesque	422
4.2 - Le discours socioculturel des artistes européens.....	424
4.3 - Le discours sociopolitique des artistes européens.....	427
4.3.1 - La révolution industrielle.....	427
4.3.2 - Le mouvement socialiste	428
4.4 - Lecture contemporaine du <i>Quichotte</i>	434
CONCLUSION.....	438
BIBLIOGRAPHIE	450
INDEX ONOMASTIQUE	470

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

L'intention de cette thèse doctorale vise à étudier la réception du chef-d'œuvre cervantin, *Don Quichotte de la Manche* (1605-1615), dans un *corpus* d'œuvres d'artistes européens du XXI^e siècle dans le but d'apprécier leurs représentations du *Quichotte*, tout comme les interprétations qu'ils en proposent au lecteur-spectateur contemporain.

Notre étude s'appuie sur la problématique de l'actualisation du *Quichotte* dans les arts visuels, notamment la peinture, au XXI^e siècle, en prenant en compte les facteurs substantiels qui interviennent dans la façon de percevoir l'œuvre cervantine par ces artistes européens.

Pour répondre à cette problématique, nous avons travaillé sur un *corpus* iconotextuel, l'œuvre cervantine *Don Quijote de la Mancha* et les illustrations contemporaines de quatre artistes européens, à savoir, l'artiste espagnol Fernando Vicente, l'artiste français Georges Corominas, l'artiste bulgare Svetlin Vassilev et l'artiste polonais Tomasz Setowski. Afin d'explorer la réception européenne du *Quichotte*, nous avons mené une étude de sémiotique textuelle et iconographique qui s'appuie, d'une part, sur les approches théoriques structuralistes, néo-structuralistes et postmodernes pour analyser les rapports intertextuels, transtextuels et intermédiaux entre l'hypotexte cervantin et ses hypertextes visuels. D'autre part, notre étude prend appui également sur les approches anthropologique, philosophique, et sociologique qui nous ont permis de mettre en évidence le discours poétique, politique et socioculturel que les artistes européens transmettent au lecteur-spectateur par le biais des illustrations picturales du *Quichotte*.

Le présent travail, qui part de l'hypothèse de l'actualisation de la diégèse quichottesque par les artistes européens, proposant une nouvelle lecture contemporaine au XXI^e siècle, a démontré les différentes typologies iconographiques de la réception du *Quichotte* dans les quatre pays européens en question. En effet, notre analyse a attesté que les artistes européens présentent une lecture contemporaine qui actualise le *Quichotte* par le biais de diverses modalités. Parmi celles-ci, nous rendons compte, en premier lieu, de la modernisation, omniprésente dans notre *corpus* iconographique, qui se manifeste, d'abord, par des signes visuels modernes comme la machine, et ensuite, par le déplacement temporel du *Quichotte* à des époques modernes comme le XIX^e et le XX^e siècles. En deuxième lieu, nous évoquons l'intermédialité qui représente le *Quichotte* par la juxtaposition de la peinture, le cinéma et le texte dans le même espace pictural donnant à voir des œuvres artistiques hybrides.

En revanche, l'analyse herméneutique du *corpus* a démontré que le discours poétique des artistes européens représente une interprétation imaginaire et surréaliste de la diégèse quichottesque par l'introduction de signes visuels insolites et surnaturels qui laissent transparaître l'univers onirique des artistes européens, ainsi que leur inspiration prise dans certains mouvements artistiques comme le romantisme, le surréalisme et le réalisme magique. Quant au discours socioculturel, notre analyse a démontré, d'une part, que les artistes européens déplacent le *Quichotte* vers leurs territoires géographiques par l'insertion de signes visuels émanant de leur propre culture. D'autre part, l'analyse a dévoilé que l'introduction de la machine, la mécanique et la technologie dans les illustrations quichottesques symbolise les mutations et les nouvelles modalités qu'a connues la société européenne à partir du XIXe siècle. À propos du discours politique, notre analyse a démontré que les signes visuels modernes représentent des idéologies politiques européennes et des événements marquants de l'histoire de l'Europe. Dans ce contexte, Don Quichotte apparaît comme un révolutionnaire lutant pour la justice et la liberté du peuple. Il incarne ainsi des valeurs politiques et socioculturelles qui font de lui une figure héroïque et mythique intemporelle. Globalement, les artistes européens proposent une lecture contemporaine qui actualise l'œuvre baroque du *Quichotte*, donnant ainsi lieu à une œuvre picturale néobaroque. Cette réception contemporaine du chef-d'œuvre cervantin démontre qu'il demeure une source de réinterprétation renouvelée en Europe au XXIe siècle.

Mots-clés : réception, illustrations, littérature, peinture, Quichotte, Miguel de Cervantès, Fernando Vicente, Georges Corominas, Svetlin Vassilev, Tomasz Setowski, Europe, XXIe siècle, sémiotique iconotextuelle, transtextualité, intermédialité, intericonicité, interculturalité, transposition intersémiotique, cinéma, modernisation, actualisation, lecture contemporaine, néobaroque

ABSTRACT

The intention of this doctoral thesis is to study the reception of the Cervantine masterpiece, *Don Quixote de la Mancha* (1605-1615), in a *corpus* of works by European artists of the 21st century in order to appreciate their representations of the *Quixote*, as well as the interpretations they propose to the contemporary reader-spectator.

Our study is based on the problem of the update of the *Quixote* in the visual arts, especially painting, in the 21st century, taking into consideration the substantial factors that intervene in the way these European artists perceive the Cervantine work.

To answer this thesis problem, we have worked on an iconotextual *corpus*, the Cervantine work *Don Quijote de la Mancha* and its contemporary illustrations by four European artists, namely, the Spanish artist Fernando Vicente, the French artist Georges Corominas, the Bulgarian artist Svetlin Vassilev and the Polish artist Tomasz Setowski. In order to explore the European reception of the *Quixote*, we have conducted a study of textual and iconographic semiotics that relies, on one hand, on structuralist, neo-structuralist and postmodern theoretical approaches to analyze the intertextual, transtextual and intermedial relationships between the Cervantes hypotext and its visual hypertexts. On the other hand, our study is also based on anthropological, philosophical and sociological approaches that have allowed us to highlight the poetic, political and socio-cultural discourse that European artists transmit to the reader-spectator through the pictorial illustrations of the *Quixote*.

The present work, which starts the hypothesis of the updating of the *Quixote* diegesis by European artists, proposing a new contemporary reading in the 21st century, has demonstrated the different iconographic typologies of the reception of the *Quixote* in the four European countries in question. Indeed, our analysis has attested that European artists present a contemporary reading that updates the *Quixote* through various modalities. Among these, we report, firstly, on the modernization, omnipresent in our iconographic *corpus*, which is manifested, on one hand, by modern visual signs such as the machine, and on the other hand, by the temporal displacement of the *Quixote* to modern times such as the 19th and 20th centuries. Secondly, we evoke the intermediality that represents the *Quixote* through the juxtaposition of painting, cinema and text in the same pictorial space giving to see hybrid artistic works.

On the other hand, the hermeneutic analysis of the *corpus* has shown that the poetic discourse of the European artists represents an imaginary and surreal interpretation of the Quixote diegesis through the introduction of unusual and supernatural visual signs which reveals the dreamlike universe of European artists, as well as their inspiration taken from some artistic movements such as Romanticism, Surrealism and Magic Realism. As for the socio-cultural discourse, our analysis has shown, firstly, that European artists move the *Quixote* to their geographical territories by inserting visual signs emanating from their own culture. Secondly, the analysis has revealed that the introduction of the machine, the mechanics and the technology in the *Quixote* illustrations symbolizes the mutations and the new modalities that the European society has known from the 19th century. About the political discourse, our analysis has shown that modern visual signs represent European political ideologies and significant events in European history. In this context, Don Quixote appears as a revolutionary fighting for justice and freedom of the people. He thus embodies political and socio-cultural values that make him a timeless heroic and mythical figure. Overall, European artists propose a contemporary reading that updates the baroque work of the *Quixote*, thus giving rise to a neobaroque pictorial work. This contemporary reception of the Cervantine masterpiece demonstrates that it remains a source of renewed reinterpretation in Europe in the 21st century.

Keywords: reception, illustrations, literature, painting, Quixote, Miguel de Cervantes, Fernando Vicente, Georges Corominas, Svetlin Vassilev, Tomasz Setowski, Europe, 21st century, iconotextual semiotics, transtextuality, intermediality, intericonicity, interculturality, intersemiotic transposition, cinema, modernization, update, contemporary reading, neobaroque

INTRODUCTION

1. Présentation et justification du sujet

Depuis la parution de ses deux parties, *Don Quichotte de la Manche* a retenu une attention toute particulière auprès des auteurs et des artistes. Dès lors, le chef-d'œuvre de Cervantès devient une source d'inspiration artistique universelle par excellence. Dès le XVIIe et jusqu'au XXe siècle, nous assistons à de nombreuses réécritures et adaptations artistiques en littérature, théâtre, peinture, cinéma, etc. En peinture par exemple, *Don Quichotte de la Manche* a été illustré par plusieurs artistes de différentes nationalités.

Entre le XVIIe et le XIXe siècle, les artistes représentaient des lectures et des interprétations diverses du roman, mais qui s'inscrivaient dans le même type de réception de l'œuvre cervantine. Don Quichotte apparaît chez certains artistes risible et ridicule, triste et mélancolique, chez d'autres, noble et courtois, chez quelques-uns comique et victime de sa folie.

Au XXe siècle, les auteurs¹ attestent que les artistes contemporains rompent avec la tradition iconographique du *Quichotte* et proposent désormais le chevalier comme une figure emblématique qui s'élève au rang des héros mythiques incarnant des valeurs sociopolitiques et idéologiques. Ils proposent ainsi une nouvelle lecture contemporaine qui fait preuve d'une réception différente du roman cervantin.

En effet, la réception européenne du *Quichotte* dans les arts visuels a fait l'objet de maintes études et réflexions, qui s'intéressent notamment aux adaptations artistiques du *Quichotte* aux siècles antérieurs, du XVIIe au XXe siècle. Parmi ces études effectuées, nous citerons à titre d'illustration non exhaustive celles de José Manuel Lucía Megías qui s'intéresse aux modèles iconographiques européens du XVIIe et du XXe siècles : *Leer el Quijote en Imágenes*² ; *Los Primeros Ilustradores del Quijote*³ ; *El Quijote en Imágenes : un viaje iconográfico del libro de caballerías a la novela universal*⁴. Nous nous référons aussi à l'ouvrage dirigé par Danielle Perrot-Corpet *Don Quichotte au XXe siècle : réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*⁵ qui examine la réception européenne du *Quichotte* en tant que figure

¹ Des auteurs qui ont travaillé sur les réécritures et les adaptations du *Quichotte* au XXe siècle comme Danielle Perrot-Corpet, Fabrice Parisot, Marie-Véronique Martínez, Chloé Conant, Françoise Peyrègne, Marie-Pierre Jaouan-Sanchez, Marie-Blanche Requejo Carrió, entre autres.

² Lucía Megías, José Manuel, *Leer el Quijote en Imágenes*, Madrid, Calambur, 2006.

³ Lucía Megías, José Manuel, *Los Primeros Ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

⁴ Lucía Megías, José Manuel, *El Quijote en Imágenes. Un viaje Iconográfico del Libro de Caballerías a la Novela Universal*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2021.

⁵ Perrot-Corpet, Danielle, *Don Quichotte au XXe siècle : réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

mythique, lecture caractéristique du XXe siècle. Finalement, nous citerons une thèse doctorale qui étudie le *Quichotte* dans les arts graphiques, plastiques, populaires et de spectacle de Cyril Devès, *Une figure emblématique dans les arts du XIXe siècle en France : Don Quichotte*⁶.

L'intérêt de notre sujet de thèse réside dans l'étude des illustrations européennes du *Quichotte* au XXIe siècle, une période temporelle dont la réception du roman cervantin dans les arts visuels est peu explorée, d'autant plus en peinture, le médium de notre *corpus* iconographique.

Lorsque nous avons envisagé d'entreprendre une telle étude, nous nous sommes tout d'abord assuré que notre thèse apportera quelque chose d'original par rapport à notre domaine de spécialité. Ainsi, pour éviter toute répétition ou redondance, nous avons effectué des recherches sur les travaux antérieurs qui traitent la réception du *Quichotte* en Europe dans la même période de notre étude (XXIe siècle) pour voir ce qui était déjà établi. En ce sens, nous avons pu répertorier quelques articles qui se rapprochent relativement de notre sujet de recherche compte tenu qu'ils étudient l'adaptation du *Quichotte* dans certains arts visuels. À cet égard, nous nous rapporterons à deux articles qui étudient l'adaptation du roman cervantin dans des bandes dessinées européennes réalisées au XXIe siècle : il s'agit notamment d'*Intertextualité et mélange des genres dans un Certain Cervantès*⁷ de Christian Lax⁸ d'Emmanuelle Souvignet et *Don Quichotte*⁹ à *Batman : le héros cervantin en Allemagne dans la bande dessinée de Flix*¹⁰ de Morgane Kappès-Le Moing. Dans la même lignée de la réception du *Quichotte* dans les arts visuels, nous citerons l'article d'Emmanuel Marigno, *Filications quichottesques dans la dramaturgie française contemporaine (2000-2005) : une génération de la « post-dramaturgie »* qui met en lumière les réécritures d'esthétiques transmédiales dans trois œuvres dramaturgiques postmodernes¹¹ réalisées toutes au XXIe siècle.

Si ces auteurs s'intéressent à la réception européenne du *Quichotte* au XXIe siècle dans la bande dessinée et la dramaturgie, nous envisageons, pour notre part, de creuser cette réception

⁶ Devès, Cyril, *Une figure emblématique dans les arts du XIXe siècle en France : Don Quichotte*, thèse de doctorat, sous la direction de Fossier, François, Université Lumière Lyon 2, 2011.

⁷ La bande dessinée *Un certain Cervantès* a été publiée en 2015.

⁸ Souvignet, Emmanuelle, « Intertextualité et mélange des genres dans un Certain Cervantès de Cristian Lax », in *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, éd. Marigno Emmanuel, Mata Induráin Carlos, Maux Marie-Hélène, Binges, Orbis Tertius, 2017, pp. 195-218.

⁹ La bande dessinée *Don Quijote* a été publiée en 2012.

¹⁰ Kappès-Le Moing, Morgane, « Don Quichotte à Batman : le héros cervantin en Allemagne dans la bande dessinée de Flix », in *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, éd. Marigno Emmanuel, Mata Induráin Carlos, Maux Marie-Hélène, Binges, Orbis Tertius, 2017, pp. 219-239.

¹¹ Il s'agit notamment de *Ich Bin don Quijote* (2006) de Lisie Philip ; *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009) de Dominique Boivin ; *Don Quichotte du Trocadéro* (2013) de José Montalvo.

européenne du *Quichotte* dans un autre art visuel qu'est la peinture en choisissant des images picturales d'artistes de quatre pays européens, à savoir, l'Espagne, La France, la Bulgarie et la Pologne. Outre l'originalité de notre sujet de recherche liée au XXI^e siècle peu étudiée, nous tenons à préciser deux éléments que nous jugeons novateurs dans un tel sujet. Le premier concerne la peinture. Mis à part la période qui s'étend du XVII^e jusqu'au XX^e siècle dont les auteurs ont exploré l'illustration du *Quichotte* dans la peinture, nous n'avons pas trouvé de travaux sur sa réception européenne dans la peinture après cette période. Le deuxième élément consiste à l'appartenance du *corpus* iconographique aux espaces géographiques différents mais qui représentent le même continent européen. De plus, il est à préciser également que le choix de la Bulgarie et de la Pologne qui se situent à l'Europe de l'Est émane de notre volonté d'explorer d'autres territoires géographiques, qui n'ont pas été objet d'étude ou de réflexion auparavant quant à la réception du *Quichotte* en peinture.

L'objectif de ce travail est d'analyser la façon dont la peinture, aussi bien dans son processus de création que dans son dispositif de réception, donne à voir des illustrations contemporaines du *Quichotte*. Nous jugeons ainsi pertinent de nous intéresser à la représentation iconographique du roman cervantin au XXI^e siècle dans une étude synchronique car nous travaillerons sur un *corpus* iconographique contemporain, qui n'a pas été étudié auparavant, tout en nous référant au texte d'une édition contemporaine de *Don Quichotte de la Manche*¹².

Pour mettre en lumière la création et la réception du *Quichotte* en Europe, nous analyserons les images picturales sélectionnées en lien avec l'hypotexte cervantin à travers une analyse de sémiotique textuelle et iconographique pour voir comment les artistes européens représentent le *Quichotte* au XXI^e siècle. Nous démontrerons dans quelle mesure ils sont fidèles au texte cervantin ou bien s'ils ajoutent des signes visuels supplémentaires qui ne sont pas indiqués dans le texte, ajouts émanant de leur culture et de leur imaginaire. En outre, nous analyserons le discours poétique, socioculturel et politique des artistes européens pour comprendre la lecture contemporaine qu'ils proposent au spectateur contemporain. En revanche, nous établirons s'il existe une rupture avec la tradition iconographique du *Quichotte* ou si les artistes européens actualisent la diégèse quichottesque en proposant de nouvelles lectures, demeurant ainsi une source de réinterprétation renouvelée au XXI^e siècle.

Par rapport à la création artistique, Xavier Lambert voit en elle « une activité fondamentale de l'être humain. Elle est par ailleurs classiquement conçue comme une des manifestations de la

¹² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Rico, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015.

pensée symbolique »¹³. En revanche, la création est présentée, d'après Dominique Berthet « comme une expérience de structuration de l'inextricable, comme une tentative d'organisation du chaos. Kandinsky comparait la création d'une œuvre à la création du monde »¹⁴. À travers la création artistique, « l'artiste plasticien exprime ses idées, ses impressions, ses sentiments et ses états d'âme en les transposant dans des compositions peintes ou sculptées qui mettent en œuvre des combinaisons de points, de lignes, d'étendues, de volumes, de couleurs, de lumières et d'ombres—assemblages susceptibles de variations infinies »¹⁵. La création artistique est, comme nous pouvons le constater, « un phénomène complexe et fascinant »¹⁶, car il met l'artiste en confrontation avec les techniques artistiques, les matériaux, et avec le contenu qu'il souhaite représenter. Il s'agit d'un engagement qui met le corps de l'artiste en action.

Conformément à notre *corpus* iconographique, la création dont il est question dans notre thèse est une création hypertextuelle, dérivée de l'hypotexte cervantin. L'hypertextualité est l'un des types transtextuels défini par Gérard Genette comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹⁷.

Quant à la réception, nous nous intéresserons, au premier lieu, à celle du créateur de l'image picturale qu'est l'artiste européen et, ensuite, à celle du spectateur qui reçoit l'image picturale. Dans les deux cas, la réception est « une expérience esthétique individuelle ou collective dont l'origine est une œuvre »¹⁸. D'après Antoine Compagnon, la réception est « la manière dont une œuvre *affecte* le lecteur, un lecteur à la fois passif et actif, [...] individuel ou collectif, et sa réponse »¹⁹. Les artistes européens reçoivent le *Quichotte* et l'actualisent par la création d'un hypertexte pictural dérivée d'une œuvre antérieure qu'est l'hypotexte cervantin. « Ce faisant, le récepteur devient également créateur en ce sens qu'il interprète l'œuvre, et l'interprétant, il en crée une nouvelle »²⁰.

¹³ Lambert, Xavier, *Émotion, cognition et création artistique*, Paris, Harmattan, 2019, p. 11.

¹⁴ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2022, p. 112.

¹⁵ Kupka, František, *La création artistique dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'art, 1989, pp. 43 - 44.

¹⁶ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 113.

¹⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

¹⁸ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 111.

¹⁹ Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 174.

²⁰ Berthet, Dominique (dir.), « Avant-propos », in *L'art à l'épreuve de sa réception*, Paris, Harmattan, 2021, p. 12.

2. Présentation et justification du *corpus*

Le *corpus* de notre sujet de recherche se compose du texte et de l'image. Quant au texte, nous avons un *corpus* principal et un autre secondaire. Le *corpus* principal est *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès. Nous travaillerons sur l'édition de Francisco Rico, publiée par Alfaguara en 2015. Cette édition a été réalisée à partir d'une centaine d'éditions anciennes et modernes tout en appliquant les méthodes philologiques les plus rigoureuses²¹. Elle a été publiée à l'occasion du quatrième centenaire de la deuxième partie du *Quichotte*. Elle contient des textes critiques, des prologues et des notes de Francisco Rico. Il met à la disposition du lecteur contemporain des notes qui présentent des informations supplémentaires et des clarifications sur des sujets, susceptibles de soulever des doutes et des incompréhensions auprès du lecteur. L'édition intègre des gravures de la première édition espagnole illustrée de 1674²². Les annexes comprennent des cartes de l'Espagne, des schémas²³ et des illustrations qui montrent quelques endroits visités par don Quichotte, comme la grotte de Montesinos et Barcelone. De plus, elles intègrent des informations sur la vie et l'œuvre de Cervantès²⁴. En outre, elles présentent des détails et des informations sur les premières éditions du *Quichotte*, ainsi que la langue du texte²⁵. L'index comprend en fin du volume des listes de refrains²⁶, thèmes et passages mémorables²⁷, mots, locutions et expressions idiomatiques²⁸. Après l'index, Francisco Rico présente un résumé des deux parties du roman²⁹.

En effet, les notes et les informations qui visent à clarifier le contenu du roman et assurer une lecture fluide, facile et compréhensive, nous ont motivé à choisir de travailler sur cette édition critique, car nous la jugeons pertinente et appropriée à notre analyse de sémiotique textuelle et iconographique.

Concernant le *corpus* textuel secondaire, il s'agit d'une édition grecque de *Don Quichotte*, réalisée par l'auteure grecque Maria Angélidou et publiée par Papadopoulos Publishing en 2003. Cette édition est illustrée par l'artiste bulgare Svetlin Vassilev. En 2006, l'édition

²¹ Note de Francisco Rico, p. 1175.

²² Édition madrilène intégrant des images copiées par Diego de Obregón à partir de l'édition néerlandaise de 1675, illustrée par Jacob Savery.

²³ Un schéma représente l'armure du XVI^e siècle, p. 1227.

²⁴ « Vidas y obras de Cervantes », p. 1185.

²⁵ « Observaciones sobre la lengua del "Quijote" », p. 1204.

²⁶ « Refranes », p. 1243.

²⁷ « Temas y pasajes memorables », p. 1249.

²⁸ « Palabras, locuciones y modismos », p. 1265.

²⁹ « Sinopsis del argumento », p. 1317.

française Milan³⁰ publie une traduction en français de cette édition grecque, exécutée par Jean-Louis Boutefeu dans sa collection *Albums*³¹. Milan intègre les mêmes illustrations de l'artiste bulgare pour son édition de traduction française. L'édition Milan présente un format cartonné de 26cm x 32cm d'une quarantaine de pages. Esthétiquement, l'édition propose un livre prestigieux qui se caractérise par du papier de haute qualité et une calligraphie originale. Elle compte quatre chapitres entièrement illustrés par des aquarelles de différentes dimensions. Certaines illustrations picturales englobent des pages entières et d'autres occupent la moitié. Le lecteur-spectateur se voit face à trente-trois aquarelles y compris les illustrations de la première de couverture, du frontispice et de la quatrième de couverture (plat verso).

Si nous avons choisi de travailler sur cette édition du *Quichotte*, c'est parce qu'elle intègre tout d'abord, les illustrations picturales de l'artiste bulgare, qui font partie de notre *corpus* iconographique, et parce que l'artiste s'est appuyé sur cette adaptation, mais aussi sur l'œuvre originale, pour réaliser ses images picturales. Dans notre analyse, nous nous référerons aux deux textes, c'est-à-dire, l'hypotexte cervantin et son adaptation hypertextuelle pour identifier les liens et les rapports entre les deux textes et les illustrations quichottesques.

À propos du *corpus* iconographique, il comprend les images picturales de quatre artistes européens, réalisées au XXI^e siècle. De l'Espagne Fernando Vicente, de la France Georges Corominas, de la Bulgarie Svetlin Vassilev et de la Pologne Tomasz Setowski. Nous avons pensé à travailler sur deux régions géographiques européennes, l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest pour voir la particularité de la représentation du *Quichotte* dans chacune de ces deux régions européennes. L'intérêt est de démontrer les singularités, les convergences, les jonctions et les disjonctions entre les artistes européens dans leur réception du roman cervantin au XXI^e siècle.

Les images picturales des artistes Fernando Vicente, Georges Corominas et Tomasz Setowski sont des représentations iconographiques indépendantes car elles ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un projet éditorial. En contrepartie, et comme nous l'avons précisé auparavant, les images picturales de Svetlin Vassilev illustrent l'édition grecque de *Don Quichotte* traduite en

³⁰ « Milan Jeunesse » se consacre à l'édition de livres illustrés pour les enfants et les adolescents depuis 1983.

³¹ Dans les dernières années, « Milan » comme d'autres éditeurs de jeunesse ont jugé qu'il était approprié que les jeunes lecteurs reconnaissent le roman du *Quichotte* et son aventure chevaleresque. À travers cette adaptation d'après l'œuvre originale de Miguel de Cervantès, traduite du grec au français, la jeunesse française découvre une diégèse quichottesque contemporaine, représentée sous des traits chromatiques automnaux et un esprit artistique bulgare.

Français. En effet, nous avons choisi ses images plastiques pour leur originalité, leur représentation atypique du *Quichotte*, ainsi que pour notre appréciation personnelle. Ces illustrations iconographiques sont représentées sous trois techniques picturales : des huiles sur toile, des aquarelles sur papier, des acryliques sur toile et sur papier.

Pour situer le contexte de réalisation des images visuelles de notre *corpus* iconographique, nous précisons qu'elles s'inscrivent dans une période contemporaine connues pour un développement industriel et technologique très avancé en Europe. Les artistes européens de notre *corpus* iconographique sont à la frontière du XXe et du XXIe siècle. Leurs créations artistiques sont donc réalisées dans un contexte contemporain qui actualise le roman baroque, donnant lieu à une nouvelle œuvre néobaroque, sous forme de *retombée*³², une répétition renouvelée de formes baroques qui ressemblent approximativement au « déjà vu ».

3. Présentation et justification de la problématique

Entre le XVIIe siècle et le XIXe siècle, les artistes européens proposent deux lectures iconographiques de l'hypotexte cervantin. D'une part, le *Quichotte* est représenté comme une satire morale où don Quichotte apparaît noble et courtois. D'autre part, il est interprété comme un roman de divertissement, mettant en avant l'aspect burlesque et comique de la diégèse où don Quichotte est dépeint risible et ridicule. Globalement, les illustrations picturales lors de cette période historique configuraient fidèlement les descriptions hypotextuelles du *Quichotte*. Cela est dû, dans la plupart des cas, lorsqu'il s'agit d'un projet éditorial, à la soumission des artistes aux consignes et aux indications des maisons d'édition. Au XXe siècle, les artistes européens rompent avec la tradition iconographique qui interprétait le roman comme une satire morale ou comme un roman comique. Le *Quichotte* devient désormais une figure mythique qui incarne des idées idéologiques, politiques et religieuses. Ces différentes lectures et interprétations durant ces siècles démontrent que la création et la réception européenne du *Quichotte* se modifient et s'actualisent au cours du temps. À partir de ce constat, notre curiosité nous motive à mettre en exergue la réception du *Quichotte* par les artistes européens au XXIe siècle pour découvrir le type de lecture qui nous proposent. À cet égard, porter une étude sur les illustrations picturales du *Quichotte* nous permettra, d'abord, de voir s'il demeure toujours une source de réinterprétation renouvelée dans la peinture, et ensuite, de démontrer s'il continue

³² Une des caractéristiques du Néobaroque. Selon Severo Sarduy, « *retombée* es [...] una similaridad o un parecido en lo discontinuo : dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos ; uno puede funcionar como el doble [...] del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia ». Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 35.

d'être représenté comme figure mythique illustrant notre rapport au monde social, culturel et politique suivant en l'occurrence l'héritage iconographique du XXe siècle.

En partant de notre *corpus* textuel et iconographique, nous envisagerons de démontrer que les images picturales du XXIe siècle actualisent l'hypotexte cervantin en présentant des types de réceptions diverses et de nouvelles lectures selon la culture et l'imaginaire des artistes européens de notre *corpus* iconographique. Pour répondre à cette hypothèse, nous posons les problématiques de recherche suivantes qui nous conduiront à explorer les particularités et les caractéristiques des représentations iconographiques des artistes européens au XXIe siècle au niveau de la création et de la réception :

1. Quelles sont les modalités d'actualisation et de réappropriation du *Quichotte* dans les arts visuels, la peinture en particulier, au XXIe siècle ?
2. Quelles sont les différentes typologies de réception du *Quichotte* au XXIe siècle en Europe ?
3. Dans quelle mesure la diversité interculturelle des artistes européens constitue-t-elle un facteur substantiel dans la façon de percevoir l'œuvre quichottesque ?

Pour répondre à nos problématiques de recherche, nous mènerons une analyse approfondie sur les images picturales européennes en lien avec l'hypotexte cervantin *Don Quichotte de la Manche* pour éclairer la réception européenne du *Quichotte* au XXIe siècle.

4. Présentation et justification du plan

Ce sujet de recherche, *Illustrations européennes du Quichotte au XXIe siècle : questions de création et de réception*, ainsi formulé, sera déployé en trois parties : « Aspects théoriques, historiques et méthodologiques » ; « Analyse critique du *corpus* iconographique » et « Panorama herméneutique des *Quichottes* illustrés européens ».

Etant donné que notre *corpus* iconographique est une dérivation hypertextuelle de l'hypotexte cervantin, la partie inaugurale, vise, d'une part, à aborder les théories principales qui étudient les modes de dérivation et les rapports entre le texte et l'image, à savoir, l'approche structuraliste, néo-structuraliste et postmoderne. Nous aurons recours également aux quelques théories de réception, philosophique, anthropologique et sociologique en particulier. Ce cadre théorique nous permettra de comprendre les rapports entre le *Quichotte* et ses illustrations hypertextuelles ainsi que sa réception par les artistes européens. D'autre part, et conformément à notre *corpus* textuel et iconographique, nous nous rendrons compte brièvement des

convergences historiques de la littérature et de la peinture et nous aborderons la transposition intersémiotique et intermédiaire qui se produit au passage de chacun à l'autre.

Dans cette partie inaugurale, le premier chapitre « *Les rapports entre le texte et l'image* » comprendra cinq axes. Le premier axe comportera trois sous-points. Dans le premier, nous tenterons de définir les concepts qui expliquent le processus de réécriture, de production et de transformation textuelle, à savoir, l'intertextualité, l'hypotextualité et l'hypertextualité. Le deuxième sous-point illustrera le signe visuel pour saisir la structure sémiotique de l'image plastique. Le dernier sous-point abordera la fonction poétique du langage littéraire et plastique pour comprendre comment les artistes européens transposent la fonction poétique de l'hypotexte cervantin dans leurs images hypertextuelles à travers les éléments esthétiques de l'art pictural donnant lieu à un double discours poétique.

Le deuxième axe comprend trois sous-points. Dans le premier sous-point, nous nous intéresserons aux entrelacs et aux différences entre le discours et la figure qui permettent un échange réciproque entre les signes linguistiques et les signes visuels. Le deuxième sous-point portera sur l'image de la folie dans le roman et la peinture, comme l'un des thèmes principaux du *Quichotte*, analysé notamment par Michel Foucault dans *L'histoire de la folie*³³. Le dernier sous-point s'attardera sur les fonctions du relais et d'ancrage du message linguistique par rapport au message iconique.

Le troisième axe se divise de deux sous-points. Le premier portera sur les notions de déterritorialisation et reterritorialisation qui expliquent le déplacement de la diégèse à d'autres époques, à d'autres territoires, voire à d'autres médiums de représentation, donnant lieu à des rhizomes hypertextuels. Le deuxième sous-point abordera la question du rapport de l'art avec la psychanalyse, notamment la fonction du tableau et son effet sur le spectateur.

Le quatrième axe s'attachera à la réception du texte et de l'image du point de vue philosophique, anthropologique et sociologique. Il se ventile en trois sous-points. Le premier portera sur l'image à partir de la réflexion de W.J.T. Mitchell. Nous rendrons compte essentiellement de la généalogie de l'image, de la différence entre *picture* et image et de l'instabilité des images. Le deuxième sous-point portera sur la perception et la production de l'image à partir d'une

³³ Dans son étude historique et philosophique, Michel Foucault analyse la représentation de la folie dans le roman allemand *Narrenschiff*, « La Nef des fous » et ses illustrations picturales dont il explique les rapports entre les valeurs linguistiques et plastiques.

perspective anthropologique. Le dernier sous-point se concentrera sur la dimension socioculturelle de la forme romanesque et artistique.

Après ce tour d'horizon théorique qui s'inscrit dans le cadre de notre sujet de recherche, nous déterminerons dans le cinquième et le dernier axe du premier chapitre les approches méthodologiques que nous avons retenues et que nous appliquerons pour analyser notre *corpus* textuel et iconographique. Celles-ci contribueront à rendre lisible la création et la réception du *Quichotte* dans les arts visuels, la peinture en particulier.

Le deuxième chapitre de la partie inaugurale qui porte le titre « *Les rapports entre la littérature et la peinture* » est subdivisé en trois axes. Le premier se propose d'aborder les convergences historiques de l'évolution de la relation entre la littérature et la peinture depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle. Cet axe comprend pour sa part cinq sous-points. Chacun sera consacré à une période historique spécifique.

Le deuxième axe portera sur la transposition intersémiotique entre la littérature et la peinture en tant que deux systèmes de signes différents. Il s'agira de mettre en évidence les diverses modalités de transferts des signes textuels en signes plastiques et démontrer leur contribution à la compréhension de l'œuvre intersémiotique. Le troisième axe se concentrera sur la transposition intermédiaire pour comprendre, tout d'abord, le phénomène de l'intermédialité, et ensuite, pour mettre en exergue les différents types de transpositions intermédiaires et leur effet sur le sens global de l'œuvre intermédiaire.

À l'égard de cette partie inaugurale de notre sujet de recherche, il nous est apparu pertinent de la diviser en deux chapitres principaux. Le premier chapitre qui s'intitule « *Les rapports entre le texte et l'image* » visera à aborder les approches théoriques qui examinent les rapports entre ces deux médiums de façon générale, sans se référer à un médium spécifique de représentation. À l'inverse, le deuxième chapitre qui porte le titre « *Les rapports entre la littérature et la peinture* » s'attachera aux aspects théoriques et historiques de deux médiums spécifiques (le texte littéraire et la peinture) qui représentent notre *corpus* textuel et iconographique. En conséquence, nous avons voulu partir du général (texte-image) vers le particulier (littérature-peinture).

La deuxième partie « *Analyse critique du corpus iconographique* » se penchera sur l'analyse des illustrations picturale du *Quichotte* des artistes européens. Cette partie sera consacrée à

l'étude de la typologie iconographique du *Quichotte* en Europe : en Espagne, en France, en Bulgarie et en Pologne. Nous envisagerons de démontrer les rapports que les hypertextes visuels entretiennent avec leur hypotexte cervantin. En outre, nous compterons également relever les différents aspects esthétiques et symboliques qui caractérisent les hypertextes plastiques. Cette partie sera subdivisée en cinq chapitres.

Avant d'entamer l'analyse critique de notre *corpus*, il nous est apparu pertinent de consacrer le chapitre inaugural de cette deuxième partie qui s'identifie sous le titre « *Panorama de l'illustration du Quichotte en Europe du XVIIe au XXe siècle* » à la mise en lumière des différents types de lectures et d'interprétations du *Quichotte* durant cette période historique par les artistes européens. Ce chapitre comprendra cinq axes. Ceux-ci évoqueront la représentation iconographique du *Quichotte* en France, en Espagne, en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre et d'autres pays européens comme l'Italie, l'Allemagne, le Danemark et la Suède. En effet, ce chapitre d'ouverture sera une partie préliminaire qui nous conduira à la démonstration de la réception européenne du *Quichotte* au XXIe siècle.

Les quatre chapitres qui suivent seront consacrés à la typologie iconographique des quatre pays européens de notre *corpus* : « *Le type iconographique espagnol* » ; « *Le type iconographique français* » ; « *Le type iconographique bulgare* » et finalement « *Le type iconographique polonais* ». Chaque chapitre commencera par une biographie de l'artiste avant d'arriver à l'analyse des illustrations picturales pour comprendre son style artistique. Dans chaque chapitre, nous tenterons de décrire minutieusement les images plastiques pour avoir une vision globale sur les signes visuels représentés. Ensuite, nous examinerons les rapports entre les images hypertextuelles et l'hypotexte cervantin, en citant tout au long de notre analyse les passages hypotextuels qui illustrent les épisodes dépeints. En outre, nous mettrons en exergue les particularités esthétiques et symboliques qui caractérisent les images picturales de chacun de nos artistes européens.

La troisième partie s'intitule « *Panorama herméneutique des Quichottes illustrés européens* ». Cette étape de travail sera destinée à l'analyse du discours poétique, socioculturel et politique du *corpus* iconographique. Dans cette partie, nous partirons de quelques aspects déjà examinés dans la deuxième partie critique pour ouvrir l'interprétation de notre *corpus* iconographique sur les jonctions et les disjonctions discursives entre les artistes européens. Cette partie comprendra quatre chapitres.

Le premier chapitre se concentrera sur le discours poétique des artistes européens. L'objectif

est de s'interroger sur les mouvements artistiques auxquels les artistes adhèrent ; déterminer les genres picturaux et démontrer les techniques picturales et les palettes chromatiques. Le deuxième chapitre analysera le discours socioculturel de notre *corpus* iconographique. Il portera sur les signes visuels qui reflètent la culture des artistes européens ainsi que l'influence de celle-ci sur la réception du *Quichotte*. Le troisième chapitre se proposera de mettre en lumière la valeur politique des images picturales. Nous envisagerons en effet de démontrer le discours politique que les artistes européens transmettent par l'introduction de quelques signes visuels qui renvoient à des événements politiques marquants de l'histoire européenne.

Quant au quatrième chapitre, il rendra compte des jonctions qui mettent en liaison les artistes européens et des disjonctions qui démontrent un degré d'écart entre eux. En outre, il visera à mettre en exergue le rôle des artistes en tant que lecteurs contemporains dans la refiguration néobaroque du *Quichotte* dans une temporalité perçue comme Aïôn.

Cette troisième partie contribuera à forger une idée plus claire et globale sur les typologies de lectures que proposent les artistes européens, et permettra en outre de déterminer les différentes modalités d'actualisation du *Quichotte* en peinture. En somme, ce travail nous permettra de voir selon quelles modalités le roman cervantin demeure toujours une source de réinterprétation renouvelée auprès des artistes européens au XXI^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE

Aspects théoriques, historiques et méthodologiques

Chapitre 1

Les rapports entre le texte et l'image

1.1 - Théories structuralistes

1.1.1 - Palimpseste et intertextualité

Conformément à notre étude de sémiotique textuel et iconographique qui vise à analyser les rapports entre *Don Quichotte de la Manche* et ses représentations iconographiques, nous jugeons indispensable de nous appuyer sur l'approche structuraliste qui étudie les relations intertextuelles.

L'intertextualité a été souvent liée à la notion de productivité. Le texte est considéré comme intertexte parce qu'il se produit à partir d'autres textes. Ces derniers sont modifiés, transformés et interprétés par l'auteur qui élabore son intertexte. Ainsi, le texte devient un espace ouvert, susceptible de plusieurs lectures et interprétations par le lecteur. À cet égard, Roland Barthes implique le rôle du lecteur en tant que producteur de l'intertexte, expliquant qu'il est dénommé ainsi, non seulement pour son rapport avec autres textes antérieurs, mais parce qu'il nécessite également un lecteur qui pourrait saisir la signification du texte :

[...] tout texte, écrit R. Barthes (d1975), est un intertexte, une productivité, non seulement parce qu'il s'élabore à partir d'autres textes, assimilés et transformés, relus et interprétés, mais aussi parce qu'il a besoin du lecteur pour accéder à la signification³⁴.

Dans cette même lignée, Julia Kristeva aborde la notion de productivité en définissant le texte « comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une *productivité* »³⁵. En outre, elle explique que l'intertextualité est « une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent »³⁶.

Étymologiquement, le préfixe *inter* du concept de l'intertextualité renvoie à l'enchevêtrement, l'entrecroisement, l'intersection et l'interaction mutuelle entre deux éléments ou plus, tandis que le radical latin *texere* se réfère au texte en sa qualité de matériau tissé³⁷. Le sens étymologique du concept renvoie à la vision de Kristeva qui considère le texte comme matériau tissé, issu d'une stratification et d'une condensation de textes antérieurs. En s'appuyant sur la

³⁴ Houdart-Merot, Violaine, « L'intertextualité comme clé de l'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, n° 153, 2006, p. 27. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>. [Consulté le 29/05/2021].

³⁵ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 52.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ruprecht, Hans-George, « L'intertextualité », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2, Toronto, Éditions Trintextes, 1984, p. 13.

théorie littéraire de Mikhaïl Bakhtine, notamment la notion de dialogisme³⁸, Kristeva forge son concept d'intertextualité en le désignant comme une liaison ou une intersection de textes.

Sous ce rapport, la notion de dialogisme de Bakhtine apparaît implicitement dans la conception de productivité. L'intertextualité suppose un dialogue réciproque entre les textes, un dialogue entre les auteurs et un dialogue entre l'auteur et les lecteurs. L'intertextualité comme forme de réécriture permet de découvrir la lecture et l'interprétation personnelle et subjective de l'auteur, rentrant avec les textes antérieurs dans une communicativité permanente. C'est ce que Kristeva explique à travers la notion de dialogisme :

Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, mieux dire, comme *intertextualité* ; face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture »³⁹.

À cet égard, Kristeva précise que le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit *l'autre*⁴⁰. Dans la même mesure, Bakhtine considère l'écriture comme une lecture du *corpus* littéraire précédent. Par exemple, les œuvres picturales illustrant *Don Quichotte* sont une absorption du texte cervantin avec lequel elles entretiennent un rapport dialogique constant et une certaine ambivalence comprise « comme une contestation perpétuelle de l'écriture précédente » en termes de Kristeva. Dès lors, nous sommes devant un langage poétique double, textuel et iconographique à la fois. Quant à l'espace textuel, Kristeva définit trois dimensions qui sont en dialogue permanent : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes antérieurs. En revanche, elle divise le statut du mot en deux axes : un axe horizontal dont le mot appartient au sujet de l'écriture et au destinataire et un autre axe vertical dont le mot renvoie au texte précédent. La coïncidence entre ces deux axes crée un entrecroisement entre les textes et correspond à ce que qualifie Bakhtine dialogue et ambivalence :

[...] de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se

³⁸ Pour expliquer la relation d'un énoncé avec d'autres, Mikhaïl Bakhtine emploie le terme dialogisme : « deux œuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l'un à l'autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques, que nous appelons dialogiques. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale », Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, pp. 95-96.

³⁹ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 88.

⁴⁰ *Ibidem*.

construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*⁴¹.

Ce langage poétique double ne se limite pas à l'espace textuel, c'est-à-dire, le rapport d'un texte avec d'autres textes antérieurs, mais pourrait avoir un rapport avec d'autres codes et supports de réécritures. Par exemple, le texte pourrait entretenir une relation intertextuelle avec d'autres types de langages, à savoir la peinture, la musique, le théâtre, le cinéma, *etc.* Cette permutation du texte en produit artistique rapproche le texte du spectateur. De plus, le principe de l'intertextualité pourrait s'étendre à d'autres modes d'expression comme la publicité, la bande dessinée, le roman graphique, entre autres, dont le signe linguistique et le signe visuel sont présents simultanément. Ces représentations hybrides ont souvent une fonction d'accentuation ou de complémentarité. Elles révèlent la pluralité des matériaux qui caractérise l'intertextualité, qui va au-delà de l'interconnexion uniquement entre les textes.

Du point de vue diachronique, la transformation du texte dans l'intertextualité pourrait être assimilable à l'évolution historique des arts, plastiques par exemple, qui sur le plan synchronique, actualisent et modernisent un texte antérieur classique. La relation intertextuelle présuppose des ruptures et des modifications qui s'établissent entre texte et image dans un jeu d'interaction et de rétroactivité. L'axe horizontal qui renvoie au lien entre le sujet et le destinataire révèle le rôle de ce dernier vis-à-vis de l'intertexte. À travers la lecture, le destinataire se rend compte de ce rapport intertextuel entre les textes. En ce sens, Michael Riffaterre⁴² explique la perception qu'a le destinataire de l'intertexte⁴³, c'est-à-dire les textes antérieurs :

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre [...]⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁴² D'après Michael Riffaterre, « par intertextualité, il faut entendre le conflit du texte et de l'intertexte. Le texte devient une unité de signifiante, unifiant en un tout symbolique perçu en simultanéité les sens successifs de ses composantes lexicales et syntaxiques, lorsque le lecteur perçoit que ce texte est complémentaire d'un intertexte dont il inverse les marques ou qu'il annule ou avec lequel il forme une opposition binaire », Riffaterre, Michael, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* », in *Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Éditions Trintexte, 1984, p. 23.

⁴³ Suite à la confusion qui se fait souvent entre « l'intertextualité » et « l'intertexte », Michael Riffaterre définit le deuxième comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. [...] c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire », Riffaterre, Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, n°41, 1981, p. 4.

⁴⁴ Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4.

Dans notre *corpus* par exemple, le spectateur perçoit les rapports entre texte cervantin et ses illustrations picturales qui sont complémentaires à leur intertexte qu'est *Don Quichotte*.

En l'occurrence, l'image comme le texte, se construisent comme mosaïques de citations⁴⁵ qui renvoient au *Don Quichotte* en absorbant et en transformant ce dernier en représentations iconographiques. Par conséquent, cette relation intertextuelle entre le roman et ses illustrations permet de lire le langage poétique du texte synchronique comme *double*⁴⁶, dans ce cas, un langage textuel et plastique.

Quant à Gérard Genette, il définit restrictivement l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁴⁷. Cette présence s'effectue selon Genette à travers la citation, de forme explicite, ainsi qu'avec le plagiat et l'illusion sous une forme implicite. À partir de l'intertextualité, il définit ces propres concepts théoriques qui font partie des relations transtextuelles renvoyant à tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, un texte avec d'autres textes⁴⁸. Parmi les rapports transtextuels, Genette évoque « l'hypertextualité » :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴⁹.

Ce rapport d'hypertextualité suppose une opération de transformation d'un texte original en un autre texte qui peut être, selon Genette, simple ou directe, complexe ou indirecte. En plus de la transformation textuelle, celle-ci pourrait s'inscrire dans le cadre d'une transformation intermédiaire, c'est-à-dire le passage de l'hypotexte à une œuvre d'art, comme par exemple les images picturales dérivant de l'hypotexte quichottesque. En accord avec notre *corpus* iconographique, la transposition de *Don Quichotte* en images picturales est, premièrement, simple ou directe, compte tenu du fait qu'elles transposent *Don Quichotte* au XXI^e siècle, en racontant picturalement la même diégèse d'une autre manière que Cervantes. Les artistes racontent picturalement les aventures du même personnage mais à leur manière, selon leur lecture et interprétation personnelle. À l'inverse, certains artistes représentent littéralement les descriptions hypotextuelles des personnages, événements, lieux, épisodes, à la manière de

⁴⁵ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 85.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

Cervantes sous la forme d'une transformation complexe et indirecte, bien qu'il s'agisse ici de *Don Quichotte* même et non pas d'une autre histoire. C'est une inspiration thématique qui réécrit la diégèse de *Don Quichotte* par le biais de la peinture. Ces transformations sont, d'après Genette, symétriques et inverses⁵⁰.

Cette apposition schématique (dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement)⁵¹ est différente dans notre *corpus* iconographique. En l'occurrence, les artistes disent la même chose (autrement ou semblablement) dans les deux types de transformations.

Notre *corpus* iconographique présente une dérivation massive de l'hypotexte (*Don Quichotte*). Cette dérivation est déclarée de façon officielle et impose une transposition stylistique. Parmi les quatre genres hypertextuels, définis par Genette, le travestissement est le plus adapté à notre *corpus*, puisqu'il modifie le style de la diégèse sans modifier le sujet. Selon Genette, « le travestissement consiste à transformer un texte noble en imitant pour ce faire le style d'un autre texte, plus diffus, qui est le discours vulgaire »⁵². Il précise encore que le travestissement burlesque, comme l'une des formes possibles du travestissement, réécrit un texte noble avec un style différent du texte original tout en gardant son sujet :

Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre « style », au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le *Degré zéro* une « écriture », puisqu'il s'agit là d'un style de genre⁵³.

Les peintres européens conservent le contenu fondamental de *Don Quichotte* et modifient le médium du texte cervantin en le transformant en image picturale, parfois burlesque, en représentant don Quichotte risible et ridicule. Ces derniers réécrivent picturalement le texte cervantin tout en maintenant le sujet et l'action de la diégèse en créant une nouvelle « élocution », c'est-à-dire, un autre style de réécriture, en l'occurrence celui de la représentation iconographique. Sous ce rapport, le travestissement s'apparente à la traduction ou, selon Genette, à la « version » qui réside dans la transcription d'un texte de sa langue lointaine à une langue plus proche et familière⁵⁴. En outre, il précise que ce genre hypertextuel est « le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁴ *Ibidem*.

termes, le texte parodié. Il l'*actualise* »⁵⁵.

Ainsi, les images hypertextuelles approchent et actualisent l'hypotexte Cervantin (le sujet) au destinataire qui est en l'occurrence le spectateur. Il s'agit d'une transposition stylistique d'un médium linguistique à un autre iconographique. À cet égard, Genette définit les trois mouvements habituels de la transposition diégétique :

Le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public⁵⁶.

La transposition diégétique présente trois types de mouvements. Un mouvement de translation temporelle (transfert de *Don Quichotte* au XXI^e siècle) ; translation géographique (déplacement de *Don Quichotte* à d'autres pays) ; translation sociale (intégration de *Don Quichotte* à une classe sociale noble et courtoise). Cette transposition diégétique approche, actualise et modernise le roman au spectateur contemporain, à travers l'image en tant que signe visuel immédiat et plus proche au spectateur que le texte.

Au-delà des relations intertextuelles qui se produisent entre les textes ou entre les textes et les images, l'intertextualité pourrait se présenter exclusivement entre les images. Cela correspond aux pratiques d'art au second degré ou, selon Genette, des pratiques « hyperesthétiques »⁵⁷, ce qui prouve que le principe de dérivation ne se limite pas seulement à la littérature, mais qu'il s'effectue également en peinture, voire en tout art. Sous ce rapport, Genette affirme que les modes de dérivation ne concernent pas uniquement la littérature :

On voit donc bien que les pratiques de dérivation ne sont pas nullement le privilège de la littérature, mais qu'elles se retrouvent aussi bien en musique et dans les arts plastiques, car ce qui est vrai en peinture l'est dans une large mesure en sculpture ou en architecture [...]⁵⁸.

À cet égard, nous parlons plus précisément de l'intericonicité ou l'interpicturalité, entendues comme l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques⁵⁹. Roberto Gac définit l'interpicturalité comme une technique qui incorpore—d'une façon à la fois explicite et dialectique—des éléments empruntés aux œuvres d'autres peintres

⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 435.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 443.

⁵⁹ Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images : l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea*, n°13.1, 2015. <http://journals.openedition.org/erea/4620>. [Consulté le 31/01/2020].

et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages⁶⁰. C'est ce que nous constatons dans certaines œuvres picturales du peintre français Georges Corominas qui empruntent des thèmes, des formes et des couleurs aux toiles d'autres artistes comme par exemple Eugène Delacroix, Quentin De La Tour, Evaristo Baschenis et Toulouse Lautrec. Il s'agit ici d'une transformation complexe, puisqu'il représente un autre sujet (*Don Quichotte*) à la manière de ces peintres. Ce rapport inter pictural est une caractéristique de l'art contemporain qui accorde à la peinture de nouveaux ressorts et une originalité particulière. De fait, il correspond au pastiche⁶¹ qui vise à imiter le style du texte d'origine de façon plus ou moins littérale. Genette affirme que la « peinture connaît aussi l'imitation indirecte qui est, dans tous les arts, le propre du pastiche : imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle, originale et inconnue à son catalogue »⁶². En revanche, il souligne que ce genre hypertextuel nécessite une maîtrise technique identique à celle du tableau-modèle. Il s'agit donc d'une recreation et d'une imitation stylistique.

Les artistes ont par avance le sujet de la représentation picturale qu'ils vont esquisser d'après le style des tableaux-modèles. C'est ce que précise Genette à propos du pasticheur disposant dans la majorité des cas d'un sujet inventé ou fourni qu'il rédige directement dans le style de son modèle⁶³. Généralement, les hypertextes picturaux représentent les différentes formes de l'intertextualité. D'une part, la citation⁶⁴ littérale, que nous percevons dans l'une des images de l'artiste espagnol Fernando Vicente, renvoyant explicitement au premier chapitre de l'hypotexte cervantin ; d'une autre part, le plagiat⁶⁵, dans les images de Vicente⁶⁶ et de l'artiste polonais Tomasz Setowski, renvoyant moins explicitement à la fameuse œuvre de Gustave Doré *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu*.

⁶⁰ Gac, Roberto, « Braun-Vega, maître de l'inter picturalité », *Sens public*, 2007. <http://sens-public.org/article376.html#>, [Consulté le 04/02/2020].

⁶¹ Selon Genette « le pastiche, dont la fonction est d'imiter la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible. La citation brute, ou emprunt, n'y a point sa place ». Genette, Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, pp.84 - 85.

⁶² *Ibid.*, p. 438.

⁶³ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵ Selon Genette « un emprunt non déclaré, mais encore littéral », *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶ En plus de la même position de don Quichotte occupant le centre de la composition picturale, l'artiste espagnol Fernando Vicente insère les mêmes personnages et créatures monstrueuses de Gustave Doré à travers le collage.

1.1.2 - Le signe linguistique et visuel

Le signe linguistique et le signes visuel⁶⁷ sont radicalement différents au niveau de leur représentation, de leur structure et de leur perception. En contrepartie, ils partagent tous les deux le même caractère polysémique. La sémiologie, définie par Ferdinand de Saussure comme « une science qui étudie les signes au sein de la vie sociale »⁶⁸, ne présente pas de définitions différentes du signe, c'est-à-dire, une définition qui se rapporte au signe linguistique et une autre qui se réfère au signe visuel. En dépit de cette soustraction, la théorie de Saussure, destinée à expliquer le signe dans le domaine linguistique, est applicable également dans le champ artistique, par exemple, la peinture. La théorie structuraliste de Saussure explique la structure et le fonctionnement du signe linguistique qui, selon lui, n'unit pas un nom et une chose, mais plutôt un concept et une image acoustique⁶⁹. À cet égard, il propose de substituer ces deux éléments opposés du signe, le concept et l'image acoustique, par le signifié et le signifiant, précisant que le rapport entre ces deux composants est arbitraire. Cette précision atteste que le rapport entre le signifié et le signifiant n'a relativement aucune attache naturelle dans la réalité⁷⁰ :

Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*⁷¹.

Le principe de l'arbitraire réside dans le fait que le signe linguistique émane de la tradition des sociétés et des accords collectifs et conventionnels. De ce point de vue, Saussure précise que le « signe linguistique ne connaît d'autre loi que celle de la tradition, et c'est parce qu'il se fonde sur la tradition qu'il peut être arbitraire »⁷². En outre, il affirme que « tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention »⁷³. Ainsi, le signifiant demeure indépendant de son contenu sémantique qu'est le signifié. Chaque objet peut être nommé différemment dans chaque langue ce qui

⁶⁷ « Universel et immémorial, le signe visuel, qui précède le verbal dans l'expérience humaine, est si manifestement différent, dans ses structures de d'organisation et ses références sémantiques, qu'il ne devrait pas prêter à de vains débats sur la supériorité ou l'infériorité du visuel vis-à-vis le verbal. », Saint-Martin, Fernande, *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p.1.

⁶⁸ Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 82.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁷¹ *Ibid.*, p. 154.

⁷² *Ibid.*, p. 162.

⁷³ *Ibid.*, p. 155.

prouve que les noms sont arbitrairement assignés aux objets. Par contre, il existe des cas particuliers où le signe linguistique n'est pas soumis au principe de l'arbitraire, lorsqu'il s'agit par exemple de certaines onomatopées, puisqu'elles représentent une reproduction approximative de sons et de bruits naturels. Dans ce cas, l'image acoustique du signe linguistique ressemble relativement à son signifié.

En s'appuyant sur l'approche linguistique de Saussure, la peinture, en tant que langage iconographique, différent du langage linguistique, dispose pour sa part d'un système de signes qui lui est propre. Le principe de l'arbitraire ne s'applique pas aux signes visuels, puisqu'ils sont, contrairement aux signes linguistiques, motivés et ressemblent aux objets représentés, une des caractéristiques fondamentales de l'image. La ressemblance entre le signifié et le signifiant visuels s'observe en fonction de leur degré d'iconicité. En revanche, lorsqu'une peinture est non figurative, le degré d'iconicité observé est faible et ici nous pouvons parler d'une relation partiellement arbitraire entre le signifié et le signifiant visuels. En l'occurrence, l'arbitraire n'est pas total étant donné que les couleurs en peinture symbolisent conventionnellement des idées ou des objets attachés à la réalité.

À ce sujet, le Groupe μ divise le signe visuel en deux catégories : les signes iconiques et les signes plastiques. Les premiers permettent d'examiner le degré de ressemblance entre la réalité et sa représentation, tandis que les deuxièmes permettent de s'interroger sur la place qu'ils prendraient dans une classification des signes comme celles de Peirce : indice⁷⁴ et symbole⁷⁵.

Le Groupe μ affirme que la structure de ces signes pourrait être totalement différente. Le type de la relation sémiotique entretenue entre l'expression et le contenu sémantique peut varier en fonction de plusieurs facteurs. Le signifié et le signifiant visuels sont subordonnés et représentent une interaction entre le plastique et l'iconique, distincts et autonomes à la base. Le signe plastique apparaît trop souvent comme subordonné à l'iconique. Il constitue à la fois le plan de l'*expression* (le signifiant) et le plan du *contenu* iconique (le signifié)⁷⁶.

Le signe plastique, dans son essence matérielle, donne à voir le signe iconique, dans sa manifestation immatérielle. Il faut souligner que les signes visuels se diffèrent d'une image à une autre, car chaque artiste élabore son image en usant des couleurs et des techniques

⁷⁴ « L'indice, étant l'ordre de la secondéité, suppose la distinction d'un premier (le representamen) et d'un second (l'objet), en relation contextuelle. Un signe renvoie à son objet de manière indicielle lorsqu'il est réellement affecté par cet objet. Ainsi la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est indice ; un coup frappé à la porte est l'indice d'une visite ; un niveau indique l'horizontalité, et un fil à plomb, la verticalité ; le symptôme d'une maladie est l'indice de cette maladie ». Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, p. 61.

⁷⁵ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 115.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

différentes, en accord avec son style artistique, ce qui présente différents degrés d'iconicité par rapport aux objets illustrés. Dans notre *corpus* iconographique, le degré d'iconicité⁷⁷ varie d'une image à l'autre par rapport au référent textuel. Charles Sanders Peirce⁷⁸ considère l'iconicité comme ressemblance native. D'après lui, le signe peut être iconique lorsqu'il peut représenter son objet principalement par sa similarité. Ainsi définit-il l'icône :

Un icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône n'agit pas comme signe, mais cela n'a rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose⁷⁹.

Dans cette même lignée, Jürgen Ruesch et Weldon Kees définissent le signe iconique comme « une série de symboles qui sont par leurs proportions et leurs relations similaires à la chose, à l'idée ou à l'évènement qu'ils représentent [...] »⁸⁰. De fait, ces deux définitions coïncident avec le même postulat qui réside dans le caractère isomorphique de l'iconisme. Ce point de vue a suscité un débat polémique et des critiques opposées à l'iconicité, considérant la définition de celle-ci comme naïve, car elle limite l'iconicité dans la *mimèsis* ou de la « copie du réel ». En revanche, Julien Greimas et Joseph Courtés, par exemple, affirment que « le fait de reconnaître que la sémiotique visuelle est une immense analogie du monde naturel, c'est se perdre dans le labyrinthe des présupposés positivistes, avouer qu'on sait ce qu'est la « réalité », qu'on connaît « les signes naturels » dont l'imitation produirait telle ou telle sémiotique »⁸¹.

Par ailleurs, le Groupe μ , en faisant référence à la critique de Nelson Goodman concernant la

⁷⁷ « De nombreux auteurs ont parlé d'un "taux d'iconicité" qui peut être plus ou moins élevé selon le degré de similitude ou similarité entre le signe et son objet. Donc une représentation réaliste aurait un taux d'iconicité plus élevé qu'un dessin schématique. », Everaert-Desmedt, Nicole, « La pensée de la ressemblance : l'œuvre de Magritte, à la lumière de Peirce », in *Charles Sanders Peirce, apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique*, Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques, 1994, p. 96.

⁷⁸ Nous tenons à préciser que la sémiotique de Peirce traite le signe dans sa généralité. Sa théorie transgresse le domaine de la linguistique, qui est selon lui une branche de la sémiotique, et étudie le signe dans tous les domaines signifiants. Dans sa théorie sémiotique, le terme « representamen » est l'un des éléments qui constitue le signe, en plus de « l'objet » et de « l'interprétant ». « Pour Peirce, un terme, une proposition, un raisonnement ou tout un discours peuvent être considérés comme des signes, bien qu'ils soient de complexité différente : [...] Les signes en général, classe qui inclut les tableaux, les mots, les phrases, les livres, les bibliothèques, les signaux, les ordres, les macroscopes, les représentants de la loi, les concerts musicaux, leurs manifestations [...] ». Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce, op.cit.*, p. 25.

⁷⁹ Sanders Peirce, Charles, *Écrits sur le signe rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Seuil, 1978, p. 140.

⁸⁰ Ruesch, Jürgen & Kees, Weldon, *Non Verbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*, Berkeley, University of California Press, 1961. Cité par le Groupe μ , *Traité du signe visuel, op.cit.*, p. 124.

⁸¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, op.cit.*, p. 130.

théorie de la ressemblance, affirme que tant pour eux que pour lui, l'impossibilité de copier parfaitement un objet est très claire⁸². Par contre, il précise que le signe iconique dispose de certains caractères du référent⁸³ et détient en même temps d'autres caractères qui n'émanent pas de la réalité du référent, mais plutôt du producteur de l'image.

De ce point de vue, le Groupe μ définit alors le signe iconique comme signe médiateur à double fonction de renvoi : au modèle du signe et au producteur du signe⁸⁴. Si nous prenons l'exemple de notre *corpus* iconographique, les images picturales quichottesques possèdent un degré d'iconicité à deux sens, premièrement, par rapport à leur analogie avec le texte cervantin (référent 1), et deuxièmement, par rapport à la réalité (référent 2). Conformément à la théorie de Peirce, le principe d'analogie à la réalité des objets est relativement présent dans ces œuvres picturales. À l'inverse, elles disposent également de certains caractères provenant du producteur de l'image picturale, le peintre.

Dans le cadre de l'image, Peirce distingue icône, indice et symbole. Selon lui, « l'icône est un signe qui, comme ceux hiéroglyphiques, des sociétés anciennes, ont une ressemblance directe avec l'objet qu'ils représentent), l'indice (rapport causal entre le signe et l'objet signifié, ainsi l'élévation de la voie est l'indice de la colère) et le symbole (qui est une représentation collective, au sens sociologique du terme, constante au sein d'une même société, ainsi par exemple la balance est le symbole de la Justice) »⁸⁵. En outre, il précise qu'« une image veut dire habituellement quelque chose qui a l'intention de représenter – déclare virtuellement qu'elle représente – une autre chose réelle ou idéale »⁸⁶. À propos de la contemplation du tableau, Peirce parle de l'icône en tant que signe qui fait penser à son objet par le biais de la ressemblance. Le degré élevé de l'iconicité fait disparaître, selon lui, la distinction entre le réel et sa copie :

Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose ; la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve – non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment, nous contemplant une icône »⁸⁷.

Cette échelle d'iconicité permet d'enquêter sur l'écart ou la correspondance entre le réel et sa

⁸² *Ibid.*, p. 130.

⁸³ Dans le triangle sémiotique de Saussure, le référent est la réalité physique de l'objet représenté par le signe.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁵ Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bes Éditions, 2001, p.233.

⁸⁶ Alain Montandon cite la définition de l'image de Peirce, traduite par Gérard Deledalle. Montandon, Alain (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon, 1990, p. 130.

⁸⁷ Définition traduite par Gérard Deledalle, *Ibidem*.

représentation. Dans ce cadre, notre *corpus* iconographique représente des échelles différentes d'iconicité et cela dépend de certains facteurs. Par exemple, lorsque les images font l'objet d'une édition illustrée⁸⁸, le degré d'iconicité semble élevé car l'illustration retranscrit littéralement le référent textuel en image. Ainsi, le signe visuel est analogique au signe linguistique, il est proche du texte illustré. À l'inverse, les images qui ne sont pas réalisées dans un cadre éditorial sont moins analogiques par rapport au référent textuel, puisqu'elles s'éloignent relativement de ce dernier en s'adaptant à l'imaginaire et à la culture des peintres. Par conséquent, le signe iconique possède une échelle d'iconicité différente par rapport aux référents (texte et réalité) et détient également des caractères issus de l'imagination de l'artiste, le producteur de l'image. Dès lors, le signe iconique ne peut être limité à son caractère isomorphique avec les objets qu'il représente, mais il peut tout de même surpasser la réalité du référent, comme nous allons le démontrer dans la deuxième partie analytique.

En revanche, notre *corpus* iconographique contient simultanément le signe visuel et le signe linguistique. C'est le cas par exemple de l'image de l'artiste espagnol Fernando Vicente, qui représente don Quichotte sur Rossinante parcourant la Manche dont il insère les premières lignes du premier chapitre : «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor»⁸⁹. De plus, il dépeint le sol sous la forme d'une carte dont il introduit les noms de villes et de régions espagnoles. Par conséquent, les signes linguistiques et les signes visuels s'articulent et interagissent dans le même espace pictural, représentant une échelle d'iconicité plus ou moins élevée, puisqu'il s'agit d'une illustration qui correspond à l'image rhétorique. Le signe visuel (plastique et iconique) renvoie au signe linguistique, tant dans sa forme (calligramme circulaire)⁹⁰ comme dans son contenu, et réciproquement, le signe linguistique renvoie également à l'image.

Par rapport au signe plastique, il peut être étudié au niveau des formes, des textures et des couleurs. Du point de vue linguistique, Paul Delbouille précise que « si le signifiant joue un rôle sémantique, c'est uniquement dans la mesure où il peut renforcer le signifié préalablement dégagé »⁹¹. Ainsi, le signe plastique en tant que signifiant devient une partie intégrale du signe iconique et symbolique en tant que signifiés visuels.

⁸⁸ Par exemple l'adaptation de *Don Quichotte*, réalisée par l'auteure Grecque Maria Angélidou de l'édition *Milan*, illustrée par l'artiste bulgare Svetlin Vassilev.

⁸⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Rico, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015, p. 27.

⁹⁰ Dans la deuxième partie analytique, nous allons expliquer la symbolique du calligramme circulaire de l'image picturale de Fernando Vicente.

⁹¹ Delbouille, Paul, *Poésies et sonorités : La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Cité par le Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op.cit., p. 193.

La première composante du signe plastique est la texture, c'est-à-dire, son support et sa matière. Le Groupe μ ajoute à ces trois éléments « la manière » accordant à la texture un aspect tridimensionnel. En ce qui concerne notre *corpus* iconographique, les artistes européens comme Fernando Vicente et Svetlin Vassilev optent pour des aquarelles et des acryliques sur papier, tandis que Georges Corominas et Tomasz Setowski utilisent la peinture à l'huile sur toile.

La deuxième composante du signe plastique est la forme, elle n'est ni texturale ni chromatique, mais caractérisée par trois éléments principaux : la dimension, la position et l'orientation. Dans une même image, les différentes formes peuvent être simultanément juxtaposées. Les artistes ont l'intention parfois de faire ressortir des traits et des formes spécifiques ou produire un aspect contradictoire, représenté par exemple par des formes verticales et horizontales. Ces derniers sont des formes sémiotiques qui renvoient à nos perceptions et à notre usage habituel de l'espace, liés à nos conventions culturelles. En revanche, la dimension des formes est relative. La grandeur ou la petitesse des formes ou des figures dépendent de plusieurs facteurs, notamment l'échelle du spectateur, la taille du fond, ainsi que le facteur de l'éloignement, rendant ainsi les objets plus petits et flous en arrière-plans, et les objets en grande dimension en premier plans, imitant ainsi le réel et la logique de la nature. Quant à la position, les formes peuvent être distribuées différemment dans l'espace pictural, en haut, en bas, au centre, *etc.*, ou dans des plans différents, selon la signification que l'artiste envisage de transmettre au spectateur. Finalement, l'orientation est une propriété du contour des formes asymétriques, elle est le produit d'un mouvement virtuel (et réversible)⁹². C'est surtout la direction des formes dans l'espace pictural qui peut être dirigée vers le haut ou vers le bas, au centre ou à la marge, centripète ou centrifuge, *etc.*

La troisième composante du signe plastique est la couleur. L'approche sémiotique divise la couleur en deux groupes. Le premier groupe vise à étudier le fonctionnement des unités chromatiques du plan de l'expression, tandis que le deuxième groupe tend à explorer les unités chromatiques avec les impressions ou les images mentales, c'est-à-dire, le plan du contenu.

À l'origine, les théories qui proposent d'étudier la couleur sont nombreuses, contrairement aux autres composantes du signe plastique, la forme et la texture. Dans notre analyse, nous avons choisi de nous appuyer sur la théorie des couleurs de Michel-Eugène Chevreul⁹³ pour étudier les palettes chromatiques des artistes européens dans leurs représentations iconographiques de *Don Quichotte*, notamment l'harmonie et le contraste simultanée des couleurs. Chevreul divise les couleurs en trois groupes : couleurs primaires (bleu-rouge-jaune) ; couleurs secondaires

⁹² *Ibid.*, pp. 215-216.

⁹³ Roque, Georges, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009.

(orange-vert-violet) et six d'autres couleurs intermédiaires. En outre, il divise le système chromatique à deux dimensions : la nuance et la gamme dont il établit les lois de l'harmonie, divisées à deux types : les harmonies de couleurs analogues et les harmonies de contraste.

Nous allons voir que les artistes européens combinent les harmonies analogues et les harmonies de contraste dont ils appliquent simultanément des couleurs de la même gamme et de nuances chromatiques proches en ce qui concerne leur dominance et leur saturation. L'harmonie de contraste réside dans la perception de deux nuances très distantes, mais qui sont au même niveau de saturation. En même temps, elle peut représenter des gammes chromatiques proches mais différentes en niveau de saturation.

En somme, l'harmonie analogue reflète une fonction de proximités entre les couleurs et l'harmonie de contraste représente des couleurs distantes. Généralement, le choix de ces harmonies par les artistes n'est pas arbitraire, mais fait référence aux signes linguistiques du texte cervantin, comme par exemple, la chaleur et la sècheresse de la Manche lors d'été, ressorties par les artistes à travers les lois de l'harmonie analogue, en utilisant des couleurs de la même nuance, notamment celle du jaune et de l'orange. En contrepartie, nous percevons des harmonies de contraste dans les toiles de Georges Corominas, reflétant le romantisme qui privilégie la diversité des couleurs et le principe du clair-obscur. Ainsi, le choix du producteur de l'image dépend du texte cervantin en tant que référent, et d'autres facteurs subjectifs comme le mouvement artistique, la culture et le style artistique du peintre.

Dans l'espace pictural, les harmonies analogues et les harmonies de contrastes sont en interaction permanente, créant de l'équilibre chromatique. La couleur, en soi, est en interaction constante avec les autres composantes du signe plastique (la forme et la texture). En effet, la concomitance des signes visuels donne lieu à une fonction de complémentarité et une association entre le signifiant plastique et le signifié iconique transmettant un sens global de l'image.

Le rapport entre le signe plastique et iconique nous renvoie à la démonstration de Saussure qui compare la langue à une feuille de papier illustrant cette indissociabilité de deux éléments du signe linguistique : « La langue est encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son et le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso ; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son »⁹⁴. Il en va de même pour l'image. Le découpage du tableau s'effectue simultanément au niveau du signifiant plastique et du signifié iconique puisqu'ils sont indissociables.

⁹⁴ Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, op.cit., p. 157.

1.1.3 - La fonction poétique

Lorsque nous abordons le sujet du langage nous nous trouvons devant deux types de discours, celui du quotidien, le langage ordinaire standard, et celui de la littérature, la poésie en particulier, comme deux modes de discours différents. À ce sujet, Jean Ladrière précise qu'il y a d'un côté « la parole utile, instrument et moyen, langage du travail, de la logique et du savoir, de l'action. De l'autre, il y a la parole du poème et de la littérature »⁹⁵. La fonction poétique du langage est en somme un écart au langage habituel du quotidien. Contrairement au langage ordinaire, le langage poétique est de nature polysémique et se caractérise par la pluralité de significations.

Il est évident que tout acte de communication ne peut être réduit à une seule fonction cognitive. Dans ce contexte, Roman Jakobson cite le modèle instrumentaliste du langage de Karl Bühler⁹⁶ qui divise l'acte de communication en trois fonctions principales : la fonction émotive, la fonction conative et la fonction référentielle⁹⁷. La première révèle l'implication immédiate des impressions du destinataire face à un message déterminé ; la deuxième est une invitation ou vocation directe du destinataire par le message ; la troisième concerne l'objet du message qui renvoie à son référent. Dans son modèle, Bühler tente de faire ressortir de ces trois fonctions ce qui est essentiel au langage. D'après lui, le plus intéressant, c'est l'effet du langage en tant que représentation, appel ou expression lorsque les trois fonctions susmentionnées sont effectuées au moyen du langage⁹⁸.

Le modèle tridimensionnel de Bühler a été complété par Jakobson en 1960, en l'élargissant aux six fonctions du langage. Contrairement à Bühler qui s'intéresse *au fait* du langage, Jakobson considère les fonctions de celui-ci comme des dimensions indispensables dans tout acte de communication. De ce point de vue, il rajoute la fonction phatique, poétique et métalinguistique. Selon lui, la fonction poétique ne se limite pas uniquement à la poésie mais concerne tout langage ou acte de communication. En revanche, dans l'art de la poésie, la fonction poétique est caractérisé par la « dominance » à travers sa nature esthétique. À cet

⁹⁵ Ladrière, Jean, *Philosophie du langage*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur de philosophie, 1985, p. 162.

⁹⁶ *Sprachtheorie*, édité par Gustav Fischer Jena en 1934.

⁹⁷ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Ruwet, Nicolas, Paris, Minuit, 1963, p. 212.

⁹⁸ « Ce qui intéresse Bühler, c'est *ce que fait* le langage en étant représentation, expression ou appel, ou, autrement dit, ce qu'on fait dans la représentation, dans l'expression et dans l'appel si ces trois fonctions sont réalisées à l'aide du langage. » Friedrich, Janette, « Présentation », in *Théorie du langage*, trad. Samain, Didier, Marseille, Agone, 2009, p. 39.

égard, il définit l'œuvre poétique comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante⁹⁹.

Conformément à la théorie de l'*ut pictura poesis*, la poésie et la peinture sont deux types de langages analogiques puisqu'elles produisent un effet esthétique et détiennent des fonctions langagières comme tout type de discours.

Parmi ces fonctions, nous nous intéressons notamment à la fonction poétique de Jakobson dont l'accent est mis sur le message en soi et qui vient pour briser l'automatisme du langage ordinaire¹⁰⁰. En outre, il explique que « la poésie impose une régularité au rythme de la langue parlée en le rapprochant de l'isochronisme absolu. Elle simplifie les rapports de quantité entre syllabes, elle ralentit le rythme pour donner plus de force aux effets rythmiques et allonge les syllabes, ou plutôt les voyelles, pour mieux mettre en valeur leur timbre. Elle simplifie et rend régulière l'intonation »¹⁰¹. Ainsi, nous saisissons que l'un des aspects de la fonction poétique sont principalement le rythme, la symétrie et l'intonation créés par la facture phonétique du message :

Enfin, la communication, qui concentre son attention en priorité sur le message lui-même, sur sa facture phonétique (une certaine rythmique, par exemple, ou l'observance stricte de tout un système métrique), est ordonnée par la fonction *poétique*¹⁰².

La fonction poétique est bien dominante dans notre *corpus* textuel iconographique. Le texte cervantin qui combine prose et poésie dispose—en plus de sa diégèse originale—d'un langage très particulier, ce qui a fait de lui l'un des romans les plus interprétés et adaptés en littérature, peinture, cinéma, théâtre, *etc.* En peinture par exemple, les artistes européens tendent à transposer la poéticité de l'hypotexte cervantin à travers les éléments esthétiques de l'art pictural. Outre la combinaison prose et poésie, *Don Quichotte* est un modèle exceptionnel qui réunit deux types de langages : un langage noble et poétique du chevalier et un langage vulgaire de Sancho, comme représentant de la réalité quotidienne, mais qui demeure tout de même proverbial. Ce contraste langagier manifeste, comme nous allons le constater dans la deuxième partie analytique, l'opposition physique et morale des deux héros.

Les hypertextes picturaux présentent un parallélisme et un double discours qui suscitent un rapport dialogique avec l'hypotexte. Le langage poétique dans l'espace intérieur du texte aussi

⁹⁹ Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, p. 147.

¹⁰⁰ Maeschalck, Marc, « Questions sur le langage poétique à partir de Roman Jakobson », *Revue philosophique de Louvain*, n° 75, 1989, p. 475.

¹⁰¹ Jakobson, Roman, *Questions de poétiques*, *op.cit.*, p. 43.

¹⁰² Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, *op.cit.*, p. 218.

bien que dans l'espace des *textes* est « double »¹⁰³. Dans la peinture, « la notion de *double*, résultant d'une réflexion sur le langage poétique (non scientifique), désigne une "spatialisation" et une mise en corrélation de la séquence littéraire (linguistique) »¹⁰⁴. Si dans le discours littéraire, notamment la poésie, il existe un parallélisme entre les vers par la rime, le rythme et l'intonation, ce parallélisme est présent également dans la peinture à travers la composition, la forme et la couleur. Sur ce point, Jakobson cite l'explication de P. A. Boodberg à propos du parallélisme dans la poésie chinoise :

Le parallélisme n'est pas seulement un procédé stylistique consistant en un redoublement syntaxique de type formulaire ; il se propose d'aboutir à un résultat qui fait penser à la vision binoculaire : la superposition de deux images syntaxiques, susceptibles de donner à l'ensemble à la fois consistance et profondeur, la répétition du schéma ayant pour effet de souder entre eux des syntagmes qui apparaissent à première vue juxtaposés de façon assez lâche¹⁰⁵.

Ce parallélisme qui caractérise la poésie est remarquable aussi dans la peinture. Les images picturales de *Don Quichotte* représentent un langage poétique analogue à celui de l'hypotexte cervantin. Ce double discours poétique nous renvoie à la fameuse citation qui décrit la correspondance entre poésie et peinture, consentie par les théoriciens classiques : « la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante »¹⁰⁶. Si le point en commun entre poésie et peinture est la fonction poétique, leur ressemblance, n'est pas globale, car chaque art possède ses propres normes d'expression incomparables, selon la perspective de Lessing. De ce point de vue, Léonard De Vinci explique que les similitudes et les rapports entre peinture et poésie nécessitent un échange et une interaction mutuelle :

La peinture est une poésie qui se voit et la poésie est une peinture qui s'entend au lieu de se voir. Ainsi ces deux poésies, ou si l'on veut ces deux peintures, ont échangé les sens par lesquels elles devraient pénétrer jusqu'à l'intellect¹⁰⁷.

Par conséquent, Daniel Berger affirme que ce rapport entre les deux arts suscite « une tension dialectique entre parole et silence, visible et lisible, que chaque art représente pour l'autre un profond stimulant créateur »¹⁰⁸. Sous ce rapport, Hans-Georg Gadamer évoque la question de l'analogie entre poésie et arts visuels du point de vue herméneutique. D'après lui, le poème,

¹⁰³ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 89.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁵ Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, op.cit., pp. 238-239.

¹⁰⁶ Citation attribuée à Simonide de Céos par Plutarque dans ses *Moralia*.

¹⁰⁷ Graziani, Françoise, « Figurer et dire : la peinture parlante », in Pigeaud, Jackie (dir.), *Les arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 94.

¹⁰⁸ Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p.6.

comme les œuvres d'arts, appartient au mode d'être qu'est la représentation. En outre, il explique que l'œuvre, en représentant son référent, confère à celui-ci un surcroît d'être¹⁰⁹.

Ainsi, le spectateur se trouve intégré dans ce jeu de représentation à partir de l'ontologie de l'image. « L'image poétique offre ainsi au présent du lecteur sa médiation ontologique dans l'acte de compréhension propre à la lecture »¹¹⁰. Le langage poétique peut susciter maintes lectures et interprétations du fait de son éloquence, puisqu'il offre une ouverture au lecteur-spectateur. Par exemple, les peintres européens proposent plusieurs lectures de *Don Quichotte*, parfois dédoublées : un antihéros ridicule, victime de sa folie, sa rêverie et son idéalisme, un héros courtois et puissant ou un héros moderne de tous les temps¹¹¹. « Le langage poétique ne vise pas la communication d'une pensée, d'un modèle précis de compréhension, mais il indique à partir de soi-même une direction, une perspective, une ouverture »¹¹². Ainsi, l'hypotexte cervantin, qui se distingue par son langage poétique, tantôt noble tantôt vulgaire, demeure ouvert à plusieurs significations et interprétations.

En plus du langage poétique du texte, Cervantès intègre des poèmes dans le prologue et dans certains chapitres du roman. À ce sujet, des auteurs considèrent que les poèmes du prologue ont une finalité strictement esthétique, humoristique et ironique, puisqu'ils imitent les précédents livres de chevalerie¹¹³. En revanche, les autres poèmes entretiennent un lien étroit avec la diégèse étant donné qu'ils représentent les protagonistes des épisodes :

Desde ya, Cervantes revive una costumbre muy antigua, cual es anteponer diversos homenajes en verso a los personajes que protagonizarán las aventuras contenidas en el relato principal. Diez poemas, de diversa métrica y de diversos procedimientos estilísticos en donde el autor no sólo evidencia la lectura de los clásicos del género, sino que construye un verdadero friso de personajes que estarán presentes a lo largo de toda la novela y, más que eso, en el particular imaginario del protagonista¹¹⁴.

La fonction poétique accorde au langage de l'œuvre littéraire une priorité importante au niveau de la transmission du message au récepteur. La fonction poétique de *Don Quichotte* réside dans

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁰ Maeschak, Marc, « Questions sur le langage poétique à partir de Roman Jakobson », *op.cit.*, p. 495.

¹¹¹ Les représentations iconographiques du *Quichotte* entre le XVIIe et le XXe siècle notamment.

¹¹² *Ibid.*, p. 496.

¹¹³ Riquer, Martín de, *Cervantes y el « Quijote »* en la reciente edición de la R. A. E. de la novela cervantina: Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, éd., Rico, Francisco, Madrid, Real Academia Española, 2004, pp. LIV-LV.

¹¹⁴ Morales, Andrés, « Miguel de Cervantes, Poeta en el Quijote » in *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, mai 2012, s.p. http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/fichiers/miguel-de-cervantes-poeta_1337169095825.pdf [Consulté le 10/09/2021].

l'abondance des équivalences, des ressemblances et de la récurrence de structures linguistiques syntaxiques, sémantiques, morphologiques et phoniques, ainsi que la prédominance de figures rhétoriques.

La réflexion de Jakobson à propos de la fonction poétique réside dans deux principes fondamentaux qui contribuent à la constitution de tout acte de communication : la « sélection » et la « combinaison ». À cet égard, la fonction poétique exige la sélection des mots et des expressions, non seulement pour leur fonction communicative, symbolique et sonore, mais aussi pour la composition globale du discours poétique qui privilégie la récurrence syntaxique, sémantique, phonique et morphologique. Le principe de récurrence fait partie des caractéristiques qui distinguent la fonction poétique des autres fonctions du langage. À travers le texte cervantin, nous constatons que le langage est bien pensé et sélectionné dans le but de présenter aux lecteurs une prose poétique. Il en va de même pour les images dont les artistes choisissent par l'entremise de la peinture, des formes et des couleurs, parfois récurrentes aussi pour transposer le langage poétique de l'hypotexte. En peinture, la récurrence du langage poétique se révèle au travers la représentation des personnages, des faits et des lieux selon le style artistique qui correspond à chaque artiste. Les peintres concrétisent les images poétiques hypotextuelles en présentant aux spectateurs des objets picturaux immédiats :

La inmediatez de la pintura frente a la mediatez de la poesía hace reflexionar en relación a los signos lingüísticos que se desarrollan, ya que en la pintura los objetos están en presencia del espectador, mientras que el poeta construye imágenes, que aunque no menos inmediatas, reabren el mundo presente y evidente con la palabra¹¹⁵.

En effet, il existe une différence au niveau de la réception du langage poétique du texte et le langage poétique de la peinture. Bien que ce dernier partage avec le texte la même valeur sémantique, il en diffère cependant en termes des codes (texture, forme, couleur), des signes visuels qui se caractérisent par la réception immédiate de la poéticité, contrairement au signe linguistique. L'aspect de l'immédiat réside dans la faculté de l'image de condenser synthétiquement les épisodes de la diégèse en les représentant aux spectateurs sous un langage pictural poétique et esthétique. À cet égard, Françoise Graziani affirme que « ce qui est montré à l'œil est d'ordre poétique : c'est la condensation synthétique en une image d'un « tout

¹¹⁵ Guerrero Ruiz, Pedro, *Imagen, obra y mirada: tratadismo plástico-poético*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1993, p. 360.

ensemble » dont la perception peut être confuse, mais, dont l'effet est aussi « sublime » que celui de la contemplation pour les mystiques »¹¹⁶.

1.2 - Théories néo-structuralistes

1.2.1 - *Le discours et la figure*

Dans le domaine artistique, Michel Foucault s'intéresse généralement au processus de la représentation, la ressemblance et les régimes de visibilité. Il étudie des tableaux de différents peintres comme Vélasquez, Magritte, Manet, *etc.* Dans *Les Mots et les choses*, il explique la fonction de l'image à travers son analyse descriptive du tableau *Les Ménines* de Vélasquez, précisant les rapports infinis entre le discours (le dicible) et l'univers plastique (le visible). Selon lui, « le discours et la figure ont chacun leur mode d'être ; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés »¹¹⁷. À cet égard, Foucault parle de la réciprocité qui s'installe entre le spectateur qui regarde le tableau et le peintre qui contemple le spectateur à travers ses peintures. Ainsi, il considère le tableau comme un réseau d'échanges et de perplexités :

En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'une face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives¹¹⁸.

À propos des *Ménines*, Foucault précise qu'il ne s'agit pas d'un tableau, mais plutôt d'un miroir¹¹⁹. Si le miroir est peint dans le tableau de Vélasquez et représente une énigme dans l'espace pictural, les peintures de *Don Quichotte* ont métaphoriquement la fonction du miroir qui reflète le contenu littéraire de Cervantès et en même temps l'interprétation et le style artistique du peintre, sa culture et sa vision onirique. Dans ce cadre, Foucault aborde la question du rapport entre le langage et la peinture, précisant que leurs rapports sont infinis et irréductibles :

Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire,

¹¹⁶ Graziani, Françoise, « *Figurer et dire : la peinture parlante* », *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁷ Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 622.

¹¹⁸ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 20.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.22.

le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe¹²⁰.

Cet entrelacs entre le texte et l'image garantit la circulation et l'échange des signifiants linguistiques et picturaux. Foucault démontre que le mot et l'image ne disposent pas d'une signification commune. Lorsqu'il s'agit de l'illustration d'un texte par exemple, les images ont tendance à dire davantage que le langage et par conséquent transmettre des messages supplémentaires au langage via les valeurs plastiques propres à la peinture. De ce point de vue, Foucault explique la différence entre le langage textuel et le langage iconographique :

Entre le verbe et l'image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par la valeur plastique, la belle unité commence à se dénouer ; une seule et même signification ne leur est pas immédiatement commune. Et s'il est vrai que l'image a encore la vocation de dire, de transmettre quelque chose de consubstantiel au langage, il faut bien reconnaître que, déjà, elle ne dit plus la même chose ; et que par ses valeurs plastiques propres à la peinture s'enfoncé dans une expérience qui s'écartera toujours plus du langage, quelle que puisse être l'identité superficielle du thème¹²¹.

1.2.2 - Le thème de la folie

Dans *L'histoire de la folie*, Foucault effectue une étude historique et philosophique qui vise à analyser la rupture de la culture classique avec la représentation traditionnelle du thème de la folie au Moyen-Âge. Il recourt à la peinture pour rendre compte de la folie en tant qu'expérience humaine. Après l'image de la lèpre au Moyen Âge, l'image du fou apparaît au début de la Renaissance pour la remplacer. À cet égard, Foucault fait référence à l'œuvre allemande de Sébastien Brant le *Narrenschiff* « La Nef des fous », publiée à la fin du XVe siècle et illustrée par Albrecht Dürer, Jérôme Bosch et d'autres peintres. Ce récit représente les différents visages de la folie avec un discours ironique et moralisateur en même temps. L'œuvre donne une vision pessimiste de l'Homme. Selon Brant, l'Homme ne fait pas d'effort pour améliorer une situation qui lui déplaît, mais il s'arroge tout de même le droit de se révolter en se contentant de dénoncer les travers sans les corriger. À ce sujet, Foucault rend compte de l'expérience renaissante de la folie et le passage de celle-ci comme expérience tragique à une expérience critique. *Le Nef des fous* et ses illustrations partagent ce passage d'une expérience de la folie à une autre.

La représentation de la folie dans l'œuvre de Brant et ses illustrations picturales montre une cohérence thématique du texte et de l'image. Selon Foucault, « peinture et texte renvoient

¹²⁰ *Ibid.*, p.25.

¹²¹ Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 28.

perpétuellement l'un à l'autre »¹²². Il explique la relation de l'image et du langage avec la signification. Bien que ces deux codes d'expressions abordent le même thème, la folie, ils l'interprètent différemment, chacun avec ses valeurs qui lui sont propres. Ceci donne lieu à des significations plurivoques :

Entre le verbe et l'image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par la valeur plastique, la belle unité commence à se dénouer ; une seule et même signification ne leur est pas immédiatement commune. Et s'il est vrai que l'Image a encore la vocation de dire, de transmettre quelque chose de consubstantiel au langage, il faut bien reconnaître que, déjà, elle ne dit plus la même chose ; et que par ses valeurs plastiques propres à la peinture s'enfonce dans une expérience qui s'écartera toujours plus du langage, quelle que puisse être l'identité superficielle du thème. Figure et parole illustrent encore la même fable de la folie dans le même monde moral ; mais elles prennent déjà deux directions différentes, indiquant, dans une fêlure encore à peine perceptible, ce qui sera la grande ligne de partage dans l'expérience occidentale de la folie.

À l'époque moderne, l'image de la folie continue de hanter les auteurs et les artistes. La plus fameuse représentation de la folie est celle de Cervantès à *Don Quichotte de la Manche*. Cette folie inédite et originale a fait l'objet de plusieurs réécritures dès le XVIIe siècle. En peinture, par exemple, les illustrateurs de *Don Quichotte* représentent la folie quichottesque par l'introduction des outils et des signes visuels qui reflètent cette expérience, en tant que caractéristique relative à l'Homme. Comme les personnages traditionnels des fous dans les théâtres ou les romans de cette époque, don Quichotte est censé dire la vérité. À cet égard, Foucault précise qu'il y a « une manifestation paradoxale de la vérité par la bouche du fou »¹²³. C'est ce qui montre la nouvelle perception de la folie qui oscille entre raison et déraison. *Don Quichotte* représente ce paradoxe à travers le rêve et la réalité qui se confondent tout au long du roman.

En outre, Foucault affirme que le délire et les hallucinations de don Quichotte reflètent la situation de la fin du XVIe siècle où la noblesse espagnole connaissait la misère et le désespoir et se retrouve sans aucun rôle politique¹²⁴. En effet, la folie de don Quichotte est différente de celle qui représente Brant dans *La Nef des fous*. La folie de don Quichotte est active car elle tend avec détermination et forte volonté à modifier un monde qui ne lui convient pas et qui ne lui ressemble pas. Par conséquent, il commence à chercher dans le monde réel des signes qui

¹²² *Ibid.*, p. 27.

¹²³ *Don Quichotte par Michel Foucault*, Emission radio « Plein feu sur les spectacles du monde », 1961. <https://www.franceculture.fr/philosophie/don-quichotte-par-foucault-un-desir-de-bonte-derriere-le-delire-de-la-grandeur>. [Consulté le 11/06/2021].

¹²⁴ *Ibidem*.

ressemblent à ceux des romans de chevalerie. Sa folie est infinie puisqu'il accuse constamment les enchanteurs de transformer ses hallucinations en choses réelles.

À ce sujet, Foucault démontre à partir de cette folie que *Don Quichotte* est une œuvre moderne parce que son langage rompt sa vieille parenté avec les choses¹²⁵. Le lecteur se rend compte de la différence entre le signe et sa représentation. Le signifiant représente autre chose que le signifié, par exemple, les moulins à vent représentent dans l'imaginaire de don Quichotte des géants démesurés, l'auberge représente un château, les paysannes représentent des dames, *etc.* Quant au signe visuel, les artistes traduisent picturalement cette confusion entre le signifié et le signifiant par la représentation d'un moulin à vent hybride qui combine réalité et imagination. Ainsi, Foucault démontre à travers *Don Quichotte* cette séparation entre les mots et les choses.

En effet, il existe une cohérence thématique entre le texte cervantin et ses illustrations picturales, soit par des correspondances sémantiques, soit par des éléments supplémentaires issus de la vision onirique des peintres. Ces derniers mettent en image le délire de grandeur du chevalier, sa mélancolie et ses hallucinations infinies.

1.2.3 - Relais et ancrage

Roland Barthes accorde une attention particulière aux arts visuels. À ce sujet, il élabore une théorie esthétique qui demeure la plus pertinente pour étudier les fonctions de l'image. Barthes rattache la notion de l'image à l'imitation qui renvoie à son ancienne étymologie *imitari*. Sous ce rapport, il aborde le problème de la sémiologie de l'image en se questionnant sur la possibilité de la production d'un système de signes distincts et autonomes.

En ce qui concerne le rapport entre le texte et l'image, il approche les différentes opinions des linguistes, notamment ceux qui pensent que « l'image est rudimentaire par rapport à la langue »¹²⁶ et les autres qui affirment que « la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image »¹²⁷. En ce sens, Barthes réalise une analyse spectrale des messages que l'image publicitaire pourrait nous transmettre. Il existe un point en commun entre l'image en publicité et l'image qui vise à illustrer un texte littéraire. Si en publicité l'image s'appuie sur les attributs d'un produit déterminé pour former le message publicitaire, combinant dans la plupart des cas, signe visuel et linguistique, l'illustration s'appuie sur l'hypotexte pour transcrire

¹²⁵ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p. 62.

¹²⁶ Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 40.

¹²⁷ *Ibidem*.

iconographiquement son contenu linguistique. De ce dernier type d'image, Barthes s'interroge sur la structure signifiante de l'illustration et son contenu : « l'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image ? »¹²⁸. Dans la même mesure, nous pouvons nous interroger sur si l'image même ajoute-t-elle des informations inédites au texte.

C'est à partir de ce questionnement que Barthes détermine les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique, applicables également dans le sens inverse, c'est-à-dire, le message iconique par rapport au message linguistique. En effet, la liaison entre le message linguistique et le message iconique peut avoir selon Barthes deux fonctions. D'une part, « l'ancrage » qui double les informations du texte à travers la redondance et le « relais » qui ajoute des informations inédites au texte ou à l'image. Dans notre *corpus* iconographique, certains artistes intègrent à l'image picturale des informations supplémentaires qui ne sont pas indiquées dans le texte cervantin. Il s'agit du relais qui crée une complémentarité entre le message linguistique et le message iconique. En revanche, d'autres artistes se contentent d'amplifier le texte en doublant le sens avec la fonction d'ancrage, et cela à travers des transcriptions picturales fidèles aux descriptions hypotextuelles.

Selon Barthes, la fonction d'ancrage peut être idéologique. Les artistes sélectionnent les signifiés du texte qui seront transmis picturalement au spectateur, par exemple ils choisissent d'illustrer un épisode (majeur ou secondaire) ou bien un moment spécifique dans un épisode. À partir de ce choix, les artistes éloignent du spectateur certains signifiés, mais à l'inverse ils en transmettent d'autres. Dans les termes de Barthes, les artistes guident le spectateur vers un sens choisi à l'avance¹²⁹. En l'occurrence, l'ancrage dispose d'une fonction d'élucidation de nature sélective, puisqu'elle ne s'applique pas au signe global du texte, mais seulement à des unités du message linguistique. Sous ce rapport, nous pouvons parler d'un métalangage iconique qui ne s'impose pas au message textuel dans sa totalité, mais uniquement à quelques signifiés. Si Barthes affirme que le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image¹³⁰, le contraire est vrai également. L'image picturale reflète la vision de son créateur, les peintres par exemple et de la société sur le texte de Cervantes *Don Quichotte* :

[...] l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1969, p.32.

¹³⁰ *Ibidem*.

valeur répressive, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société¹³¹.

Par ailleurs, Barthes affirme que les fonctions d'ancrage et de relais peuvent coexister dans un même support iconique. Lorsque l'image illustre un épisode ou un moment spécifique de la diégèse, c'est le texte qui conserve la charge informative, compte tenu de la limitation et du contrôle des informations dans l'image picturale. À cet égard, Barthes parle d'une information « paresseuse » quand l'image est analogique au texte et d'ordre paradigmatique, comme par exemple la représentation de l'aspect physionomique et physiologique opposés des protagonistes du texte cervantin : don Quichotte et Sancho Panza. En observant les signes iconiques, le spectateur peut identifier les formes picturales dans les images. Il s'agit d'un processus inconscient d'identification qui lui permet de rapprocher ces formes picturales aux signes linguistiques (les mots). Le spectateur reconnaît à travers les illustrations européennes de *Don Quichotte* (les personnages, les paysages, les épisodes, etc.). À travers les représentations iconographiques, le spectateur identifie les épisodes du roman. Les signes iconiques lui sont familiers, puisqu'il les a reçus précédemment lors de sa lecture du roman. Dans ce cadre, Barthes explique ce processus d'identification :

En effet, le lecteur ne fait qu'identifier une série de signes (qui sont les mots) et son esprit les organise en phrases, exactement comme l'oreille ou l'œil du spectateur le font avec les sons et les couleurs. [...] Cependant, il ne fait que reconnaître dans l'imbrication des formes du tableau un portrait grâce à un processus purement inconscient d'identification, par lequel son esprit rapproche des formes connues qu'il garde en mémoire de celle de l'œil, en regardant le tableau, lui fait analyser. De même, le spectateur d'un film reconnaît des images en mouvement et de sons¹³².

Les artistes européens concrétisent iconographiquement *Don Quichotte*. Ici, la peinture, reproduit le texte en créant un « Double » ou un « Miroir » d'après Barthes qui considère l'art comme une imitation. En effet, le « Miroir » rappelle la théorie lacanienne le « Stade du miroir » dont il détermine trois registres : le réel, l'imaginaire et la symbolique. De ce point de vue :

Barthes veut signifier par-là que l'art n'est qu'une imitation (au sens platonicien du terme), c'est-à-dire une reproduction (un « Double », un « Miroir », selon ses propres termes) non intellectuelle de l'objet représenté...¹³³.

Les images picturales doublent le message textuel notamment lorsqu'elles représentent littéralement les images rhétoriques, en créant une fonction d'ancrage entre le texte et ses

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique, op.cit.*, p.35.

¹³³ *Ibid.*, p.234.

illustrations. En plus de traduire le contenu du texte (le réel) en images, elles reflètent également l'imaginaire, (l'imaginaire de l'artiste), terme de Lacan emprunté par Barthes, désignant selon lui, le désir que le sujet (peintre) a de lui-même. En outre, les images picturales représentent la symbolique des signes iconiques, liée à la culture, aux représentations conventionnelles de la société ou aux faits historiques. Dans notre *corpus* par exemple, les artistes européens introduisent des signifiés iconiques qui correspondent à leurs cultures à travers l'architecture, les costumes, les mythes, *etc.* ; des signifiés iconiques qui renvoient à l'industrialisation et à la technologie en modernisant *Don Quichotte* ; ou des signifiés iconiques qui évoquent des faits historiques, par exemple, le contexte de la révolution française.

Ceci nous renvoie au message supplémentaire de la fonction de relais expliqué par Barthes dans son analyse du message publicitaire. Sous ce rapport, il précise qu'au-delà du contenu analogique, les arts transmettent un second sens en disposant de deux messages principaux, à savoir, le message dénotatif qui est la reproduction analogique et le message connotatif qui correspond à la réception de la représentation artistique par la société :

En somme, tous ces « arts » imitatifs comportent deux messages : un message dénoté qui est l'analogon lui-même, et un message connoté, qui est la façon dont la société donne à lire, dans une certaine mesure, ce qu'elle en pense¹³⁴.

Ainsi, le texte connote l'image, en lui accordant des signifiés seconds. En ce sens, Barthes parle d'un renversement historique qui enlève à l'image sa fonction illustrative du texte. Dans ce cas, l'image ne vise plus à éclaircir le texte, mais plutôt c'est ce dernier qui vient connoter et amplifier l'image. Dans notre *corpus*, cette fonction du texte par rapport à l'image est présente dans les illustrations de l'artiste espagnol Fernando Vicente, notamment lorsqu'il insère les premières lignes du premier chapitre dans une de ses images. Ces lignes linguistiques rationalisent et amplifient les connotations de la représentation iconographique comme une sorte d'emphase ou d'explication. Selon Barthes :

[...] c'est un renversement historique important, l'image n'*illustre* plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ; ce renversement a son prix : dans les modes traditionnels d'« illustration », l'image fonctionnait comme un retour épisodique à la dénotation, à partir d'un message principal (le texte) qui était senti comme connoté, puisqu'il avait précisément besoin d'une illustration ; dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image ; [...] autrefois, l'image illustre le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image,

¹³⁴ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.11.

la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination ; il y avait autrefois réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui une amplification de l'une à l'autre...¹³⁵

1.3 - Théories postmodernes

1.3.1 - Déterritorialisation et reterritorialisation

Dans leur *Introduction au Capitalisme et schizophrénie 2*, Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent à travers leur modèle descriptif et épistémologique le rhizome de la racine. Au point de vue botanique, le rhizome est une tige souterraine qui prolifère horizontalement, contrairement à la racine qui se développe verticalement conformément au système arborescent hiérarchique. La définition des deux auteurs souligne la différence entre ces deux éléments botaniques : « un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles »¹³⁶. Cette différence réside dans le fonctionnement naturel de chacun d'entre eux. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari énumèrent les principes formels qui mettent en exergue le fonctionnement du rhizome.

Le principe de connexion démontre que le rhizome est un espace de communication et de résonance formé de points et de traits connectés avec d'autres : « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est différent de l'arbre ou de la racine qui fixe un point, un ordre »¹³⁷. Le principe d'hétérogénéité précise que le rhizome est un système hétérogène parce qu'il ne se définit pas en accord avec un domaine spécifique, mais il est plutôt attribuable à différents types de codes, par exemple :

Des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses¹³⁸.

En revanche, le rhizome est de nature multiple puisqu'il n'a pas besoin d'un autre élément pour créer une multiplicité comme le cas de l'arbre et la racine. C'est la nature polymorphe du rhizome, qui, en se déterritorialisant, change de contexte et s'actualise avec d'autres. Selon Deleuze et Guattari, « se déterritorier, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus

¹³⁵ *Ibid.*, p.19.

¹³⁶ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 10.

¹³⁷ *Ibid.*, p.13.

¹³⁸ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Editions des presses universitaires de France (Epiméthée), 1968, p. 18.

clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »¹³⁹. Le processus de déterritorialisation permet de quitter le territoire originaire pour s'installer dans un autre à travers une reterritorialisation. Deleuze et Guattari comparent le mouvement de déterritorialisation par la machine qui se déclenche en créant des rhizomes multiples et variés. En effet, la théorie du rhizome est applicable dans notre domaine de recherche littéraire et artistique. Les artistes européens déterritorialisent *Don Quichotte* à travers un processus de mouvement et de transit d'un territoire à un autre. Il se reterritorialise en Bulgarie, en France et en Pologne. Quant à l'artiste espagnol Fernando Vicente, il maintient *Don Quichotte* dans son territoire local (l'Espagne). À cet égard, les deux auteurs expliquent que le territoire est lui-même lieu de passage. « Le territoire est le premier agencement, la première chose qui fasse agencement, l'agencement est d'abord territorial »¹⁴⁰. À travers ces mouvements, le personnage de don Quichotte change de territoire en s'adaptant aux cultures de réception.

Par ailleurs, il faut souligner que le fait de transformer le texte cervantin en images picturales est en soi une forme de déterritorialisation qui donne lieu à des rhizomes picturaux. En outre, la translation de don Quichotte à une époque contemporaine à travers la modernisation, notamment dans les œuvres artistiques de Fernando Vicente et Tomasz Setowski, est une forme de déterritorialisation. Le chevalier quitte son époque originelle et voyage vers une époque moderne où il conduit les bicyclettes et fusionne avec les machines. Ainsi, les peintres européens procèdent à une reterritorialisation pluridimensionnelle de *Don Quichotte* qui combine la reterritorialisation géographique (le déplacement d'un territoire à un autre) et la reterritorialisation temporelle (le déplacement d'une époque à une autre). Don Quichotte fuit la sédentarisation et son contexte familial, non seulement au niveau temporel et géographique, mais également au niveau intermédial par le passage du texte à l'image. En somme, la diégèse de *Don Quichotte* se déterritorialise de son médium textuel et se reterritorialise en peinture.

1.3.2 - La peinture et la psychanalyse

En dépit du fait que la psychanalyse et l'art sont deux disciplines totalement différentes, la première a souvent accordé de l'attention aux créations artistiques. Ce qui prouve le lien étroit entre l'art et la psychanalyse est l'intérêt que portaient les psychanalystes aux œuvres d'art, notamment, Sigmund Freud et Jacques Lacan. Leur intérêt pour l'art les mène à réaliser des analyses aux œuvres artistiques, comme par exemple, *Les Ménines* de Diego Vélasquez, *La*

¹³⁹ Deleuze, Gille & Guattari Felix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1972, p. 162.

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op.cit., p.397.

Joconde et La Vierge à l'Enfant avec Sainte-Anne de Léonard De Vinci, *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein, les *Ready-mades* de Marcel Duchamp, *Le Cri*, d'Edvard Munch, *La Moïse* de Michel-Ange, *La métamorphose de Narcisse* de Salvador Dali, etc.

À propos du lien entre l'art et la psychanalyse, Lacan affirme à travers un énoncé énigmatique que « le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position [...], c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie »¹⁴¹. Il décrit l'exercice de l'art comme une activité qui vise à apaiser les désirs enfouis, d'une part, chez l'artiste créateur de l'œuvre et, d'autre part, chez le spectateur :

Discierne también en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector espectador. Las fuerzas pulsionales del arte son los mismos conflictos que empujan a la neurosis a otros individuos y han movido a la sociedad a edificar sus instituciones

¹⁴².

En effet, leurs réflexions psychanalytiques se portent sur plusieurs questions artistiques comme par exemple la relation de l'artiste à son œuvre, l'effet de l'art sur le spectateur, le concept de la sublimation, le regard du spectateur, entre autres. Concernant l'effet de l'art, Freud affirme que :

Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires et les sculptures, plus rarement les peintures. J'ai été ainsi amené, en chacune des occasions qui se sont présentées, à m'attarder longuement devant elles, et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet¹⁴³.

Au-delà de sa fonction limitée à la beauté, Freud considère l'esthétique comme théorie des qualités de notre sensibilité. De ce point de vue, Lacan réaffirme que l'esthétique est liée au corps, à ce que nous sentons face aux arts. Dans cette perspective, il aborde les regards croisés du tableau et du spectateur. La fonction du tableau produit un effet de surprise sur le spectateur qui s'implique par son regard dans l'action de l'image picturale en participant à la scène représentée. Le tableau interpelle le spectateur et accroche son regard à travers le plaisir de l'organe qu'est l'œil.

¹⁴¹ Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 192-193.

¹⁴²Freud, Sigmund, « El interés para la ciencia del arte », in *Obras completas. Tótem y Tabú y otras obras (1913-1914)*, trad. Etcheverry, José Luis, vol. 13, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991. p. 189.

¹⁴³Freud, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

En revanche, la fonction du tableau est le regard de l'objet représenté par l'artiste dans ses œuvres picturales où s'entrecroisent l'imaginaire¹⁴⁴, la symbolique, le réel, le mental et le sensible. En ce sens, Lacan propose un schéma triangulaire où il place le sujet de la représentation et le regard du spectateur superposés dans un fonctionnement scopique. Il explique que dans le champ scopique, « le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau »¹⁴⁵. Ainsi, le regard est l'outil principal par lequel le spectateur accède au tableau et reçoit les effets de la peinture.

Le regard du spectateur par l'œil nous mène à aborder le principe du « Stade de miroir » développé par Lacan. Le stade de miroir qui concerne le corps de l'enfant et son image, renvoie également à l'artiste et à son image picturale comme double. À travers l'image picturale, l'artiste se reconnaît et s'identifie à soi-même. Il s'agit d'un processus d'identification spéculaire de l'artiste qui est en quête de son identité artistique.

L'image picturale, regardée par le spectateur, reflète, comme un miroir, l'imaginaire¹⁴⁶ de l'artiste, son interprétation du réel, ainsi que sa personnalité artistique. Lacan affirme dans *Au-delà du Principe de réalité*¹⁴⁷ que l'image par sa fonction complexe possède diverses acceptions. Dans notre *corpus* iconographique par exemple, les images sont des miroirs qui reflètent le contenu de la diégèse cervantine. Cette dernière a plus ou moins la fonction de l'engramme, comme une trace mémorielle enregistrée dans la mémoire de l'artiste qui tend à la retranscrire par les images. Celles-ci ont ainsi un rôle informatif et illustratif. D'autre part, les images picturales ont un rôle spéculaire qui reflètent l'univers onirique de l'artiste et son interprétation du réel, destinés à l'autre qu'est le spectateur qui s'identifie à l'œuvre picturale de l'artiste à travers le regard¹⁴⁸. Quelle que soit la chose représentée, figure humaine, paysage, objet, le spectateur aura forcément l'impression d'être regardé. À cet égard, Lacan affirme que nous sommes dans le *speculum mundi*, c'est-à-dire que nous sommes des êtres regardés, dans le

¹⁴⁴ « Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain, l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté ». Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Points, 2018, p. 49. (L'auteur cite *L'Aire et les Songes* de Gaston Bachelard, p. 7) ; « [...] selon la tradition romantique, l'imaginaire aurait une fonction *poïétique*, dont l'art serait le témoin privilégié ». *Ibidem*. (L'auteur cite André Malraux).

¹⁴⁵ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychologie*. Le séminaire, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 98.

¹⁴⁶ « Plus tard, beaucoup plus tard, Lacan nommera cette identification de son nom d'imaginaire ». Selon Lacan, « l'imaginaire, c'est le *corporel* : non pas l'objet d'étude du biologiste, mais l'image du corps humain [...] ». Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan, op.cit.*, pp.48-49.

¹⁴⁷ Lacan, Jacques, « Au-delà du "Principe de réalité" », in *Écrits I texte intégral*, Paris, Nouvelle édition Essais, 1999, p.72.

¹⁴⁸ « [...] Le sujet s'identifie dans son sentiment de Soi à l'image de l'autre et [...] l'image de l'autre vient à captiver en lui ce sentiment ». « Propos sur la causalité psychique », *Ibid.*, p. 180.

spectacle du monde¹⁴⁹. À travers la peinture, l'artiste « donne à voir » en créant différents états animiques chez le spectateur (angoisse, jouissance, joie, tristesse...). De ce point de vue, Lacan affirme que le peintre :

[...] donne quelque chose qui [...] pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture¹⁵⁰.

Par ailleurs, la fonction de l'art réside dans l'accomplissement imaginaire du désir. L'artiste essaie de capter l'attention et le regard du spectateur à travers des représentations qui s'avèrent parfois mystérieuses. L'anamorphose, par exemple, est une technique de la peinture qui représente différemment les objets, loin de leur aspect conventionnel tout en conditionnant le spectateur à se déplacer dans l'espace pour pouvoir identifier correctement ces objets énigmatiques. À ce sujet, Lacan explique le secret de l'objet flottant en premier plan dans l'œuvre picturale d'Holbein *Les Ambassadeurs*. Le spectateur réussit à identifier cet objet en changeant l'angle du regard, en s'éloignant du tableau vers la gauche, c'est au moment où il apparaît clairement que l'on reconnaît un crâne. Selon Lacan, cet objet magique reflète notre propre néant, dans la figure de la tête de mort. Il ajoute qu'il s'agit de « la dimension géométrale de la vision pour captiver le sujet, rapport évident au désir qui, pourtant, reste énigmatique »¹⁵¹. Ce processus de transformation nous l'apprécions dans notre *corpus* iconographique, mais cette fois-ci à travers la métamorphose.

Les peintres européens de *Don Quichotte* représentent des objets mystérieux qui interpellent le spectateur, des images surréalistes dont les objets fusionnent avec des êtres vivants. Un simple regard ne permettrait pas au spectateur d'identifier la forme ou la nature de ces objets. Mais s'il change l'angle optique du regard, en s'éloignant et / ou se rapprochant, il réussira certainement à identifier cette fusion entre l'objet et l'être vivant, comme c'est le cas par exemple d'anthropomorphes (moulins à vent et formes géométriques humanisés) notamment dans les images picturales de Georges Corominas et Tomasz Setowski.

C'est exactement la fonction du tableau, lié au regard du spectateur : « la fonction du tableau— par rapport à celui à qui le peintre, littéralement, donne à voir son tableau— a un rapport avec

¹⁴⁹ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychologie*, op.cit., 1973, p. 71.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 86.

le regard »¹⁵². Il s'agit d'un jeu du dompte-regard et de trompe-l'œil ou « un piège à regard »¹⁵³ comme fonction de l'œil et du regard dans la peinture, dans lesquels se révèle la pulsion au niveau du champ scopique :

Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint [...]¹⁵⁴.

À travers les œuvres picturales, le spectateur aperçoit les *imago*s des artistes se profiler. Il découvre leur trait individuel, leur état émotionnel et psychologique, leur lecture et interprétation de *Don Quichotte*. Ceci renvoie au rôle du miroir qui reflète « l'image spéculaire du corps, les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques et hétérogènes »¹⁵⁵. D'autre part, Lacan explique qu'il y a des conditions pour parler d'un tableau. D'après lui, il faut qu'il ait nécessairement un sujet voyant et un sujet regardant. Ce que le spectateur voit, n'est pas forcément ce qu'il regarde et *vice versa*. « Ce qui se voit, non pas révèle, mais cache quelque chose »¹⁵⁶. Il s'agit ici de la fonction d'écran de la structure visuelle. C'est à travers le cadre d'écran/tableau que le spectateur accède à la représentation picturale et découvre l'imaginaire de l'artiste. Ainsi, « le tableau dans le tableau réalise un effet de capture de la pulsion scopique du spectateur sur un trait d'identification au peintre »¹⁵⁷. Les toiles sont des *Gestalts* du corps de l'artiste qui se reflètent à travers son tableau, ayant métaphoriquement la fonction du miroir, dont l'artiste se reconnaît via son image qui apparaît dans ses œuvres picturales.

En s'appuyant sur la personnalité psychose¹⁵⁸ de don Quichotte, les artistes européens font ressortir leurs pulsions de l'inconscient, ce qui dévoile leur état psychologique. Ils partagent avec le chevalier sa vision onirique et son univers fantasmagorique en représentant des créatures monstrueuses, des corps hybrides (zoomorphes et anthropomorphes), des corps anatomiques, des corps machines, *etc.* Par exemple, nous observons chez Fernando Vicente et Tomasz

¹⁵² *Ibid.*, p. 93.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83

¹⁵⁴ Lacan, Jacques « La ligne et la lumière », in This, Claude (dir.), *De l'art et de la psychanalyse : Freud et Lacan*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 113.

¹⁵⁵ « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Ibid.*, p. 172.

¹⁵⁶ Lacan, Jacques, *L'objet de la psychanalyse*, Le Séminaire. Livre XIII, séance du 4 mai 1966. Inédit.

¹⁵⁷ Hollender, Patrick, *L'art est la sublimation*, Nîmes, Champ Social, 2020, p. 119.

¹⁵⁸ La psychose est une « affection psychique grave, dont le malade n'a pas conscience, caractérisée par une désintégration de la personnalité accompagnée de troubles de la perception, du jugement et du raisonnement. *Psychose délirante, hallucinatoire, hystérique, obsessionnelle ; psychose de l'adulte, de l'enfant ; psychose carcérale, puerpérale* ». <https://www.cnrtl.fr/definition/psychose>. [Consulté le 07/02/2022].

Setowski des machines à vapeurs, des bicyclettes, des engrenages et des ordinateurs qui renvoient à l’imaginaire de l’homme contemporain :

L’homme contemporain aime à s’imaginer être une machine. À force de produire des machines, de manier des machines, d’être l’interlocuteur de machines, il s’est produit quelque chose dans l’imaginaire de l’homme contemporain—se prendre pour une machine ou aimer être traité comme une machine ¹⁵⁹.

En revanche, d’autres œuvres picturales comme celles de Georges Corominas reflètent l’identité nationale française, une charge idéologique et émotionnelle à travers des indices qui renvoient à la culture française. Ses œuvres englobent le réel, l’imaginaire et la symbolique de la liberté du peuple. D’autre part, Svetlin Vassilev représente à travers ses illustrations de *Don Quichotte* son identité culturelle bulgare, notamment à travers la mythologie slave et la tradition bulgare. Ainsi, la peinture reflète l’inconscient des artistes, leurs pulsions cachées, leur psyché intérieure. Roland Barthes explique dans sa théorie esthétique que « la production artistique n’est qu’un élément intégrant de la vie de l’artiste, une sorte d’expression psychanalytique de son *Moi* profond, et non une œuvre au sens strict du terme »¹⁶⁰. Dans cette même lignée, Philippe Julien précise que « l’imaginaire serait, selon certains historiens modernes, ce qui définit les représentations collectives qu’une société se donne des diverses fonctions qui l’organisent. Chaque culture aurait son imaginaire social »¹⁶¹.

1.4 - Théories de la réception

1.4.1 - Théorie philosophique

La théorie de l’image chez William Mitchell ne s’appuie pas sur les représentations matérielles de l’image mais plutôt à la notion de « l’imagerie » et à d’autres notions qui ont trait à celle-ci, notamment la représentation, l’imagination, la perception, la ressemblance et l’imitation. Mitchell répond à deux questions fondamentales : qu’est-ce qu’une image ?¹⁶² Quelle est la différence entre mots et images ? À partir de ces questions, il aborde le sujet de l’iconologie

¹⁵⁹ Miller, Jacques-Alain, « Neuro, le nouveau réel, Folies dans la civilisation », *Revue de Psychanalyse, La Cause du Désir*, n° 98, Paris, Navarin, mars 2018, p. 112. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-1-page-111.htm> [Consulté le 06/02/2022].

¹⁶⁰ Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique, op.cit.*, p. 134.

¹⁶¹ Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan, op.cit.*, p. 49.

¹⁶² Selon Mitchell, « le mot *image* désigne une grande variété de phénomènes. Pour introduire cette variété, Mitchell suggère une distinction entre deux termes de la langue anglaise : *picture* et *image*. Pour résumer cette distinction, on pourrait dire que les *pictures* sont des représentations iconographiques et qu’elles ne sont qu’une forme particulière d’images. On pourrait aussi avancer que les *pictures* [...] sont des objets concrets offerts à notre perception ». Moliner, Pascal, *Psychologie sociale de l’image*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 2016, p. 11.

dans ces deux acceptions. L'*ekphrasis* ou les écrits sur l'art, c'est-à-dire, la description et l'interprétation des œuvres artistiques et les études sur ce que nous disent les images comme si elles étaient parlantes¹⁶³. À ce titre, son étude traite les problèmes des acceptions de l'iconologie qui associe les images aux notions d'imagerie mentale, verbale ou littéraire ainsi qu'à la question de l'homme en tant qu'image et producteur de celle-ci. D'après Mitchell, « "l'iconologie" s'avère être non seulement une science des icônes, mais une psychologie politique des icônes, une étude de l'iconophobie et de l'iconophilie, et de la lutte entre iconoclasme et iconolâtres »¹⁶⁴.

Les études et les réflexions autour du langage et de l'image ne dévoilent pas toutes les énigmes de ces deux éléments puisqu'ils ne sont plus ces médiums parfaits et transparents qui représentent la réalité, mais sont devenus désormais des énigmes ambiguës et trompeuses :

[...] les images sont désormais considérées comme un type de signe à l'apparence trompeuse ; à la fois naturelles et transparentes, elles dissimulent un mécanisme de représentation opaque, déformant et arbitraire, un processus de mystification idéologique¹⁶⁵.

Dès lors, Mitchell explore l'emploi de la notion d'image dans différentes disciplines comme la littérature, l'histoire de l'art, la philosophie, *etc.* Son objectif est de faire remarquer la compréhension théorique de l'imagerie liée aux pratiques socioculturelles. Selon lui :

Les images ne sont pas simplement des signes parmi d'autres. Elles sont des personnages dotés d'un statut légendaire, des acteurs de la scène historique, d'une qui accompagne et participe des récits que nous nous racontons à nous-même au sujet de notre propre évolution—depuis l'être « façonné à l'image » d'un créateur jusqu'à la créature qui se façonne et façonne le monde à son image¹⁶⁶.

À partir de la notion d'image en tant que parenté, ressemblance, similitude, Mitchell constitue sa généalogie en cinq sous-catégories : l'image graphique (peinture, statues, dessins) ; l'image optique (miroirs, projections), l'image perceptuelle (données sensorielles, espèces, apparences), l'image mentale (rêves, souvenirs, idées, fantasmes) et l'image verbale (métaphores, descriptions). Chaque type d'image relève d'une imagerie propre d'une discipline spécifique. L'image mentale correspond à la psychologie et l'herméneutique, l'image optique relève de la physique, l'image graphique appartient à l'histoire de l'art et finalement, l'image verbale

¹⁶³ Mitchell William, John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. Boidy, Maxime et Roth, Stéphane, Paris, Les prairies ordinaires, 2018, p. 26.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

concerne la perspective littéraire. L'objectif de l'auteur est de diminuer la différence entre ces cinq types d'images tout en mettant en évidence que les images graphiques ne sont pas plus stables que les autres, mais sont plutôt le résultat d'une interprétation multi-sensorielle.

Sous ce rapport, Mitchell fait la différence entre les images mentales et les images matérielles :

[...] les images « au sens propre » ne sont pas stables, statiques ou permanentes en un quelconque sens métaphysique ; ceux qui les regardent ne les perçoivent pas tous de la même manière, pas plus que les images rêvées ; elles ne sont pas non plus exclusivement visuelles, mais engagent une approche et une interprétation d'ordre multisensoriel¹⁶⁷.

D'autre part, Mitchell s'interroge sur la signification des pictions, leur modalité de communication et leur pouvoir face aux émotions et comportements humains. Dans ce contexte, il précise que « les pictions sont marquées par tous les stigmates de la personnalité et de l'animation : elles présentent des corps à la fois physiques et virtuelles ; elles nous parlent, tantôt littéralement, tantôt de manière figurée ; ou bien elles se retournent vers nous depuis l'autre versant d'un “gouffre que le langage n'a pas comblé”. Elles possèdent une surface, mais également un visage, qui fait *face* au spectateur »¹⁶⁸. Dans le domaine de la politique par exemple, il évoque le pouvoir de l'image qui peut facilement manipuler les spectateurs en les incitant à accepter des stéréotypes négatifs comme s'ils étaient naturels et évidents.

Quant aux différences entre le mot et l'image, Mitchell voit qu'elle est complexe, que ce soit dans les livres ou dans les médias. Comme dans son livre *Iconologie*, Mitchell s'interroge dans sa théorie de l'image sur la nature de celle-ci et par quoi se distingue-elle des mots. Il affirme que la réponse à ces questions nécessite une réflexion profonde sur les textes et leur manière de fonctionner comme des images ou leur manière d'incorporer ces dernières.

Dès lors, l'auteur explore les interactions entre les représentations visuelles et verbales dans les médias, notamment dans la littérature et les arts visuels. À cet égard, Mitchell affirme que l'interaction entre les textes et les images est une partie intégrante de la représentation, étant donné que les médias sont de nature mixtes et hétérogènes :

[...] esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente” visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁸ Mitchell William, John Thomas, *Que veulent les images ?*, trad. Boidy Maxime, Cilins Nicolas et Roth Stéphane, Dijon, Les Presses du réel, 2014, pp. 48-49.

utópicos más importantes del modernismo¹⁶⁹.

Concernant le rapport entre le texte et l'image, Mitchell rejoint l'idée de Foucault attestant que la relation entre le langage et la peinture est infinie. L'auteur justifie cette affirmation par le fait que le schisme de représentation des signes verbaux et visuels est lié aux divisions idéologiques. De ce point de vue, il affirme que les arts visuels sont des systèmes de signes formés par les conventions et que ceux-ci disposent d'une certaine textualité et discours¹⁷⁰. En outre, il précise qu'un média ne peut être purement visuel car il représente des œuvres mixtes et hybrides juxtaposant texte et image.

Quant au signe visuel, l'auteur fait la différence entre image et *picture*, comme nous l'avons mentionné précédemment. D'après lui, la *picture* est un objet matériel qui peut être brûlé ou abîmé, tandis que l'image est ce qui apparaît dans une *picture* et qui reste gravé dans la mémoire ou dans d'autres médias. Par conséquent, il propose une définition de l'image : « l'image peut dès lors être pensée comme une entité immatérielle, une apparence fantomatique, fantasmagorique mise à jour sur un support matériel »¹⁷¹.

En revanche, Mitchell aborde le sujet de la différence entre les mots et les images par le biais de la nature et de la convention. Il s'appuie sur l'étude de Ernest Gombrich, comme étant l'auteur qui a étudié la relation du naturel et conventionnel dans l'imagerie. Mitchell explique que la position de Gombrich avait tendance à soutenir la distinction de sens commun entre les mots et les images. Les premiers pour leur attachement aux conventions et les deuxièmes pour leur nature reconnaissable étant des imitations. Cette distinction entre signes naturels et signes conventionnels était l'objet d'un débat polémique entre les théoriciens.

Au sujet de la supériorité et l'infériorité de l'image et du langage, Mitchell explique que le langage a le pouvoir d'exprimer des idées complexes, des relations logiques, formuler des propositions, tandis que l'image nous représente un spectacle muet¹⁷². Pour éclaircir cette idée, il donne l'exemple d'une image allégorique ou picturale qui peut narrer une histoire, mais par l'entremise de suppléments et de référents verbaux comme les titres, les commentaires ou

¹⁶⁹ Mitchell William, John Thomas, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Hernández Velázquez Yaiza, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷¹ Mitchell William, John Thomas, « Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image », in *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p.22. <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/3659.pdf> [Consulté le 10/02/2021].

¹⁷² *Ibid.*, p. 121.

n'importe quel propos verbal. Par conséquent, la prémisse qui suppose que les images sont considérées comme des signes naturels peut jouer contre elle, si nous prenons en compte la hiérarchie qui considère les images secondaires par rapport au mots. Dans ce cas, l'image visuelle transmet des informations limitées et inférieures imitant des êtres naturels. À l'inverse, cet exemple d'infériorité naturelle de l'image par rapport aux mots peut devenir supérieure, étant donné que le caractère naturel de l'image lui accorde des moyens et des outils de communication universelles ce qui permet une réception directe et immédiate du message iconographique. En l'occurrence, le signe naturel et visible devient plus crédible que le propos verbal.

En ce sens, Mitchell explique que le fait que l'image soit décodable par toutes les catégories de spectateurs devient un argument en faveur de la supériorité du pouvoir herméneutique de l'image. Gombrich affirme que le sens de l'inscription verbale se saisit par le biais de la médiation d'un code arbitraire assimilé uniquement par des érudits. Par contre, l'image atteint immédiatement l'objet qu'elle représente et le lecteur auquel elle s'adresse¹⁷³. À ce sujet, Mitchell affirme que la position de Gombrich qui est en faveur de la naturalité de l'image paraît trompeuse, car sa vision est fondée sur la « consommation » et non pas sur la « production » de l'image :

Produire une image peut consister sur un acte artificiel nécessitant une compétence spécifique, mais voir ce qu'elle signifie ou représente est tout aussi naturel que d'ouvrir les yeux et voir les objets du monde¹⁷⁴.

1.4.2 - Théorie anthropologique

Hans Belting propose une perspective anthropologique de l'image¹⁷⁵ qui se concentre essentiellement sur la perception et la production de celle-ci en tant que pratique humaine. Son étude anthropologique de l'image se repose sur une composition triadique : image, médium et corps.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷⁵ « Belting [...] considera las imágenes como artefactos de una praxis específicamente humana, sin embargo, su planteo no se concentra en ello. El eje de la consideración no está en la capacidad técnica de manipulación o dominio de imágenes, sino más bien en la configuración simbólica del propio cuerpo (individual y social) a partir de las imágenes producidas. A fin de estudiar este fenómeno, Belting recurre a la tríada de imagen, medio (*medium*) y cuerpo ». Rubio, Roberto, « Hans Jonas como teórico de la imagen », *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 22, 2014. <https://journals.openedition.org/alter/293>. [Consulté le 29/06/2022].

Le corps, comme médium naturel, nous permet de communiquer et échanger avec les images à travers le médium matériel ou le médium-support¹⁷⁶. Le médium matériel est un intermédiaire qui nous fait recevoir les images et il est le corps symbolique de l'image. Le médium, ce corps symbolique, est indissociable à l'image puisqu'il est impossible de l'écarter de celle-ci. En effet, la notion de médium dispose de deux références corporelles. D'une part, les médiums-supports sont conçus comme des corps symboliques ou virtuels des images. D'autre part, ils font partie de notre perception corporelle et tentent de la modifier car ils dirigent l'expérience du spectateur qui regarde l'image, comme expérience corporelle.

Belting considère les médiums comme les genres et les matériaux que l'artiste utilise pour s'exprimer : « j'appelle au contraire médiums les supports, ou les hôtes, dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité »¹⁷⁷. À travers la perception iconique, le spectateur anime les images, incarnées dans leur médium, comme si elles étaient vivantes. Il s'agit d'une action symbolique différente d'un spectateur à l'autre, selon bien sûr sa culture et les techniques de l'image :

La perception iconique, comme acte d'animation, est une action symbolique qui se présente de manière totalement différente selon qu'elle s'effectue au sein des diverses cultures traditionnelles ou dans le cadre des techniques contemporaines de l'image¹⁷⁸.

Ainsi, la production des images, comme acte symbolique, réclame de la part du spectateur un type de perception qui se distingue significativement de la perception visuelle ordinaire¹⁷⁹. Au-delà de la perception collective de l'image au sein d'une société, chaque individu a sa perception individuelle de l'image, perçue souvent par le médium de représentation, car c'est lui qui garantit l'acte de perception. Belting divise l'image en deux types antinomiques : des images intérieures qui sont endogènes parce qu'elles sont produites par le corps et des images extérieures qui nécessitent souvent un médium pour se rendre visibles à l'œil. Cette distinction renvoie à l'image mentale et physique de l'image qui correspond au rêve et à l'icône. De l'image

¹⁷⁶ Dans la perspective anthropologie de l'image, Aby Warburg prête une attention renouvelée au support de l'image *Bildträger* en allemand. « Le support n'est jamais neutre, mais possède au contraire des qualités dynamiques que l'on ne peut pas déduire du travail de symbolisation ou de la fonction référentielle de l'image. Dans l'image, explique Warburg, les supports matériels "mènent à une existence souveraine qui n'est pas soumise à l'histoire événementielle, dès lors qu'ils sont formateurs [Prager] de valeurs expressives maximales [positives ou négatives, statiques ou dynamiques]". On peut donc affirmer, [...] que pour Warburg, le support matériel [...] est loin d'être indifférent pour l'acte de naissance de l'image et qu'il constitue, plus qu'un simple appui pour les sujets qui viennent peupler sa surface, une véritable matrice figurative ». Alloa, Emmanuel, « Anthropologiser le visuel ? », in *Penser l'image II. Anthropologie du visuel*, éd. Alloa, Emmanuel, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 9.

¹⁷⁷ Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 39.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

individuelle, Belting précise que :

Nous prêtons en outre aux images l'expression d'une signification personnelle et la persistance d'une réminiscence individuelle, puisque nous soumettons inévitablement ce que nous voyons à notre propre jugement [...]¹⁸⁰.

Le corps humain entreprend avec les images un dialogue infini ce qui prouve d'après Belting que l'image est une notion anthropologique, puisque « nous vivons avec les images et nous comprenons le monde en images »¹⁸¹. Ces dernières sont créées et mémorisées, reçues et perçues par le corps humain. La perception des images est un acte d'animation et une action symbolique. Les images communiquent avec le corps humain qui détecte les signes iconiques (personnages, lieux, objets...) survivant dans la culture et dans le corps. Selon Belting : « une "image" est plus que le produit d'une perception. Elle apparaît comme le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective »¹⁸².

L'image peut être une production mentale ou matérielle dont le corps demeure comme un lien fondamental qui permet l'appréhension de l'image via son médium. Le corps lui-même est un médium puisqu'il perçoit et produit les images (extérieures), comme par exemple les images des rêves. En somme, le médium dispose de deux acceptions : le médium matériel qui nous permet de rendre visible les images et le médium naturel qui nous permet de percevoir les images. Quant à la différence entre le médium et l'image, Belting explique qu'elle est complexe car ces deux éléments juxtaposés forment un ensemble et se caractérisent par un rapport d'unicité :

Mais la différence entre l'image et son médium est plus complexe que cette description ne le laisserait supposer. L'image a toujours une dimension mentale et le médium un caractère matériel, même si dans notre impression sensorielle ces deux aspects se conjuguent pour former un tout¹⁸³.

D'après Belting, l'homme est le « lieu des images » qui occupent son corps¹⁸⁴. Ce dernier est un support d'images, un médium qui renforce l'effet de l'image sur le spectateur. Dans sa perception des images, le spectateur échange et interagit avec celles-ci à travers des structures

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

individuelles, sa vision, sa lecture et son interprétation personnelle, ainsi que des structures collectives émanant de sa culture. Ces deux types de structures sont investis et engagés dans cet échange entre le spectateur et les images. Dans cette perspective, Belting explique que le corps naturel est aussi collectif et ainsi, un lieu des images dont s'établissent les cultures¹⁸⁵. C'est ici où réside la perspective anthropologique de l'image qui explore le rapport entre les images symboliques d'une pratique collective (le mythe) et individuelle (le rêve). Chaque individu a sa perception personnelle des images :

La perception, on le sait, est une opération analytique par laquelle nous recevons des données visuelles et des stimuli extérieurs. Mais elle aboutit à une synthèse, qui seule est en mesure de faire apparaître dans un deuxième temps l'image comme Gestalt, comme forme¹⁸⁶.

Dans le même contexte anthropologique de l'image, Belting évoque le rapport entre l'image et le lieu. Les lieux géographiques ne sont plus fixes, ils sont devenus des espaces de communication avec d'autres lieux, des espaces de transit et de circulation des images locales. Ces dernières ne se retrouvent plus dans leur lieu d'origine, mais à leurs passages vers d'autres lieux géographiques, gardant les traces de la culture d'origine. Par conséquent, elles représentent « un palimpseste aux strates multiples¹⁸⁷ » où s'entremêlent les images du lieu d'origine et du lieu de réception. D'après Belting, les lieux ne sont plus des lieux de mémoire mais sont devenus désormais des « lieux dans la mémoire » puisque les images ne sont plus reçues et perçues uniquement dans leur lieu habituel, mais sont représentées dans d'autres lieux via des reproductions artistiques par exemple, mises en images par de nouveaux médiums. Ainsi, les images des lieux viennent vers nous en images sans nous déplacer pour les voir physiquement¹⁸⁸. À cet égard, Belting explique que la géographie culturelle se reflète dans les images de l'art, où l'on voit les espaces et les lieux jouer un rôle important¹⁸⁹.

À travers les tableaux, par exemple, nous rapportons notre mémoire et souvenirs de façon condensée. Belting précise que la mémoire est un système neuronal endogène, constitué par les lieux fictifs du souvenir¹⁹⁰. La mémoire corporelle, en tant que lieu d'images, est un médium naturel où celles-ci sont captées, stockées dans la mémoire et puis produites par l'entremise de l'art (peinture, sculpture, photographie, *etc.*) en tant que médiums-supports. Les images

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 92.

migrent d'un lieu à autre et survivent via leur médium de représentation. Les lieux naturels se transforment en images permettant au spectateur de découvrir un lieu sans déplacement physique.

En littérature par exemple, celui qui ne pouvait lire *Don Quichotte de la Manche* le découvrirait en contemplant ses représentations iconographiques. Les peintres européens de notre corpus, font voyager le spectateur hors l'Espagne à d'autres lieux géographiques. Pour eux, c'est un lieu de l'imagination, de la fuite et de l'utopie. Le lieu de *La Mancha*, en tant que lieu réel, devient un imaginaire où tout est différent de ce qui est ordinaire. Dans le rêve, s'établit une correspondance entre l'imagination individuelle du peintre, ses souvenirs ainsi que l'imaginaire collectif de sa société. À travers cet imaginaire, les peintres esquissent les images de leur vision onirique combinant ainsi fiction et imaginaire, en tant que disposition anthropologique, juxtaposée dans le même espace pictural. En somme, les images des artistes représentent leur imagination individuelle qui est rattachée, selon Belting, à la faculté du sujet, et reflètent l'imaginaire lié à leur culture. En ce sens, Belting affirme que :

[...] l'imagination demeurerait rattachée à une faculté du sujet, on a relié l'imaginaire à la conscience et par conséquent à la société et aux images à travers lesquelles se perpétue une histoire collective des mythes. Aussi l'imaginaire se distingue-t-il des produits par lesquels il se manifeste : il est en quelque sorte le fonds commun visuel et réservoir d'images d'une tradition culturelle. C'est dans l'imaginaire qu'on vient puiser les images de la fiction et c'est grâce à lui qu'on les met en scène¹⁹¹.

Dans notre corpus iconographique par exemple, les artistes européens représentent picturalement *Don Quichotte* en combinant leur imagination individuelle, c'est-à-dire, la façon dont ils ont perçu l'œuvre, avec l'imaginaire collectif, les allusions et les symboles émanant de leur culture.

Si Belting considère le cinéma comme un lieu public des images, nous pouvons considérer le texte littéraire comme un lieu d'images. L'expérience du cinéma se rapproche de l'expérience de l'image fixe, rhétorique ou picturale, étant donné qu'ils partagent un point en commun qui est l'état du rêve. Lorsque nous regardons un film, nous lisons un texte, nous contemplons un tableau, nous rêvons. Les modes de réception via ces trois médiums sont différents. En peinture et en cinéma, c'est à travers le regard que le spectateur reçoit et perçoit les images. Par contre, dans le texte, le lecteur perçoit les images rhétoriques à travers la lecture. Ces modes de

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

réception produisent chez le lecteur-spectateur un effet relativement similaire. Sur ce point, Belting souligne que « lorsque l'œuvre elle-même est image, les fantasmes de l'auteur et du spectateur se heurtent de plein fouet »¹⁹². Il existe une relation imaginaire entre l'auteur (du texte ou de l'œuvre d'art) et le lecteur-spectateur dont l'imaginaire personnel des deux parties entrent en contact.

En revanche, Belting précise qu'en regardant un film, et bien sûr, c'est le même cas pour la peinture, en contemplant un tableau, chaque spectateur a sa propre expérience personnelle. En dépit de la réception collective au cinéma ou au musée, le spectateur se sent seul dans sa réception des images, immergé dans un flux d'images qui le font voyager comme dans un rêve. Ainsi, chaque spectateur perçoit différemment les images puisque chacun transforme secrètement les images en ses propres images¹⁹³.

En outre, Belting évoque la mémoire où les images reçues sont accumulées et stockées, soit par des événements réels soit même par des œuvres d'art. Si nous prenons l'exemple de notre *corpus* iconographique, Georges Corominas se sert d'un événement historique marquant, gravé dans la mémoire collective, représenté par Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple* pour représenter *Don Quichotte*. Fernando Vicente incorpore dans ses œuvres picturales les personnages de Gustave Doré, représentés dans sa fameuse toile *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu*. Chez ces deux artistes, les images historiques et artistiques sont réutilisées dans leurs œuvres grâce au palimpseste de leur mémoire visuelle, comme le qualifie Belting¹⁹⁴.

En ce qui concerne les rapports entre l'image et le corps, Belting précise que le corps est lui-même une image, avant d'être reproduit en images¹⁹⁵. Il explique que le corps est une image naturelle qui se divise en corps naturelle et corps image, autrement dit, l'image représentante et l'image représentée. Lorsque nous évoquons la représentation du corps en art, les différentes conditions du corps s'imposent, notamment la vie et la mort. Dans notre *corpus* iconographique, Fernando Vicente représente cette vérité corporelle à travers le corps de don Quichotte, anatomique, squelettique, en chair et en os. Ce peintre met en scène l'image du corps qui renvoie à sa vérité et à sa condition mortelle. Dès lors, l'œuvre picturale devient comme un miroir qui

¹⁹² *Ibid.*, p. 108.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

reflète le corps naturel. Ce tableau est comparé au miroir du souvenir qui sert le spectateur au moment de contempler un portrait de don Quichotte par exemple. Il s'agit de ce corps décrit par l'image rhétorique, stockée dans la mémoire du spectateur comme souvenir et dont l'image picturale du corps lui en fait rappel par le biais de la ressemblance.

1.4.3 - Théorie sociologique

La théorie sociologique de Lucien Goldmann s'appuie sur le livre de Georg Lukács *La théorie du roman*¹⁹⁶ ainsi que le livre de René Girard *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹⁹⁷. D'après Goldmann, Lukács décrit la caractéristique générale du roman, celui qui dispose d'un héros romanesque, définit selon lui par héros problématique. Il se caractérise par une rupture insurmontable du héros et du monde. Le roman est de nature dialectique puisqu'il englobe deux mondes dégradés, celui du héros et celui de la société. Il s'agit d'un nouveau genre littéraire « le roman », créé par les auteurs au sein d'une société individualiste. C'est l'espace où le héros démoniaque fait une recherche dégradée des valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention¹⁹⁸.

À partir de cette relation polémique entre le héros et le monde, Lukács détermine trois types schématiques du roman occidental au XIXe siècle. Le premier type du roman est celui de l'idéalisme abstrait ; le deuxième est le roman psychologique et le troisième est le roman éducatif. Le type du roman qui correspond à notre *corpus* textuel *Don Quichotte de la Manche* est le premier type qu'est « l'idéalisme abstrait ». Ce dernier se caractérise par un héros actif et dynamique, sa conscience est trop étroite par rapport à la complexité du monde¹⁹⁹.

Quant à Girard, il partage avec Lukács la même vision du roman. Selon lui aussi, « le roman est l'histoire d'une recherche dégradée de valeurs authentiques, par un héros problématique, dans un monde dégradé »²⁰⁰. Il affirme encore que la dégradation romanesque est un mal ontologique qui correspond à l'accroissement du désir métaphysique. À cet égard, Girard précise que la dégradation de l'univers romanesque, le mal ontologique et l'accroissement du désir métaphysique se révèlent par l'entremise d'une médiatisation. Dans notre *corpus* textuel par exemple, les livres de chevalerie remplissent le rôle d'une médiation entre *Don Quichotte* et la recherche de valeurs chevaleresques. C'est ce que qualifie Girard comme médiation externe dont l'agent médiateur est extérieur au monde où le héros (don Quichotte) effectue sa

¹⁹⁶ Lukács, Georg, *La théorie du roman*, trad. Clairevoy, Jean, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁹⁷ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1985.

¹⁹⁸ Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 13.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁰ *Ibidem*.

recherche. Il existe un progrès de dégradation qui se met en évidence grâce à la proximité croissante entre le héros romanesque et l'agent médiateur.

En revanche, Goldman affirme que la recherche dégradée, démoniaque selon Lukács ou idolâtre selon Girard, demeure la seule possibilité d'exprimer des réalités essentielles²⁰¹. C'est exactement le cas de don Quichotte qui aspire moyennant les valeurs chevaleresques à changer ce monde dégradé. En effet, le roman est une chronique sociale qui rapporte des faits réels et reflète la réalité d'une société ou d'une époque donnée.

En outre, Goldman précise que le roman doit être abordé d'un point de vue sociologique, c'est-à-dire, la relation entre la forme romanesque (genre littéraire) et la structure du milieu social (société individualiste moderne). En s'appuyant sur les analyses de Lukács et Girard, Goldman essaie d'élucider la question du roman du point de vue sociologique et propose une définition du roman :

[...] le roman se caractérise comme l'histoire d'une recherche de valeurs authentiques sur un mode dégradé, dans une société dégradée, dégradation qui, en ce qui concerne le héros, se manifeste principalement par la médiatisation, la réduction des valeurs authentiques au niveau implicite et leur disparition en tant que réalités manifestes²⁰².

Le schéma de la forme romanesque est complexe. La forme romanesque est la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché²⁰³. De ce point de vue, Goldman parle de l'existence d'une homologie rigoureuse entre la forme romanesque et la relation quotidienne des individus avec les biens. Il compare la vie économique au roman dont sa forme complexe ressemble à celle de la vie quotidienne des hommes dans leur recherche dégradée de la qualité, de la quantité et des valeurs d'usage. Ceci engendre un consommateur lui-même dégradé et ainsi un individu problématique. Si les structures de la vie économique et du roman littéraire sont similaires au niveau de la recherche et de la complexité, il est impossible, d'après Goldman, de laisser voir la conscience collective en tant qu'intermédiaire indispensable pour atteindre des structures homologues. Les créations littéraires ou artistiques, même si sont des modes d'expression culturelle, ne peuvent être souvent liées à la conscience collective d'une société spécifique :

La littérature romanesque, comme peut-être la création poétique moderne et la peinture contemporaine, sont des formes authentiques de création culturelle sans qu'on puisse les rattacher

²⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰² *Ibid.*, p. 19.

²⁰³ *Ibid.*, p. 20.

à la conscience—même possible—d'un groupe social particulier²⁰⁴.

En ce sens, Goldman s'interroge sur la nature de la relation entre les structures économiques et les structures littéraires au sein d'une société dont cette relation se produit hors de la conscience collective. Pour répondre à cette question, il formule quatre hypothèses qui donnent comme résultat la disparition de l'individualisme par la transformation de la vie économique, le passage d'une économie libre à un autre monopole vers la fin du XIXe siècle. Parallèlement, il a eu lieu une transformation de la forme romanesque qui connaît à son tour la disparition du héros individuel.

La forme romanesque est une critique et une résistance à la société bourgeoise par l'auteur du roman, comme par exemple Cervantes lorsqu'il critique dans son roman la politique et les catégories sociales au sein de la société espagnole. À ce sujet, Goldman affirme qu'il s'agit d'une résistance individuelle qui n'a pas pu être soutenue dans le groupe social, mais s'est manifestée par un processus psychique effectif et non conceptualisé. Cela réside dans le fait qu'une résistance collective, qui aurait pu produire des formes romanesques contenant un héros positif et pacifique, ne se sont pas assez déployées dans la société occidentale. Ainsi, le roman du héros problématique demeure rattaché à l'histoire et au type de la société dans une époque historique donnée. Dans le domaine de l'art, l'artiste est un être problématique²⁰⁵. Il critique la société et montre son opposition à celle-ci moyennant ses créations artistiques.

La forme romanesque de Cervantes, par exemple, reflète la crise de valeurs qui caractérisait l'Espagne médiévale. À travers son héros problématique, homme d'action, révolutionnaire et « non-conformiste », il tend à sauvegarder l'existence de valeurs authentiques, universelles, comme celles de la chevalerie. À partir d'une satire morale, Cervantes, en tant qu'auteur « non-conformiste », critique la société, l'église, la bourgeoisie et les mœurs médiévale de la société espagnole.

D'autre part, Goldman souligne que les romans à héros problématique reconnaissent la vanité des efforts. Il y a une certaine conversion, remise en question et prise de conscience face à leurs actions qui ne leur apportent aucune signification authentique. Cette conversion coïncide souvent avec la mort du héros. Il s'agit de la fonction centrale de la mort du héros dans le roman qui montre l'incompatibilité entre l'action et la mort. Cette caractéristique de la forme romanesque correspond à la fin de la diégèse cervantine, où don Quichotte, avant sa mort, reconnaît la vanité de sa quête utopique et se déclare ennemi de tous les héros chevaleresques

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

et les livres de chevaleries.

En somme, il existe dans le roman des réalités humaines qui disposent de deux aspects : la déstructuration de structures anciennes et la structuration d'une nouvelle composition qui peut produire un équilibre pour satisfaire les nouvelles exigences des groupes sociaux.

1.5 - Méthodologie de recherche

Pour mener notre analyse sémiotique textuelle et iconographique, nous avons adopté quatre approches méthodologiques pour étudier les représentations iconographiques de *Don Quichotte* en Europe au XXI^e siècle en lien avec le texte cervantin.

1. La première méthode adoptée est l'approche structuraliste, notamment les théories qui étudient l'intertextualité, la transtextualité, le signe linguistique et visuel ainsi que la fonction poétique.
2. La deuxième méthode est l'approche néo-structuraliste qui examine la rhétorique de l'image, sa fonction et son rapport avec le texte.
3. La troisième méthode est l'approche postmoderne qui s'intéresse notamment aux questions du rhizome, la déterritorialisation et la reterritorialisation.
4. La dernière approche est celle qui correspond aux théories de réception, à savoir, l'approche philosophique, anthropologique et sociologique du texte et de l'image.

D'une part, l'approche structuraliste nous servira essentiellement à éclaircir l'interaction qui s'établit entre le texte et ses images picturales dans la cadre de l'*intertextualité*. D'autre part, elle nous permettra d'analyser la transtextualité, c'est-à-dire, les opérations de dérivation et de transformation de l'*hypotexte* (Don Quichotte) en *hypertexte* (l'image picturale). D'abord, cette approche nous mènera à détecter le type hypertextuel que représentent les images picturales et puis démontrer les différents mouvements habituels de la transposition diégétique.

En revanche, la théorie saussurienne nous permettra d'étudier les signifiants et les signifiés du point de vue linguistique tout en l'enchaînant avec la théorie du signe visuel, afin de démontrer l'écart et la correspondance entre les mots et les choses représentées, ainsi que l'échelle d'iconicité existante entre l'image rhétorique et l'image picturale. Ensuite, la fonction poétique nous conduira à mettre en lumière le parallélisme poétique qui caractérise le texte et l'image du point de vue esthétique, le texte à travers les mots, la peinture à travers la texture, la forme et la

couleur.

Quant à l'approche néo-structuraliste, elle nous permettra d'analyser la représentation, la ressemblance, les régimes de visibilités du discours et de la figure dans le cadre de leurs rapports infinis, complexes et enchevêtrés. De plus, elle nous mènera d'étudier également le tableau comme lieu de regards réciproques entre le peintre et le spectateur. Nous nous appuyons dans cette approche sur l'étude historique et philosophique de Michel Foucault dont il se rend compte de la rupture de la culture classique avec la représentation traditionnelle de la folie qui oscille entre raison et déraison, comme celle de *Don Quichotte*.

Nous retenons de cette même approche la théorie esthétique de Roland Barthes, notamment les fonctions d'ancrage et de relais qui étudient les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique. À la lumière de cette approche, nous montrerons comment les fonctions permettent de rendre compte de la polysémie du texte cervantin et ses illustrations picturales. En outre, les fonctions d'ancrage et de relais nous permettront de découvrir les types de relations que le texte et l'image entretiennent chacun vis-à-vis de l'autre.

De l'approche postmoderne, nous retenons, en premier lieu, l'approche philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui nous semble appropriée à notre *corpus* textuel iconographique. Les notions de rhizome, pli, déterritorialisation et reterritorialisation nous serviront à mettre en évidence, d'abord, le passage du texte de son espace géographique à un autre, ensuite, le déplacement de don Quichotte de son territoire à d'autres territoires et finalement, le transfert de don Quichotte d'une période baroque à une autre.

En second lieu, nous optons pour la théorie psychanalytique afin d'étudier la relation de l'artiste avec son œuvre, les effets de l'art sur le spectateur, le regard du spectateur et la fonction du tableau. D'abord, nous appliquerons le schéma triangulaire de Jacques Lacan pour comprendre les regards croisés du spectateur et du tableau. Ensuite, nous mettrons en évidence le jeu du dompte-regard et de trompe-l'œil ou le piège à regard en termes de Lacan, en tant que fonction de l'œil dans le monde. De cette théorie, nous retenons le Stade de miroir qui renvoie dans le contexte artistique au peintre, à son image picturale comme reflet de son identité artistique.

À propos de l'approche de réception, nous recourrons à la théorie philosophique de William John Thomas Mitchell qui s'interroge sur la nature de l'image et ses différences par rapport aux mots. Ces interrogations nous semblent substantielles pour dévoiler le rapport qu'entretient le

texte cervantin avec ses images picturales. D'autre part, cette théorie nous permettra d'analyser l'image en tant que pratique socioculturelle compte tenu qu'elle considère les images comme des personnages légendaires ou des acteurs historiques dotés d'une charge idéologique.

L'approche anthropologique de l'image nous servira à analyser la perception iconique en tant qu'action symbolique différente au sein de chaque culture qui reçoit l'image. Dès lors, nous montrerons comment le médium de représentation garantit l'acte de perception que ce soit collective ou individuelle. La dimension anthropologique de l'image nous permettra d'analyser la relation qu'entreprend le corps avec les images. En outre, nous nous intéresserons au rapport entre le lieu et l'image qui nous permettra d'étudier les lieux géographiques en tant qu'espaces de transit, de circulation des images locales représentant selon Belting « un palimpseste aux strates multiples ».

En ce qui concerne l'approche sociologique du roman, nous étudierons la nature dialectique du roman qui englobe deux mondes dégradés, celui du héros et celui de la société. Ensuite, nous montrerons comment don Quichotte, en tant que héros problématique, entreprend une recherche dégradée de valeurs authentiques au sein d'une société de conformisme et de convention. De cette approche, nous retenons le type de roman occidental de « l'idéalisme abstrait » qui correspond au texte cervantin, notamment dans l'activité et le dynamisme du héros. À partir de cette perspective sociologique, nous envisagerons d'explorer la fonction critique du roman qui rapporte des faits réels reflétant la réalité de la société et qui devient un outil de résistance à cette dernière par l'auteur du roman.

Dans la troisième partie herméneutique, nous adoptons une analyse comparative des représentations iconographiques de *Don Quichotte*. Pour mener cette analyse, nous appliquons l'approche synchronique pour décrire l'état de la représentation iconographique de *Don Quichotte* au XXI^e siècle en détectant les différentes jonctions et disjonctions entre les œuvres picturales des artistes européens, ainsi que les singularités et les ruptures avec le canon traditionnel iconographique au plan poétique, politique et socioculturel.

Chapitre 2

Les rapports entre la littérature et la peinture

2.1 - La littérature et la peinture de l'Antiquité au XXe siècle

Le dialogue entre la littérature et la peinture ne date pas d'aujourd'hui. Depuis l'Antiquité²⁰⁶ jusqu'à l'ère contemporaine, les deux arts n'ont jamais cessé de dialoguer à travers des thèmes d'inspirations communs, des questions esthétiques similaires ou des lieux communs d'où apparaissent des iconotextes. En dépit de l'autonomisation de chacun de ces deux arts, il paraît difficile d'aborder la littérature sans évoquer la peinture. Les convergences historiques dévoilent l'évolution de la relation entre la littérature et la peinture au fil de l'histoire. À ce sujet, Daniel Bergez²⁰⁷ affirme que les « les convergences historiques entre littérature et peinture s'inscrivent naturellement dans le cadre général des différents contextes culturels et relèvent à ce titre d'une histoire des idées et des sensibilités qui déborde les limites strictes de ces deux arts »²⁰⁸. À ce jour, le dialogue entre la littérature et la peinture enrichit les créations littéraires et picturales. À l'époque classique par exemple, la description des œuvres d'art, dite *ekphrasis*²⁰⁹, était très fréquente. Au Moyen Âge, la pratique de l'illustration de textes nourrissait le dialogue entre le texte et l'image.

2.1.1 - L'Antiquité

La comparaison entre la littérature et la peinture est très ancienne. Elle commence avec Horace dans son *Art poétique* dont il forge sa fameuse formule *Ut pictura Poesis* au premier siècle av. J.C. Dès lors, la comparaison de la peinture avec la poésie a été fondée sur les questions du parallèle, de correspondance et de concurrence hiérarchique. Plusieurs années plus tard, Simonide de Céos compare la poésie avec la peinture affirmant que « la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette »²¹⁰, qui était repris ensuite par Plutarque dans ses *Moralia*²¹¹. Ces deux formules constituent les piliers fondamentaux de la relation entre

²⁰⁶ « La culture antique est donc nourrie de ces parallèles entre peinture et poésie, qui réapparaissent sans cesse dans les textes ; ce sont également ces clichés culturels que réactivent la Renaissance et l'Age classique en Europe, tradition qui reste vive et puissante au moins jusqu'au début du XIXe siècle ». Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, Harmattan, 2002, p. 20.

²⁰⁷ Nous nous appuyons sur l'étude historique de Daniel Bergez pour retracer les convergences de la littérature et la peinture depuis l'Antiquité au XXe siècle.

²⁰⁸ Bergez, Daniel, *Littérature et peinture, op.cit.*, 2004, p.42.

²⁰⁹ « Du point de vue technique, c'est-à-dire rhétorique, une description de peinture est donc ce qu'on appelle, en reprenant me terme grec ancien, une ekphrasis. Ce terme a deux significations : il signifie d'abord "description", au sens large (les Latins traduisent ce nom par "descriptio") ; en dérive un sens spécialisé, technique, celui de "description d'œuvre d'art". Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision, op.cit.*, p. 21.

²¹⁰ Plutarque, « Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ? », in *Œuvres morales*, t. V, 1ère partie, éd. Frazier, Françoise et Froidefond, Christian, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189.

²¹¹ Plutarque, *Moralia*, Harvard, Harvard University Press, 1936, p. 501.

littérature et peinture depuis l'Antiquité. La première énonce que la poésie s'apparente à la peinture, elles sont parallèles, tandis que la deuxième plaide pour une distinction qui tend à dégrader la peinture conformément à sa nature muette. Simonide compare la peinture par la poésie en démontrant qu'elle est incomplète et inférieure par rapport à la poésie.

Sous ce rapport, la théorie d'Aristote sur la *mimèsis*²¹² ou l'imitation de la nature compare le poète avec le peintre, considérant le premier « comme auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images. Il précise que « le véhicule de cette représentation est l'expression, qui comprend le mot emprunté, la métaphore et les multiples modifications de l'expression—que nous accordons cela aux poètes »²¹³. Aristote précise que le processus de la *mimèsis* se réalise par le biais de trois façons ou méthodes principales. Selon lui, « s'il est bien entendu que le poète est un imitateur, exactement comme un peintre, ou n'importe quel producteur d'images, il ne pourra réaliser son imitation que d'une seule de ces trois manières, qui sont exclusives de toute autre : il représentera ses sujets tels qu'ils étaient, ou qu'ils sont ; ou bien tels que l'opinion et l'apparence nous les montrent ; ou, enfin, tels qu'ils devraient être. Tout cela s'exprimera par la diction, avec des mots rares, des métaphores et ces nombreuses anomalies que sont les licences poétiques »²¹⁴. La *mimèsis* désigne chez Aristote l'action d'imiter un modèle et le résultat de cette action²¹⁵, comme par exemple le peintre lorsqu'il représente un récit par des illustrations. Il s'agit ainsi de la représentation²¹⁶ du modèle qu'est en l'occurrence l'hypotexte diégétique.

Cette théorie d'Aristote a été critiquée par Platon qui ne voyait pas dans l'art une simple fonction d'imiter la réalité. En l'occurrence, il s'agit selon lui d'un art d'illusion dont il était opposé. De ce point de vue, il compare l'art avec la sophistique étant donné qu'ils partagent le même principe d'illusionnisme : « comme la sophistique, l'art est en effet une technique d'imitation

²¹² À propos de la *mimèsis*, Aristote explique que « les choses qui nous sont pénibles à voir, quand nous en voyons des images particulièrement réussies pour leur précision, nous nous plaisons à les regarder, images d'animaux les plus répugnants, et même de cadavres. [...] On se réjouit dès lors à voir des images qui peuvent instruire quand on les regarde, et permettent de raisonner sur chacun de leurs sujets, et particulièrement sur ce qu'ils représentent, puisque, si on n'a pas vu l'un de ces sujets à l'avance, ce n'est pas tant l'imitation qui en procurera du plaisir, que le fini du travail, ou la couleur, ou quelque autre raison de cet ordre », Aristote, « Poétique », in *Œuvres : éthique, politique, rhétorique, poétique, Métaphysique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 880.

²¹³ Pigeaud, Jackie, « De la parenté entre les arts. Quelques remarques sur la *Poétique* d'Aristote », in *Les arts quand ils se rencontrent*, Pigeaud, Jackie (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 39-40.

²¹⁴ Aristote, « Poétique », in *Œuvres : éthique, politique, rhétorique, poétique, Métaphysique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 909.

²¹⁵ Magnien, Michel, « Introduction » in *Aristote Poétique*, trad. Magnien, Michel, Paris, Belles lettres, 1990, p. 30

²¹⁶ La représentation « désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique ; et l'art poétique est l'art de ce passage », *Ibid.*, p. 30.

et de simulation. Faisant disparaître le réel et apparaître l'irréel, rien que par des signes, des gestes et des discours. L'art comme la sophistique est une sorte de sorcellerie. Tout autant que le sophiste, l'artiste est donc un charlatan. Techniciens du Quiproquo, artisans de la simulation, virtuoses du trompe-l'œil et du faux-semblant, l'un et l'autre sont des faussaires »²¹⁷. Ainsi, Platon critique les artistes qui se contentaient exclusivement à produire une copie fidèle de la nature. En revanche, « ce qui est pour lui intéressant, ce n'est pas que des hommes puissent produire des objets d'art, mais que l'art puisse transformer les hommes. »²¹⁸. En ce sens, il critique et condamne l'idéalisme esthétique de la *mimèsis* et préconise, en contrepartie, la valeur morale et politique de l'art et sa pédagogie de la vertu.

2.1.2 - Le Moyen-Âge

À l'époque médiévale, la Bible était le support essentiel qui représente les différentes intersections entre le texte et l'image. Pour vulgariser les textes sacrés, il était nécessaire de les mettre en image par l'entremise de l'art pictural. La représentation de la religion en peinture représentait le dialogue le plus constant entre littérature et peinture dans l'histoire occidentale. Ainsi, les peintres s'inspirent de thèmes religieux pour mettre en image l'histoire biblique. Les responsables religieux ont saisi à l'époque le rôle et l'importance de l'image pour diffuser la foi et exalter la dévotion auprès des croyants, notamment ceux qui étaient illettrés. Dès lors, les églises se décorent de vitraux représentant les différents épisodes de la Bible ainsi que les icônes religieuses les plus importants. L'objectif de l'église était d'apporter aux fidèles une leçon morale à travers les illustrations picturales qui condensent plusieurs événements religieux.

Au Moyen-Âge, le statut du peintre était très particulier. Les peintres qui se chargeaient d'illustrer les épisodes bibliques ne se considéraient pas comme des artistes libéraux, mais plutôt comme des intermédiaires entre les commanditaires et les croyants, entre ces derniers et Dieu. Ainsi, la peinture se considérait comme un art mécanique. À cette époque, la littérature s'inspirait fréquemment de sujets religieux et accueillait l'iconographie religieuse.

Au-delà de la représentation picturale des épisodes bibliques, le Moyen-Âge était également une période où l'expression verbale s'accompagnait fréquemment des images. L'art médiéval ne se limitait pas aux commandes ecclésiastiques, car les artistes s'inspiraient également de

²¹⁷ Grimaldi, Nicolas, « Le statut de l'art chez Platon », *Revue des Études Grecques*, t. 93, fascicule 440-441, Janvier-Juin, 1980, pp. 28-29. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1980_num_93_440_4257 [Consulté le 10/01/2022].

²¹⁸ *Ibid.*, 33.

l'art profane et autres thèmes. Il s'agit notamment des manuscrits médiévaux illustrés d'enluminures qui représentent des mythes grecques, des poèmes, des traités scientifiques, *etc.* La fonction de ceux-ci était principalement mémorielle et didactique. Parmi ces manuscrits médiévaux illustrés, nous citerons *L'Ovide moralisé*²¹⁹, enluminé par le Maître (anonyme) de Marguerite d'York²²⁰, *Mortifiement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou, illustré par Jean le Tavernier, *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier, illustré par Jean Poyer. Ainsi, le lecteur assiste dès le Moyen-Âge à l'interaction et à la juxtaposition du texte et de l'image dans le même médium qu'est le manuscrit médiéval. « Pensée ensemble au moment de la conception de l'ouvrage, le texte et l'illustration conditionnent ensemble sa réception lors du temps de lecture »²²¹.

2.1.3 - La Renaissance

Le principe de l'*ut pictural poésies* est devenue, surtout depuis la Renaissance, un thème incontournable de la critique littéraire et artistique sur la correspondance des arts. À cette époque, la peinture comme la littérature sont devenues exclusivement des arts de représentation au vrai sens du terme. Cette période historique était marquée par le *paragoge* des arts : un débat intense sur la comparaison des arts. Dans ce contexte, Léonard de Vinci, en insistant sur la différence entre les régimes sémiotiques de la poésie et de la peinture, affirme que la première « consigne ses objets au moyen de lettres produites par l'imagination, tandis que la peinture, tirant ses objets de l'œil qui lui en a fourni les ressemblances, les donne réellement tout comme s'ils étaient naturels »²²². En dépit de cette distinction, la littérature et la peinture partagent la conception platonicienne qui réside dans la quête de la vérité par le biais de la beauté artistique. Le principe de représentation, comme modalité principale de la peinture, impliquait à l'époque l'usage de techniques visant à reproduire fidèlement le monde d'un point de vue réaliste. La technique de la perspective, mise au point par Léonard De Vinci, a pour objectif de réduire ou augmenter la taille des objets en fonction de leur éloignement. La perspective atmosphérique

²¹⁹ Il s'agit d'une adaptation anonyme en français du poème latin *Métamorphose* d'Ovide. L'adaptation française est en prose, réalisée au XIV^e siècle.

²²⁰ Dans ce manuscrit, « la représentation des dieux païens selon le Maître de Marguerite d'York traduit une lecture évhémériste de ce texte, qui amène le miniaturiste à prendre en compte non seulement la fable mais aussi son interprétation, d'où une plus grande liberté illustrative à l'égard de l'Antiquité ». Hériché-Pradeau Sandrine et Pérez-Simon Maud, « *Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie* » in *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 12.

²²¹ *Ibid.*, p. 11.

²²² Dekoninck, Ralph et Smeesters, Aline, *Le poète face au tableau de la Renaissance au Baroque*, Tours-Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours / Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 9.

consiste à donner l'illusion de profondeur à travers des couleurs estompées et dégradées par l'effet de la distance. Les artistes recourraient à cette technique pour imiter fidèlement la nature.

La littérature a connu la même évolution de la peinture. Les écrivains abandonnent la perspective religieuse et commencent à s'intéresser au monde humain, comme matière première de leurs productions littéraires. À cet égard, Montaigne affirme qu'« écrire est une manière de mieux se connaître, d'apprendre à maîtriser la part de déraison que tout homme porte en lui, mais aussi une manière de jouir de soi, d'« exercer » (c'est le sens principal de l'« essai ») ses capacités »²²³. Ainsi, les écrivains de l'époque renaissance substituent l'horizon humain à la visée métaphysique²²⁴.

Le corps humain était au centre des œuvres littéraires et picturales par la représentation de l'érotisation. La littérature et la peinture s'inspiraient de la même source de mythologie antique en dépeignant quasi les mêmes personnages et les mêmes situations, à savoir, Vénus, Psyché, Diane, Tantale, Sisyphe, Prométhée, Ixion, *etc.* En plus des thèmes communs, elles partageaient également leur fascination pour les représentations allégoriques. À ce sujet, Bergez affirme que « les hommes de la Renaissance—époque du développement de la philologie et de l'étude érudite des textes bibliques et antiques—sont fascinés par les énigmes, rébus, anagrammes : tout ce qui peut donner à comprendre un autre sens derrière le sens littéral »²²⁵.

2.1.4 - L'époque baroque et classique

Les rapports entre la littérature et la peinture s'accroissent autant plus au XVII^e siècle. À cette époque, l'Église décide de multiplier les ornements pour attirer les croyants à travers une exaltation sensible de la vie et accorder la nouvelle vision d'une religion splendide et glorieuse. Cette décision était aussi une stratégie pour faire face à la réforme protestante. C'était une occasion importante pour la peinture qui se voyait développer grâce aux commandes abondantes des églises. La sensibilité baroque se caractérisait par les métamorphoses, l'ostentation et le spectaculaire. Les artistes se fascinaient par la technique du trompe-l'œil et par toute autre technique qui produit un effet de l'illusion. L'ornementation était un principe substantiel dans la poésie du XVI^e siècle dont les poètes utilisaient fréquemment les figures stylistiques comme par exemple la métaphore et l'hyperbole. Cet aspect était également présent en peinture dont des équivalents stylistiques accordent plus de force à la scène représentée, ainsi

²²³ Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 17.

²²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²²⁵ *Ibid.*, p. 21.

qu'un pouvoir émotionnel. Les rapports entre la littérature et la peinture vont se nouer d'autant plus au XVIIe siècle. La peinture devient un « art libéral » et le peintre un créateur individuel qui réalise une œuvre originale.

À cet égard, les auteurs commencent à s'intéresser à la vie des artistes, ce qui montre la reconnaissance de leur individualité, marquée par la signature des peintres sur leurs tableaux, ainsi que par la représentation du peintre lui-même en autoportraits, comme par exemple ceux de Dürer, ou l'autoportrait dans les *Essais* de Montaigne dont ils témoignent l'individualité de l'artiste et son nouveau rôle de créateur. Dès lors, l'artiste représente dans ses œuvres sa propre réflexion et interprétation du monde. Il devient critique et théoricien, notamment après la fondation de l'Académie royale de la peinture et de sculpture en 1648, empruntant des concepts et des principes de philosophes et d'écrivains classiques.

À cette époque, la réflexion théorique entre les deux arts se poursuit de manière réciproque. Les représentations picturales traduisaient des textes lus par le peintre et les textes littéraires décrivaient par l'entremise de l'*euphrase* et l'hypotypose des tableaux de peinture. La rhétorique atteint son apogée en tant qu'art de persuasion. En outre, elle réunit la littérature et la peinture par des codes parallèles de représentation, la première par la grammaire et l'élocution et la deuxième par le dessin et le coloris²²⁶.

2.1.5 - Le XVIIIe siècle

La littérature et la peinture se caractérisent au XVIIIe siècle par une esthétique mixte. La liberté de ton et de style, héritée de l'époque classique, a donné lieu à une diversité stylistique. En peinture, Jean-Antoine Watteau est pionnier en matière de ce mélange esthétique dont il fusionne l'érotisme avec des représentations traditionnelles, mythologiques et galantes. Quant à la littérature, le mélange esthétique est présent à travers la juxtaposition des discours de tonalités différentes, à savoir, le discours philosophique et romanesque, la rhétorique, le roman de voyage, *etc.* Le pittoresque se manifeste dans les œuvres littéraires comme celles de Rousseau et Louis-Sébastien Mercier. Il apparaît dans les genres mineurs, comme la scène du genre et la nature morte. Dans cette période, l'esthétique romantique voit le jour et la subjectivité prévaut dans les œuvres artistiques.

À cette époque, les droits d'auteur apparaissent avec la fondation de la Société des Auteurs dramatiques en 1777. Désormais, les écrivains s'émancipent de l'ancien système de protection

²²⁶ Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue, op.cit.*, p. 27.

et de mécénat²²⁷ et leur profession devient rentable. Les écrivains rentrent en contact direct avec les lecteurs, ce qui renforce l'aspect de l'individualisme créateur. Il en va de même pour les peintres qui bénéficient de la même liberté des écrivains en matière des commandes et du marché. Le XVIIIe siècle connaît l'invention de l'autobiographie en littérature et la description du paysage qui s'apparente à une vision panoramique dans une représentation picturale et la peinture se libère des thèmes allégoriques et mythologiques. Les rapports entre la littérature et la peinture se renforcent d'autant plus par l'apparition de la critique d'art des écrivains qui commentent les œuvres picturales en traitant les différents éléments du tableau, par exemple, le genre, le sujet, le style, la technique, l'artiste, le spectateur, le rapport entre le texte et l'image. La comparaison entre la littérature et la peinture continue durant cette période, notamment par les théoriciens et les critiques d'art. À ce sujet, l'Abbé du Bos affirme que « l'image picturale peut être perçue comme plus intense parce que dépendant exclusivement du regard, elle use mots peut se prolonger dans le temps long du discours »²²⁸.

Au XVIIIe siècle, le livre illustré devient un médium raffiné. L'image illustre le texte et l'ornementé par des fleurons ou des vignettes surtout à l'époque rococo. Le texte est désormais animé par l'image : « l'image triomphante modifie l'organisation de la page et donc la scansion de la lecture. [...] Le temps de lecture est comme interrompu pour laisser à l'imagination visuelle l'occasion d'un bref envol »²²⁹. À cet égard, Edmond et Jule de Goncourt que « le XVIIIe siècle est le siècle de la vignette. [...] L'image remplit le livre, déborde dans la page, l'encadre, fait sa tête et sa fin, dévore partout le blanc : ce ne sont que frontispices, fleurons, lettres grises, culs-de-lampe, cartouches, attributs, bordure symbolique. Bien peu d'ouvrages osent se présenter sans cette recommandation et ces tableaux du texte qui vulgarisent et font circuler dans la lecture la grâce artistique de l'époque. Editeurs, imprimeurs, auteurs luttent à qui chargera ses éditions de plus d'images, les enjolivera de plus de taille-douce »²³⁰.

« Ainsi, le voir et le dire sont plus que jamais associés, confrontés, mis à l'épreuve d'un discours animé par la fièvre théoricienne et le souci de la virtuosité littéraire ».

²²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²²⁸ Masseau, Didier, « Voir la peinture et dire la peinture au XVIIIe siècle », in *Peinture, littérature et critique d'art au XVIIIe siècle, Cahiers d'Histoire Culturelle*, n° 17, Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, p. 9.

²²⁹ *Ibid.*, p. 7.

²³⁰ Goncourt Edmond et Goncourt Jule de, *L'Art au Dix-huitième siècle*, huitième fascicule, Paris, Quantin, 1882, p. 7.

2.1.6 - Le XIXe siècle

« Jusqu'au XIXe siècle, peinture et littérature étaient pensées comme des domaines à la fois séparés et comparables, comparables parce que séparés : la doctrine humaniste et classique de l'*Ut pictura poesis* rendait compte des analogies appariant les deux domaines ».²³¹ Après cette doctrine classique, renforcée à l'époque romantique, c'est à cette époque où la littérature et la peinture sont revendiquées comme deux arts autonomes. Cet aspect fait référence à Lessing dans son *Laocoon* qui affirme la spécificité de la littérature et la peinture s'opposant ainsi à la théorie de l'*ut pictura poesis*²³². « Depuis Laocoon de Lessing, rappelle Victor Cousin, il n'est plus permis de répéter, sans de grandes réserves, l'axiome fameux : *ut pictura poesis*, ou de moins il est bien certain que la peinture ne peut pas tout ce que la poésie »²³³. Théophile Gautier rejoint Lessing affirmant que « malgré l'*u pictura poesis* d'Horace, la peinture et la poésie n'ont rien en commun entre elles »²³⁴. L'autonomisation de la peinture reflète le passage de cette activité d'un métier technique à un art libéral. Au XIXe siècle, la peinture n'avait plus besoin de la littérature pour légitimer son activité²³⁵.

En revanche, le dialogue entre ces deux arts devient plus riche et les échanges sont plus fréquents. D'une part, les peintres se consacrent à l'écriture, par exemple, le *Journal* de Eugène Delacroix dont il explique la pratique et les principes de son art, d'autre part, les écrivains peignent des images, comme par exemple les dessins de Victor Hugo. Ainsi, chaque art s'inspire de l'autre sous la notion de « transposition d'art » vulgarisée par Théophile Gautier dont chaque art sollicite ses normes propres de représentation. Dans cette époque, les écrivains pratiquaient fréquemment la critique d'art ou l'histoire de l'art.

Au XIXe siècle, le type de dialogue entre la littérature et la peinture est différent de celui du XVIIe siècle. Désormais, les deux arts sont en phase de confrontation et de fascination réciproque. Nous assistons ainsi à un dialogue renouvelé qui se développe dans un champ culturel chargé de romantisme. Sous ce rapport, Daniel Bergez affirme que « l'artiste et l'écrivain romantiques se retrouvent dans une même exaltation de la subjectivité, un même culte du rêve, une semblable exacerbation de sensibilité, une foi partagées dans les ressources

²³¹ Vouilloux, Bernard, *Le trouvant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 10.

²³² « Les relations entre peinture et littérature seront désormais pensées en termes non plus d'analogies, mais d'homologies ». *Ibid.*, p. 11.

²³³ Cooke, Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, éd. Lang, Peter, Bern, Éditions scientifiques européennes, 2003, p. 34.

²³⁴ *Ibid.*, p. 35.

²³⁵ *Ibid.*, p. 32.

inépuisables de l'imagination »²³⁶. Le point commun remarquable entre ces deux arts est sans doute le succès de la subjectivité. Cet élément est lié à un sentiment de la nature comme reflet de la conscience humaine.

En littérature comme en peinture, la représentation de la nature romantique est abondante. Elle devient une manière de méditation infinie et de projection des sentiments profonds. Ainsi, la représentation de la nature devient un genre à part entière. En plus de la nature, les écrivains et les peintres romantiques ont tendance à représenter l'histoire « l'ailleurs » considéré pour eux comme un déplacement temporel. Dès lors, on commence à apprécier la richesse littéraire grâce aux historiens et les tableaux historiques, notamment, la peinture « troubadour »²³⁷.

En 1848, Gustave Courbet crée le mouvement réaliste, né en France et répandu en Europe jusqu'à la fin du XIXe siècle. Le réalisme tend à représenter objectivement le monde, tel qu'il est en s'opposant au monde onirique des romantiques ainsi que l'idéalisation de la nature par les classiques. Dans son tableau *Un enterrement à Ornans*, Courbet représente une rupture esthétique de l'art pictural qui devient désormais un art de raison et de démocratie, chargé d'une perspective critique de son époque. À cet égard, Thomas Schlessier affirme que « Courbet semble situer le réalisme au niveau du peuple afin d'en favoriser l'émancipation par la prise de conscience. Il y a là une immanence évidente où sont placées sur un même plan la production picturale et sa réception critique »²³⁸. Ce mouvement crée une polémique chez les contemporains qui considèrent le mouvement, scandaleux, étant donné qu'il pervertit l'art en le privant de sa fonction traditionnelle idéaliste.

La sensibilité romantique va se prolonger dans la deuxième période du XIXe siècle avec le symbolisme renouant ainsi le dialogue entre la littérature et la peinture. Ce mouvement apparaît comme un refus du réalisme. En littérature, le symbolisme esthétique s'est développé grâce à Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé entre 1870 et 1880. Les écrivains symbolistes optent pour la suggestion au lieu de la description, cherchant les correspondances mystérieuses dans les objets sensibles de la nature. En peinture, le symbolisme s'inscrit dans les deux mouvements artistiques de l'impressionnisme et le naturalisme. Les peintres symbolistes représentent un

²³⁶ *Ibid.*, p. 36.

²³⁷ Fernand Baldensperger définit dans *Études d'histoire littéraire* le genre troubadour : « Ce n'était en apparence qu'une manière de jeu d'esprit et de pastiche, un déguisement de style, une coquetterie de sentiment : cependant cette ingéniosité souvent artificielle, puérile parfois, manifestait à sa façon une nostalgie significative, le regret d'un passé de naïveté gracieuse ou émouvante ». Baldensperger, Fernand, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, p. 110.

²³⁸ Schlessier, Thomas, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Re-vues*, n°1, 2005. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/322>. [Consulté le 22/09/2021].

monde onirique qui dépasse le réel rompant avec la représentation figurative du monde matériel. Ils représentent des vérités absolues, en recourant à une fonction spirituelle de l'art, qui ne peuvent être décrites de manière directe à travers le rêve et l'imagination.

2.1.7 - Le XXe siècle

Les convergences entre la littérature et la peinture se prolongent au XXe siècle avec l'art moderne. Les deux arts s'inspirent du monde contemporain pour représenter la vie quotidienne à travers des scènes populaires et collectives. Ce thème d'inspiration a commencé dans la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment avec la représentation de courses de chevaux, canotage, grands magasins, bals, cirque, cabarets, tour Eiffel, *etc.* Ces sujets continuent d'être une source d'inspiration pour les écrivains et les peintres du XXe siècle. L'ère contemporaine connaît une mutation importante du rapport entre la littérature et la peinture, mais cette fois-ci, ce sont les écrivains qui sont soumis à la séduction picturale. Par exemple, les poèmes d'Apollinaire et de Reverdy représentent des analogies impressionnantes avec le cubisme. Nous assistons aux mêmes ruptures en utilisant le collage et le mélange de plans différents. La disposition graphique des poèmes, le rassemblement de phrases sans ponctuation, la multiplication de point de vue sur le sujet reflètent explicitement les caractéristiques du cubisme.

À l'ère contemporaine, l'art moderne connaît une révolution picturale avec la naissance de l'art abstrait, fondé par Kandinsky. Dès lors, le tableau ne représente plus de figures ou d'objets identifiables, il n'a plus sa valeur historique ou allégorique qui caractérise les tableaux traditionnels. En ce sens, Bergez cite la définition du critique Maurice Denis affirmant qu' « un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »²³⁹.

L'absence du sujet en peinture et de tout autre modèle canonique est remarquable en littérature également. Par exemple, les écritures de Proust rompent avec la norme habituelle de la littérature romanesque. Le surréalisme, en tant que mouvement anti-littéraire, condamne le roman parce qu'il tend souvent à être dans le mode de la représentation. Ce fait donne lieu à un nouveau roman dans les années cinquante. Dans ce nouveau roman, les écrivains remplacent la scène du monde par la scène du texte, les héros par des anti-héros, mises en abyme et tous autres procédés qui montrent que l'élaboration d'un texte est le résultat d'un vrai travail. Ainsi, la

²³⁹ Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue, op.cit.*, p. 47.

littérature s'éloigne pour sa part de la norme figurative en s'émancipant de sa fonction traditionnelle qu'est « la représentation du monde ». Cette émancipation est synonyme de celle de la couleur en peinture, développée notamment avec Delacroix. Ce point en commun, qu'est la renonciation au sujet, en littérature comme en peinture, laisse apparaître la subjectivité des écrivains et des peintres.

En revanche, la sensibilité personnelle des artistes devient une condition importante qui garantit la qualité esthétique. Dès lors, cette sensibilité est désormais un objectif de n'importe quel travail de création et n'est plus simplement une modalité. Cela est remarquable chez les expressionnistes ou les Fauves qui rompent avec la représentation figurative traditionnelle, faisant du tableau une source de sentiments et d'émotions sans limites. Dans les deux arts, la subjectivité se prolonge avec le surréalisme. En peinture, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte sont les noms les plus représentatifs de ce mouvement artistique. En littérature, le rêve et l'inconscient sont la source créative des écritures de Paul Éluard, André Breton et Louis Aragon. Les images insolites, l'illusion, la fantaisie et l'imagination sont des éléments abondants dans les œuvres surréalistes.

À cette époque, la collaboration entre peintres et écrivains est très remarquable. Les œuvres de Picasso et Éluard, par exemple, entretiennent un dialogue artistique. Les poèmes d'Éluard sont illustrés par Picasso et d'autres peintres surréalistes, en parallèle, les écrivains surréalistes s'inspirent des œuvres picturales de ces peintres.

L'art moderne connaît également un renversement total du discours habituel artistique. Les *ready-made* de Marcel Duchamp sont l'exemple d'œuvres qui trompent le spectateur de la fonction principale des objets en représentant leur caractère relatif. Ceci met en question la singularité de l'œuvre d'art et sa fonction primaire.

2.2 - Transposition intersémiotique entre la littérature et la peinture

Avant d'aborder le sujet de la transposition intersémiotique, nous jugeons pertinent de remonter aux sources théoriques de ce concept. En effet, Roman Jakobson est reconnu le créateur de cette expression qui vise à expliquer le processus de traduction. D'après Jakobson, le processus de traduction consiste en l'interprétation des signes linguistiques soit au moyen d'autres signes de la même langue, ce qu'il appelle « reformulation », soit au moyen d'autres signes linguistiques d'une autre langue, il s'agit d'une « traduction proprement dite », ou au moyen de système de

signes non linguistiques, ce qu'il qualifie de « transmutation »²⁴⁰. La troisième catégorie concerne bien naturellement la transmutation du texte en signes visuels, plastiques par exemple. À propos de la traduction, Jakobson précise que « le plus souvent, [...] en traduisant d'une langue à l'autre, on substitue des messages dans l'une des langues, non à des unités séparées, mais à des messages entiers de l'autre langue. Cette traduction est une forme de discours indirect ; le traducteur recorde et retransmet un message reçu d'une autre source. Ainsi, la traduction implique deux messages équivalents dans eux codes différents »²⁴¹. La transmutation ou la transposition intersémiotique transgresse le champ linguistique et peut donc se produire entre des systèmes sémiotiques différents. En s'appuyant sur la théorie de Jakobson, Umberto Eco s'intéresse également à la traduction intersémiotique « c'est-à-dire a tous ces cas ou on ne traduit pas d'une langue naturelle a une autre langue naturelle, mais entre systèmes sémiotiques différents, comme quand, par exemple, on “traduit” un roman en film, un poème épique en une bande dessinée, ou que l'on tire un tableau d'une poésie »²⁴². Contrairement à Jakobson qui utilise le terme « transmutations », Eco opte par la transposition intersémiotique pour se référer aux réécritures et adaptations globales intersémiotiques. À cet égard, il affirme que « le traducteur devrait se comporter comme un metteur en scène qui transposerait le récit en film »²⁴³.

En somme, la transposition intersémiotique est le transfert du sens entre différents systèmes de signes, que ce soit des signes verbaux, plastiques, musicaux, *etc.*, comme par exemple, la transposition du signe linguistique (le texte) en signe iconique (l'image). Ce sont deux systèmes de signes hétérogènes où chacun fait référence à l'autre. Dans le domaine artistique, la peinture s'inspirait depuis des siècles de la mythologie, de textes bibliques et de la littérature donnant lieu ainsi à une transmutation. En l'occurrence, la transposition intersémiotique sert à comprendre par un système de signe différent (la peinture) une œuvre textuelle. Chacun de ses deux systèmes de signes se présente comme interprétant pour l'autre.

²⁴⁰ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, trad. Ruwet, Nicolas, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 79.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 80.

²⁴² Dragović, Mila, « La traduction intersémiotique. Un retour aux sources », in *Former des traducteurs et des interprètes : des prérequis au marché du travail*, Paris, 2019, p. 7. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02491302/document>, [Consulté le 16/06/2022].

²⁴³ Mila Dragović cite Umberto Eco dans son article « La traduction intersémiotique. Un retour aux sources », *HAL Archives-ouvertes*, 2019, s.p. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02491302/document> [Consulté le 18/06/2022].

Dans notre *corpus* iconographique, les peintres transposent le texte cervantin en images visuelles par les outils et les normes artistiques de l'art pictural. Ainsi, les signifiants linguistiques se transposent en signifiants plastiques. En effet, la tâche de l'artiste « se réduirait en définitive à traduire en termes visuels l'argument que propose le texte, c'est-à-dire, à le figurer, à le représenter, voire à le mettre en scène par les moyens qui sont les siens... »²⁴⁴. À cet égard, Hubert Damisch évoque le problème sémiotique qui concerne la manière dont le signe linguistique se transpose en signe visuel, en se référant à Émile Benveniste qui a réussi à formuler clairement le problème de la sémiologie de la peinture :

Le véritable problème sémiotique, qui à notre connaissance n'a pas encore été posé, serait de rechercher COMMENT s'effectue cette transposition d'une énonciation verbale en une représentation iconique, quelles sont les correspondances entre SIGNES distincts ²⁴⁵.

Le problème dont il est question ne consiste pas uniquement à saisir les rapports entre ces deux signes distincts, c'est-à-dire, le langage et « les systèmes modélisants secondaires », en termes des sémioticiens russes, mais plutôt à rechercher à quel niveau cette opération de traduction et de transposition du signe linguistique en signe iconique ou *vice-versa* pourrait élucider clairement le fonctionnement du discours.

D'après l'hypothèse de Leo H. Hoek, la transposition intersémiotique entre le texte et l'image peut être comprise à partir de leur situation de communication, notamment celle de la production et de la réception et non à partir de leur nature intrinsèque. La situation de communication se caractérise par la successivité et la simultanété. La première qui concerne la perspective de production consiste au temps de la production de chacun des deux signes : texte produit avant l'image ou image réalisée avant le texte. La simultanété, quant à elle, se rapporte à la perspective de la réception, lorsque le texte et l'image sont produits en même temps et juxtaposés dans le même espace sémiotique :

La successivité (texte existant avant l'image, ou l'image existant avant le texte) caractérise la perspective de la production ; la simultanété (texte situé dans une image, image située dans un texte, texte auprès d'une image, image auprès d'une texte) spécifie la perspective propre à la réception²⁴⁶.

²⁴⁴ Damisch, Hubert, « La peinture au mot » in Schapiro, Meyer, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000, p.5.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁶ Hoek, Leo Huib, « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », in *Rhétorique et image*, éd. Hoek Leo Huib et Meerhoff Kees, Amsterdam, Rodopi, 1995, p.66.

D'après Hoek, il existe une présence simultanée du texte et de l'image dans les deux perspectives, c'est-à-dire, celle de la production et de la réception. Par contre, l'illustration et l'emblème se caractérisent par la successivité, et dans ce cas, ils ont un rôle explicatif et interprétatif de l'hypotexte. Dans notre *corpus* par exemple, au niveau de la production, le texte cervantin existait avant les images picturales, en l'occurrence, celles-ci sont successives à l'hypotexte. Au niveau de la réception, il y a des images qui sont en présence simultanée avec le texte, c'est le cas par exemple de l'édition de *Don Quichotte* illustrée par l'artiste bulgare Svetlin Vassilev. Par conséquent, la transposition intersémiotique du texte en signes visuels donne lieu à deux œuvres différentes de médiums distincts. Dans ce cas, il existe entre le texte et la peinture une relation d'intertextualité intermédiaire²⁴⁷.

Lorsqu'il y a une transposition intersémiotique, le discours primaire est souvent considéré comme un critère d'évaluation au regard des discours secondaires qui sont dans le cas de notre corpus les images picturales. Le lecteur ou le spectateur juge la fidélité des images par rapport au texte. De ce point de vue, Hoek explique que « le vieil adage *post hoc, ergo propter hoc* explique pourquoi le lecteur a naturellement tendance à juger l'illustration sur sa fidélité au texte et la poésie picturale sur sa fidélité à l'image. Plus le discours secondaire reste proche du discours primaire, plus il risque d'être considéré comme une transposition intersémiotique autonome »²⁴⁸.

Dans le même contexte, Hubert Damisch compare la transposition intersémiotique à la traduction en tant que processus qui suppose le passage d'une langue à une autre. Cela est parallèle à la transposition du texte à l'image picturale. Si la traduction implique un changement de langue, la transposition intersémiotique implique pour sa part un changement de système sémiotique :

L'idée d'une translation, au sens d'un transport qui pouvait impliquer le passage d'une substance d'expression dans une autre, ne semble pas avoir eu cours dans le discours humaniste, lequel s'en serait tenu, pour ce qui est de la traduction littéraire, à un parallèle strictement rhétorique avec la peinture ». Où l'on voit comment le passage entre texte et image a été assimilé au passage d'une langue à une autre, d'un idiome à un autre, d'un moyen d'expression à un autre²⁴⁹.

À cet égard, Liliane Louvel plaide pour la même comparaison précisant que la traduction a une dimension plastique pour décrire le passage du texte à l'image plastique. D'après elle :

²⁴⁷ *Ibid.*, pp.72-73.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.73. Hoek cite Jakobson 1963 :79-80, Cluver 1989 et Gorlée 1994.

²⁴⁹ Louvel, Liliane, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p.148.

Le terme de « translation » est suffisamment plastique pour décrire ce qui advient lorsque l'on passe de l'image au texte et vice-versa en une sorte de système de dialogue ou de réponses, en une opération de traduction ou d'interprétation [...] ²⁵⁰.

La mise en rapport du texte et de l'image picturale implique une instabilité et une oscillation iconotextuelle. Le récepteur se trouve entre-deux systèmes sémiotiques. Lorsque l'image plastique dérive du texte, le spectateur s'incline à évaluer le degré de correspondance et de fidélité de l'image picturale par rapport au texte, comme ce qui se passe avec la traduction. La transposition intersémiotique met en contact les deux codes, textuel et graphique, chacun renvoyant à l'autre. Le passage du discours textuel au discours graphique présente des degrés différents de divergences et de correspondances.

Quand les images picturales ne sont pas insérées dans le même support, mais qui illustrent tout de même un hypotexte, sous forme de « référence allusive » ²⁵¹ qui sollicite la mémoire et l'imagination du spectateur. Celui-ci peut observer par le biais de l'image picturale un épisode déjà lu qui évoque un texte ou un roman. Si Liliane Louvel parle des « marqueurs du pictural » ²⁵² qui concerne l'*ekphrasis* en particulier, quand « le lecteur peut ressentir un sentiment de déjà vu à la lecture d'une description qui semble évoquer un tableau » ²⁵³, dans le cas contraire, nous pouvons parler des « marqueurs du textuel », quand le spectateur invoque, en contemplant un tableau ou une illustration picturale, un passage hypotextuel lu auparavant.

En contrepartie, le texte et l'image picturale sont juxtaposés dans le même support médiatique, c'est-à-dire dans un rapport de simultanéité. En l'occurrence, le texte et l'image picturale deviennent comme double inséparable ne pouvant être présentés indépendamment. À cet égard, Hoek précise que « le texte et l'image peuvent se combiner pour former un discours verbal et visuel mixte, tout en gardant chacun leur propre identité (discours mixte), ou bien ils peuvent fusionner dans un enchevêtrement inextricable (discours syncrétique) » ²⁵⁴.

2.3 - Transposition intermédiaire entre la peinture et la littérature

L'approche intermédiaire s'intéresse essentiellement aux rapports et aux limites entre les médias. À ce sujet, Jürgen Müller affirme que l'intermédialité n'est pas un objet d'étude mais plutôt un

²⁵⁰ *Ibid.*, p.148.

²⁵¹ Arbex, Márcia, « Des mots et des images : une approche de la transposition intersémiotique dans la littérature et la peinture Franco-brésilienne du XXe siècle », in Roland, Hubert et Vanasten, Stéphanie (dir.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Gand, Academia Press, 2010, p. 171.

²⁵² Louvel, Liliane, *Texte / Image : images à lire, textes à voir, op.cit.*, p. 33.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ Hoek, Leo Huib, « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », *op.cit.*, p. 73.

outil d'analyse des relations médiatiques ou intermédiatiques²⁵⁵. Cette notion est fondamentale pour comprendre les productions artistiques, comme la peinture par exemple, notamment quand elle illustre un texte.

À propos du concept de l'intermédialité, Éric Méchoulan explique que « le latin "inter" désigne le fait de se trouver au milieu de deux éléments, qu'ils soient spatiaux (entre deux chaises) ou temporels (*inter noctem*, par exemple, signifie "pendant la nuit"). Le fait d' "être entre" (*interesse*) consiste donc à se trouver au milieu de deux instances; cependant, le verbe ne désigne pas simplement la distance de deux lieux, mais aussi de leur *différence* [...]»²⁵⁶. En revanche, il affirme que « le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu »²⁵⁷. En outre, il souligne que « l'intermédialité peut désigner les déplacements, les échanges ou les recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre, telle une pièce de théâtre devenue opéra, puis adaptée au cinéma (par exemple, le Don Juan de Tirso de Molina, réécrit par Molière, repris avec un livret de Da Ponte et une musique de Mozart, et devenant un film de Losey) »²⁵⁸. Ces définitions renvoient à l'aspect polymorphe et polysémique de la notion d'intermédialité comme le souligne Silvestra Mariniello : « l'intermédialité un concept polymorphe »²⁵⁹. Dans sa fonction la plus canonique, l'intermédialité se réfère au creuset de médias, mais il peut renvoyer également à l'histoire et à l'évolution des médias.

L'intermédialité peut étudier le rapport entre les médias à partir de plusieurs perspectives. Compte tenu qu'un média représente une création culturelle, l'intermédialité peut étudier du point de vue synchronique les rapports entre les médias représentant soit une relation de *coprésence*, notamment lorsque ces derniers sont juxtaposés simultanément, soit un *transfert*, lorsque les médias sont rattachés à d'autres médias contemporains ou antérieurs mais cette fois-ci du point de vue diachronique.

Cela correspond à ce qu'expliquent Müller et Méchoulan à propos de l'étymologie de l'intermédialité qui renvoie aux jeux de l'« être entre », avec ses dimensions de valeurs

²⁵⁵Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiomorphoses*, n° 16, Avril 2006, p. 100.

²⁵⁶ Méchoulan, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédiatisés*, n° 1, printemps 2003, p. 11.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁸ Méchoulan, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif. <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>. [Consulté le 25/10/2021].

²⁵⁹ Mariniello, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », in *Inter Média. Littérature, cinéma et intermédialité*, éd. Rio Novo Isabel et Vieira Célia, Paris, Harmattan, 2011, p. 11.

comparées, et aux différences matérielles ou idéelles entre des personnes ou des objets mis en présence, c'est-à-dire, à la matérialité des médias²⁶⁰. Ainsi, l'intermédialité prend en compte les facteurs sociaux contrairement à l'*interartialité* qui s'intéresse uniquement aux interactions entre les arts et les techniques artistiques²⁶¹. En ce sens, Walter Moser affirme que l'interartialité :

se réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture et l'architecture²⁶².

Le premier point de vue synchronique qui propose d'analyser, selon Müller, les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques renvoie à l'intégration d'un média à un autre comme par exemple le cas de la citation ou de la référence. Conformément à notre *corpus* iconographique, le peintre espagnol Fernando Vicente insère des mots dans l'image citant les premières lignes du premier chapitre de *Don Quichotte*. Cette forme de représentation est intermédiaire, étant donné que cette intégration de deux médias (image et texte) dans la même œuvre picturale accorde à cette dernière un effet de sens spécifique permettant de proposer une interprétation intermédiaire. Il en va de même lorsqu'il intègre également des procédés cinématographiques dans la peinture produisant ainsi une forme intermédiaire entre peinture et cinéma.

L'approche intermédiaire a pour objectif de saisir l'effet produit par l'articulation entre les médias ainsi que de questionner les relations des différents médias juxtaposés dans la même création culturelle. Sous ce rapport, Rémy Besson précise que « l'extension maximale de la notion de coprésence est, elle, atteinte, quand le niveau d'hétérogénéité maintenu entre les formes qui sont associées conduit à ce que l'artefact produit ne se soit plus assignable à un média en particulier »²⁶³.

En revanche, l'approche intermédiaire peut être étudiée d'un point de vue diachronique par le biais du transfert, lorsqu'il s'agit notamment d'adaptations ou de réécritures intermédiatiques. En l'occurrence, elle s'interroge sur les modes de passages d'un type de média à un autre.

²⁶⁰ Méchoulan, Éric « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1, 2003, 9-27.

²⁶¹ Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *op.cit.*, pp. 100-101.

²⁶² Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Froger Marion et Müller Jürgen (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus, 2007, p. 70.

²⁶³ Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *HAL Archives-ouvertes*, 2014, p. 8. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document> [Consulté le 18/10/2021].

L'adaptation tend à maintenir certaines propriétés qui rendent souvent l'œuvre une source indentifiable, dans d'autres cas, elle modifie certaines informations de l'œuvre originale. Dans notre *corpus* par exemple, *Don Quichotte* est adapté en images picturales. Ainsi, l'approche intermédiaire permet donc d'explorer les changements qui se produisent lors du passage d'un média textuel à un autre pictural en prenons en compte le facteur social et culturel. À cet égard, Besson cite l'expression de Gilles Deleuze qui renvoie au changement de l'œuvre source quand elle se transpose à un autre média :

Avoir une idée en [quelque chose] pour désigner selon lui, « le fait qu'une même histoire de départ ne sera pas mise en récit de la même manière si elle est adaptée au cinéma, au théâtre ou pour un spot publicitaire »²⁶⁴.

Si l'approche intermédiaire en tant qu'axe de pertinence prend en considération les usagers (lecteur ou spectateur), elle s'intéresse également à la notion de *milieu* (la société). Du point de vue social, l'intermédialité peut s'intéresser donc aux formes complexes constituées du message médiatique (roman, bande dessinée, film, image...) et le support médiatique où le message est représenté (papier, écran, bois, toile...) qui s'installe dans une société déterminée. Dans ce cadre, l'intermédialité envisage focaliser l'attention sur les effets de sens du média (contenu et support) à partir de l'aspect technique et institutionnel en plus de ce qui advient entre le *média* et le *milieu*. Ainsi, il ne s'agit pas exclusivement d'objets matériels identifiables, mais plutôt d'un espace d'environnement médiatique. En ce sens, Rémy Besson affirme que cette acception de l'intermédialité considère le média comme un espace, tout à la fois très concret et imaginaire, que les membres du groupe mis en relation habitent²⁶⁵. À ce point de vue, Méchoulan pense que le médium garantit les échanges au sein de la société en tant que dispositif et milieu :

Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique qui sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu²⁶⁶.

L'acception de l'intermédialité comme lieu peut renvoyer également aux échanges entre deux communautés, notamment lorsqu'il s'agit du transfert du média d'une société à une autre, d'une culture à une autre. Dans cette perspective, Silvestra Mariniello précise que « le matériau et la

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁶ Méchoulan, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *op.cit.*, p. 16.

technologie transférés se transforment au cours du processus, puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte »²⁶⁷.

La transposition intermédiale du texte littéraire devient, par l'entremise de l'adaptation, une réécriture ou une réélaboration dans d'autres médias et supports accordant à l'œuvre source une nouvelle vision contemporaine et une nouvelle portée inattendue. L'image picturale par exemple visualise le texte littéraire, et ce dernier nous explique le contenu de l'image. Dès lors, le texte et l'image ne peuvent être conçus indépendamment mais sont plutôt complémentaires. Chaque média renvoie à l'autre dans un rapport intermédial complexe et permanent. De ce point de vue, Müller affirme que « le fait de concevoir les médias comme des monades isolées est devenu irrecevable »²⁶⁸. Ce propos confirme l'opposition de l'intermédialité, en tant que concept poétologique, aux théories traditionnelles qui conçoivent les médias comme *monades isolés*. L'approche intermédiale présente une dynamique au niveau d'échanges et de transferts de techniques entre les médias ce qui accorde au récepteur, selon Müller, de nouvelles formes d'expérience médiatique²⁶⁹.

La littérature a souvent des rapports avec d'autres textes ou d'autres médias artistiques. La littérature et la peinture représentent parfaitement cette relation intermédiale qui peut contribuer à mieux comprendre l'œuvre originale. Lorsque la peinture illustre la littérature, elle rend les descriptions littéraires visuelles en imitant dans certains cas la rhétorique du langage via les techniques et les procédés esthétiques de la peinture. L'artiste s'appuie sur le texte comme modèle pour dépeindre les descriptions de personnages, de lieux, d'épisodes, *etc.* Ainsi, la réception de l'œuvre change du plan lisible au plan visible, change donc de support et de média. C'est ici où s'établit la relation intermédiale entre la littérature et la peinture.

La peinture tend à matérialiser le texte en le rendant visuel et immédiat en transférant les procédés esthétiques de la littérature aux procédés esthétiques de la peinture. Ainsi, l'intermédialité s'intéresse aussi à la matérialité des médias et à l'interaction entre ces derniers, ce qui lui différencie de l'intertextualité en dépit des correspondances existantes entre ces deux concepts. D'après Müller, l'intertextualité ne parvient pas évoquer sa nature complexe des interactions médiatiques et n'accorde pas d'importance à la matérialité des médias ni à leur fonction sociale et historique.

²⁶⁷ Mariniello, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », *op.cit.*, p. 13.

²⁶⁸ Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *op.cit.*, p. 100.

²⁶⁹ Müller, Jürgen, « Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept », p. 32. Cité par Thiers, Bettina, in « Penser l'image, voir le texte : l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La vie des idées*, 2012. <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>. [Consulté 14/10/2021].

En ce qui concerne notre *corpus*, *Don Quichotte* est l'un des romans qui ont connu une exploitation intermédiaire très importante. Depuis le XVIII^e siècle, et notamment après le succès qu'a suscité le roman dans certains pays européens, les maisons d'éditions commencent à publier des éditions illustrées par des peintres prestigieux. Les images qui accompagnaient le texte cervantin enrichissaient le contenu hypertextuel en lui donnant de nouveaux effets de sens. *Don Quichotte* est devenu à partir du XIX^e siècle objet de nombreuses adaptations médiatiques. Dans cette période, en plus de l'adaptation picturale, le roman a été adapté à plusieurs médias contemporains, notamment en littérature de jeunesse, cinéma, théâtre, jeux vidéo et télévision. Dès lors, l'image rhétorique est désormais transférée à d'autres médias ce qui démontre l'aspect de circulation qui caractérise l'image. Sous ce rapport, Hans Belting affirme que « les images sont des nomades qui campent provisoirement dans chaque nouveau médium institué au cours de leur histoire, avant d'aller s'installer plus loin »²⁷⁰.

La transposition intermédiaire en peinture permet de découvrir les différentes lectures et interprétations incarnées par les artistes dans leurs représentations iconographiques. De plus, elle permet de voir comment ces artistes transfèrent l'image rhétorique quichottesque en image picturale via ses procédés esthétiques (texture, couleur, composition, forme) et son support médiatique (bois, toile, papier). Ainsi, grâce à l'intermédialité, le récepteur apprécie la manière dont les artistes ont raconté la même diégèse de *Don Quichotte* par l'entremise d'un média pictural différent du média littéraire. Ce média visuel est un espace intermédiaire où le spectateur perçoit les référents textuels dans l'image picturale.

Quant au processus intermédiaire, Irina Rajewsky présente une catégorisation qui divise l'intermédialité en trois types principaux. Le premier type est la transposition intermédiaire : il s'agit des créations médiales qui se transfèrent à une autre création dans un autre média différent. Par exemple, le roman de *Don Quichotte* est transformé en images picturales. Le passage du texte à la toile change l'acte de lecture de *Don Quichotte* à la contemplation de tableaux illustrant le même hypotexte. En ce sens, Rajewsky considère que le texte original est une source d'un nouveau produit médial dont sa formation se constitue d'une transformation intermédiaire spécifique du média²⁷¹.

Le deuxième type est l'hybridation des médias : ce sont les créations médiales qui juxtaposent deux médias ou plus conventionnellement différents. Ici l'intermédialité crée des iconotextes,

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación : una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », trad. Schumunck, Brenda Anabella, *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 6, 2020, p. 441.

comme par exemple dans l'album jeunesse illustré par l'artiste bulgare Svetlin Vassilev, présentant une adaptation de *Don Quichotte* et combinant texte et image dans le même support médiatique. D'après Rajewsky, l'intermédialité est dans ce contexte un concept sémiotique-communicatif, s'appuyant sur la combinaison d'au moins deux formes médiales²⁷². Dans cette lignée, elle précise que cette intégration médiale ne privilégie en aucun cas un média au détriment de l'autre mais constitue à l'inverse un sens global du produit hybride.

Le troisième type est la référence intermédiale, c'est notamment les citations ou l'introduction de techniques d'autres médias qui font référence à une création d'un autre média. Dans notre *corpus* iconographique par exemple, l'artiste bulgare introduit des techniques cinématographiques dans ses images picturales, à savoir, le zoom, le gros plan et le point de vue en plongée. Ce troisième type d'intermédialité est proche à celui de l'intertextualité. Ici l'intermédialité est aussi sémiotique-communicative, mais dans cette catégorie, un seul média est matériellement présent, il s'agit du référent et non pas du référé. De ce type, Rajewsky parle de l'imitation et de l'évocation d'éléments ou structures d'autres médias au travers l'usage de leurs propres techniques spécifiques. En outre, l'auteure précise que la transposition intermédiale peut exposer, au-delà de la transformation médiale, des références à l'œuvre originale²⁷³, c'est exactement le cas des images picturales de notre *corpus* qui illustrent *Don Quichotte de la Manche*. La picturalisation de l'hypertexte quichotesque produit un effet de sens supplémentaire puisqu'elle met en relation le texte et son illustration en tant que référence intermédiale au texte. À travers l'image picturale, le spectateur pourrait se rappeler d'épisodes, de faits ou de personnages décrits dans le texte cervantin.

Dans tous les cas, l'image picturale vient enrichir et compléter l'hypertexte en rendant le sens immédiat et accessible aux spectateurs. Cette transposition intermédiale entre la littérature et la peinture garantit la compréhension du texte en tant que produit médial par le média pictural.

À cet égard, Gaudreault y Marion affirme que :

La correcta comprensión de un medio [...] conlleva la comprensión de su relación con otros medios: es a través de la intermedialidad, a través de una preocupación por lo intermedial, que un medio es comprendido²⁷⁴.

²⁷² *Ibid.*, p. 442.

²⁷³ *Ibid.*, p. 444.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 438.

DEUXIÈME PARTIE

Analyse critique du *corpus* iconographique

Chapitre 1

Panorama de l'illustration du *Quichotte* en Europe du XVIIe au XXe siècles

Depuis la parution de sa deuxième partie, *Don Quichotte de la Manche* a été illustré par plusieurs artistes de différentes nationalités, et cela, à travers des médiums artistiques comme la gravure, la lithographie, la xylographie, la peinture, *etc.* En s'appuyant sur l'hypotexte cervantin, les représentations iconographiques de *don Quichotte* approchent visuellement les personnages et les événements de la diégèse des lecteurs-spectateurs et leur représentent des types de visions et de lectures diverses. Le succès du roman de Cervantès en Espagne et dans d'autres pays européens a fait de lui l'un des romans les plus illustrés de la littérature européenne.



FIGURE 1: Paris, 1618 (Heinrich, Vol II, p. 236)

Figure 1 : Auteur anonyme
Paris, 1618

La première illustration de *Don Quichotte* apparaît en 1618 en France dans une édition traduite par César Oudin et François de Rosset. Il s'agit d'une vignette gravée qui illustre la page de titre de la deuxième partie du roman représentant les deux héros en taille approximativement singulière, contrairement à l'opposition physique de la description hypotextuelle de don Quichotte « es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva »²⁷⁵ et de Sancho Panza « la barriga grande, el talle

²⁷⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Rico, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015, p.646.

corto y las zancas largas [...] »²⁷⁶, les deux campés sur leurs montures, parcourant un paysage de la Manche. Don Quichotte est armé et coiffé du casque de Mambrin. Les traits de son visage reflètent son tempérament lugubre et mélancolique.



Figure 2 : Auteur anonyme
Londres, 1620

En 1620, l'édition anglaise traduite par Thomas Shelton et imprimée par Edward Blounte reprend la même image. En effet, L'auteur de cette illustration et son pays d'origine demeurent inconnus²⁷⁷. Selon Anthony G. Lo Ré, la vignette de l'édition anglaise est plus décorative et différente de la vignette originale de l'édition de Paris :

The illustration which appears in the London editions is a *copy* of the Paris vignette, and though handled in a more decorative, controlled manner is in one respect not so revealing as the original. The original and the copy are both unsigned²⁷⁸.

Dans l'édition française, la vignette occupe la partie inférieure de la page du titre. À l'inverse, elle occupe la page entière dans l'édition anglaise. Cette première image iconographique

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁷⁷ Dans l'article « Los ilustradores en las distintas ediciones en *El Quijote* », Almudena Mestre Izquierdo précise que l'auteur de cette image est l'artiste français, Léonard Gaultier. <https://www.mentideroliterario.es/2020/08/18/los-ilustradores-en-las-distintas-ediciones-en-el-quiote/>. [Consulté le 10/02/2021]. D'après Anthony Lo Ré, il est probable que cette vignette a été gravée par Léonard Gaultier ou l'un de ces apprentis.

²⁷⁸ Lo Ré, Anthony G., « More on the Sadness of Don Quixote: The First Known Quixote Illustration », Paris, 1618, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--42/html/02787856-82b2-11df-acc7-002185ce6064_18.html [Consulté le 26/04/2022].

confirme que *Don Quichotte* a commencé à être illustré très tôt, et ce depuis le début du XVIIIe siècle. À partir de cette période, les illustrations du chevalier errant se succèdent soit dans un cadre éditorial, annexées au texte, soit dans un cadre personnel à travers des illustrations iconographiques indépendantes, réalisées par des artistes prestigieux qui ont consacré leur art à mettre en image les épisodes du roman.

Des artistes français, espagnols, néerlandais, anglais, allemands, italiens, *etc.*, ont trouvé en *Don Quichotte* une source de motifs expressifs et suggestifs qui ont construit par la suite un univers mental, adapté culturellement et idéologiquement selon les époques et les pays dans lesquels il a été reçu. Parmi ces artistes, le nom du peintre et illustrateur français Gustave Doré²⁷⁹ va triompher dans le monde par ses illustrations de *Don Quichotte* depuis le XIXe siècle.

À partir du XVIIIe siècle, nous assistons à des éditions illustrées européennes qui proposent des lectures et des interprétations générales, par exemple un don Quichotte noble et courtisan chez les anglais, ridicule et comique chez les français et les hollandais, mélancolique et désespéré chez les allemands, une vision amusante chez les italiens et une satire morale chez les espagnols. Globalement, ces éditions illustrées étaient soumises aux conditions et aux exigences éditoriales. À cet égard, les artistes représentaient *Don Quichotte* selon la vision des éditeurs. En revanche, à partir du XIXe siècle, les éditions européennes commencent à présenter de nouvelles lectures laissant aux artistes une marge de liberté pour visualiser *Don Quichotte* selon leurs lectures et interprétations personnelles.

La représentation iconographique du chef-d'œuvre cervantin ne se limitait pas à l'illustration éditoriale. Depuis le XVIIIe siècle, des artistes illustraient *Don Quichotte* pour la décoration de palais ou manufactures à travers des tapisseries ou des panneaux décoratifs suite aux commandes royales. Dans ce contexte, nous évoquons la première initiative de Marie de Médicis qui assigne en 1640 au peintre français Jean Mosnier la réalisation de panneaux décoratifs pour la décoration du château de Cheverny ; ou encore Charles Antoine Coypel qui réalise à partir de 1715 des cartons suite à la commande de la manufacture de Gobelins ; en 1720 le roi Felipe V assigne aux artistes italiens Andrea Procaccini et Domenico Maria Sani la réalisation de cartons destinés à décorer le palais royal de Madrid, *etc.*

²⁷⁹ Gustave Doré illustre l'édition Hachette de *Don Quichotte* parue en 1863. Cette édition dispose de 377 dessins, dont 120 planches hors texte, gravées sur bois par Héliodore Pisan. <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/quichotte/index.htm> [Consulté le 26/04/2022].

À ce sujet, nous allons effectuer un panorama historique de l'illustration de *Don Quichotte de la Manche* en Europe entre le XVIIe et le XXe siècles en mettant en lumière les artistes les plus connus par leurs représentations iconographiques quichottesques, ainsi que les événements plastiques qui ont marqué l'histoire de l'illustration du roman. Lors de ce panorama, nous allons nous centrer sur certaines images importantes en décrivant leurs signes picturaux et en rendant compte de l'interprétation proposée par les éditeurs et les artistes, ce qui nous permettra de comprendre comment *Don Quichotte* a été perçu dans chaque période historique en Europe, notamment en France, en Espagne, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne en Italie et au Danemark. En revanche, ce panorama historique n'abordera pas les illustrations annexées aux éditions qui proposent des adaptations de *Don Quichotte* pour enfants, car ces dernières prennent en considération l'âge des récepteurs qui exige aux artistes la clarté et la netteté des images, contrairement à celles destinées aux adultes. Elles relèvent donc de problématiques esthétiques et herméneutiques différentes.

1.1 - L'illustration du *Quichotte* en France

En France, les premières représentations iconographiques des deux héros apparaissent au XVIIe siècle, notamment dans les couvertures de certaines éditions françaises. En 1618, une traduction de F. De Rosset montre dans la page de titre don Quichotte et Sancho campés sur leurs montures, parcourant la Manche dont un moulin à vent est esquissé en arrière-plan (fig.1). Don Quichotte est armé conformément à la description hypertextuelle. Il est coiffé du casque de Mambrin et tient la lance remontée d'un drapeau²⁸⁰, tandis que Sancho, habituellement craintif et pacifique, est armé d'une épée. C'est une vision différente de ce que nous informe l'hypotexte sur le caractère de Sancho. Contrairement à l'image rhétorique, les deux héros sont représentés de la même taille, l'opposition physique n'est pas remarquable :

El que Sancho fuese ilustrado al tamaño del hidalgo, muestra que el artista, que venía posiblemente de la escuela de Gaultier, había comprendido la singularidad de los personajes principales de la obra²⁸¹.

²⁸⁰ Certains artistes du XXIe siècle vont reprendre cette représentation. Par exemple le peintre français Georges Corominas et le peintre polonais Tomasz Setowski dépeignent don Quichotte de la même façon.

²⁸¹ Hartau, Johannes, « Algunas representaciones iconográficas de *Don Quijote* en Francia », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 37, n°2, 2007. <https://journals.openedition.org/mcv/1692?lang=pt#ftn8>. [Consulté le 23/12/2020].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 3 : Jérôme David
Estampe, 1650

En 1650, Jacques Lagniet et David Jérôme illustrent *Les Aventures du fameux Chevalier Dom Quixot* de l'édition Boissevin intégrant trente-huit estampes qui représentent les épisodes majeurs du roman. Don Quichotte armé, tantôt vaincu, tantôt victorieux, est représenté la plupart du temps comme une victime ridicule et humiliée. Le tempérament mélancolique du protagoniste est remarquable dans toutes les illustrations de cette édition.



Figure 4 : Charles Antoine Coypel © RMN
Huile sur toile, 1723



Figure 5 : Charles Antoine Coypel © RMN
Huile sur toile, 1719

Au XVIII^e siècle, Charles Antoine Coypel, l'un des illustrateurs les plus importants du roman cervantin, réalise les premiers cartons de l'*Histoire de Don Quichotte de la Manche*. Il est considéré comme le premier artiste français qui a illustré *Don Quichotte* en peinture. Il peint entre 1715 et 1751 des cartons pour la manufacture de Gobelins. Ces derniers ont connu un grand succès, car ils sont gravés et imprimés par des artistes renommés, et copiés pour des éditions destinées au grand public, comme par exemple l'édition de 1732, traduite par Filleau de Saint-Martin. Dans ces cartons, Coypel illustre des épisodes phares du roman comme la réception de don Quichotte au palais des ducs en 1723 *Don Quichotte est servi par les demoiselles de la duchesse* (fig.4)²⁸², la scène où le docteur Pedro Recio propose à Sancho un régime diététique dans l'île de Barataria *Le Repas de Sancho* (fig.5), entres autres²⁸³.

Ces représentations iconographiques sont intégrées dans des éditions de différents pays et sont conservées au Château de Compiègne. Généralement, Coypel propose une lecture burlesque et humoristique de *Don Quichotte* avec une élégance picturale et esthétique qui caractérisait les

²⁸² <https://compiègne-peintures.fr/notice/notice.php?id=47>. [Consulté le 10/12/2020].

²⁸³ *Le Mémorable Jugement de Sancho*, en 1727 ; *Sancho s'éveille et se désespère de ne plus retrouver son cher Grison* en 1726 ; *Poltronnerie de Sancho à la chasse* en 1725 ; *Don Quichotte prenant des marionnettes pour des maures* en 1724 ; *Don Quichotte conduit par la folie sort de chez lui pour être chevalier errant* ; *Don Quichotte coiffé du plat à barbe* ; *La Folie de Don Quichotte* ; *Don Quichotte endormi combat contre les outres* ; *Don Quichotte est guéri de sa folie par la sagesse* en 1716 ou 1718 ; *Don Quichotte au bal chez Don Antonio* ; *La Dolorida affligée de sa barbe demande à Don Quichotte de la venger* ; *Don Quichotte consulte la tête enchantée chez Don Antonio Doréno* ; *Don Quichotte reçu par les filles de l'hôtellerie* en 1751 ; *Don Quichotte trompé par Sancho prend une paysanne pour Dulcinée* entre 1720 et 1722, etc.

peintures du XVIII^e siècle. Les cartons de Coppel ont connu un succès fulgurant au niveau européen, car ils sont copiés par plusieurs graveurs et illustrateurs. Ce succès est dû à la spécificité de la culture française²⁸⁴, représentée dans les illustrations de Coppel dont les jardins, l'architecture et les costumes français sont remarquables et renvoient au genre de la peinture galante²⁸⁵ d'Antoine Watteau. Ce genre de peinture est observé à travers l'esprit théâtral qui caractérise les images de Coppel, étant en plus de peintre, dramaturge²⁸⁶.



Figure 6 : Joseph Natoire © RMN
Huile sur toile, 1734-1735



Figure 7 : Joseph Natoire © RMN
Huile sur toile, 1735-1736

Entre 1734 et 1743, Charles-Joseph Natoire peint des cartons de tapisseries pour la manufacture de Beauvais suite à la commande de Pierre Grimod du fort, comte d'Orsay. Il s'agit d'une tenture qui représente les aventures de *Don Quichotte*, destinée à la décoration de l'hôtel de Chamillart, ancien hôtel de Gesvres. Pour la réalisation de ces œuvres artistiques, Natoire s'inspire de la traduction de Filleau de Saint-Martin (1632-1691), parue en quatre tomes entre 1677 et 1678. Généralement, Natoire met en valeur l'héroïsme de don Quichotte conformément

²⁸⁴ Hartau, Johannes, « Algunas representaciones iconográficas de *Don Quijote* en Francia », *op.cit.*

²⁸⁵ Genre de peinture créée par le peintre français Antoine Watteau, représentant des personnages somptueusement costumés lors de fêtes champêtres dans des parcs ou des jardins.

²⁸⁶ « [...] Coppel era autor dramático y el tema del Don Quijote le había servido para una obra de teatro hoy perdida y para un ballet titulado *Les folies de Cardenio*, que se estrenó el 21 de diciembre de 1720 en el palacio de las Tullerías [...]. Los Santos García Felguera, María de, « Quijotes pintados en los siglos XVII Y XVIII », in *Quijotes desde el siglo XXI*, éd. Salvador Miguel, Nicasio y López-Ríos, Santiago, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 164.

aux préoccupations de son auteur Cervantes. Ainsi, le spectateur est devant un don Quichotte noble et digne, contrairement aux peintures habituelles qui représentent le chevalier triste, risible et ridicule. Parmi les épisodes illustrés par Natoire, nous citons par exemple *Don Quichotte désarmé par les demoiselles de la Duchesse* (fig.7), une œuvre considérée comme Trésor National en France. Natoire dépeint aussi le *Départ de Sancho pour l'île de Barataria* (fig.6) ; *Sancho amène la fausse Dulcinée à son maître* ; *La rencontre de don Quichotte et de la Duchesse* ; *Dorothée surprise par le curé, le barbier et Cardenio*²⁸⁷ ; *Don Quichotte et la fausse princesse de Micomicon*²⁸⁸ ; *Don Quichotte et le Chevalier des Miroirs*²⁸⁹. Les œuvres quichottesques de Natoire se caractérisent par le dynamisme et la sensualité et sont inspirées de thèmes classiques, bibliques et mythologiques. Natoire présente la fusion entre les époques, visible au travers de l'architecture palatiale classique, les anciens costumes et le mobilier rocaille, notamment dans les scènes qui se déroulent dans le palais des ducs.



Figure 8 : Eugène Delacroix
Huile sur toile, 1824

²⁸⁷ Cette œuvre est inspirée de la scène biblique *Suzanne et les vieillards* du peintre néerlandais Rembrandt et de la scène mythologique *Diane au bain* du peintre François Boucher.

²⁸⁸ Cette représentation est inspirée d'une gravure du peintre Pierre-Paul Rubens *La rencontre de David et Abigaïl*.

²⁸⁹ Cette œuvre renvoie dans sa composition à *La chasse à l'autruche* de l'artiste français Charles André Van Loo.

En 1824, Eugène Delacroix représente *Don Quichotte dans sa bibliothèque* (fig.8). La posture de l'hidalgo reflète une pensée rêveuse. Un livre de chevalerie est ouvert sur son bureau et d'autres livres sont dispersés par terre. En arrière-plan, apparaît le prêtre, le barbier et la gouvernante de la maison. Leur attitude exprime l'inquiétude et la perplexité face à l'obsession de don Quichotte pour les livres de chevalerie.²⁹⁰

En 1863, les représentations iconographiques de Gustave Doré, l'un des vecteurs majeurs de l'illustration quichottesque, apparaissent dans l'édition française de Hachette, intégrant 377 illustrations, des planches de bois dessinées à la plume, gravées par Héliodore Pisan. Il illustre plusieurs épisodes phares du roman dont celui de la lecture des livres de chevalerie, la veille des armes, la préparation de la première sortie, les moulins à vent, etc. Généralement, il met en scène don Quichotte armé et très maigre, conformément à la description hypotextuelle « seco de rostro, estirado y avellanado de miembros »²⁹¹. Ses images sont reprises dans maintes éditions françaises et d'autres étrangères. En 1855, il voyage en compagnie de Théophile Gautier et de l'éditeur Paul Dalloz pour son illustration de *Don Quichotte*. Suite à la commande du journal *Le Tour du monde* de la librairie Hachette en 1861, Gustave Doré retourne en Espagne avec le voyageur et l'écrivain Jean Charles Davillier. Selon Doré, l'objectif de ses voyages en Espagne est d'illustrer un don Quichotte parfaitement espagnol : « Je me rends donc dans la patrie de cet illustre hidalgo pour étudier tous les lieux qu'il a parcourus et remplis de ses exploits et faire ainsi une chose qui aura son parfum local »²⁹². Dès la parution de l'édition de Hachette en 1863, le livre a connu d'unanimes éloges, comme par exemple celles d'Emile Zola : « On appelle ça illustrer un ouvrage : moi, je prétends que c'est le refaire. Au lieu d'un chef-d'œuvre, l'esprit humain en compte deux »²⁹³.

²⁹⁰ En effet, Eugène Delacroix n'est pas connu par l'illustration du *Quichotte*, mais nous jugeons utile de citer cette image picturale, compte tenu sa qualité esthétique et sa représentation de l'un des épisodes majeurs du roman.

²⁹¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p.646.

²⁹² Gustave Doré (1832-1883) *L'imaginaire au pouvoir*, https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/page/5/article/gustave-dore-37172.html?S=&cHash=a03b080b0a&print=1&no_cache=1&. [Consulté le 21/12/2020].

²⁹³ *Ibidem*.

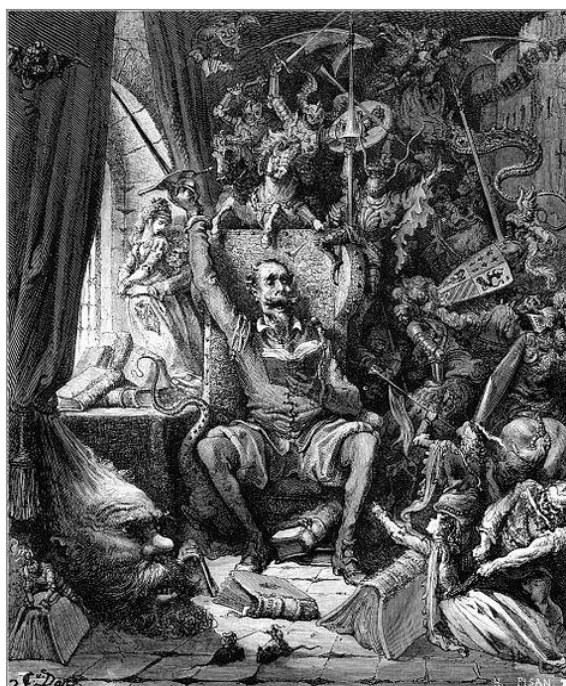


Figure 9 : Gustave Doré,
Gravure sur bois, Héliodore Pisan, 1863

Parmi ses illustrations les plus célèbres, *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu* (fig.9) qui représente don Quichotte assis sur sa chaise, tenant un livre de chevalerie dans sa main gauche et brandit une épée dans sa main droite, entouré de créatures monstrueuses, princesses et chevaliers armés, issus de son imaginaire et de sa vision onirique, comme en témoigne dans ce passage hypertextuel :

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I, I, p.30)

En 1848, Jean Jacques Grandville illustre une édition publiée par Mame et Cie à Tours. Il propose des épisodes majeurs et secondaires du roman comme par exemple les moulins à vent, l'adoubement de don Quichotte, la première sortie de don Quichotte, la rencontre avec Mambrin, le retable de Maître Pierre, etc²⁹⁴. En 1855, Célestin Nanteuil illustre don Quichotte suite à la demande de l'éditeur espagnol Martinez. Il esquisse des portraits de don Quichotte et Sancho Panza et certains épisodes à savoir *Don Quichotte et Sancho à cheval, la nuit*²⁹⁵ ; *Don Quichotte dans une auberge* ; *Don Quichotte assis sous un arbre en face du curé* ; *Don Quichotte rencontre deux bergères dans la forêt* ; *Le repas de Sancho dans l'île, etc.* Ce sont

²⁹⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844363t/f1.item.r=.langFR#>. [Consulté le 12/12/2020].

²⁹⁵ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451337t.item>. [Consulté le 11/12/2020].

des lithographies réalisées avec un jeu du clair-obscur qui reflète la tendance romantique des artistes du XIXe siècle. En 1857, Nanteuil dépeint *Don Quichotte emmené dans une cage*, conservé au musée des Beaux-Arts de Lille.



Figure 10 : Célestin Nanteuil
Huile sur toile, 1873

En 1873, il représente *La lecture de don Quichotte* (fig.10), une huile sur toile en couleur, dont le regard est dirigé vers le spectateur, deux livres de chevalerie ouverts sur son bureau et l'armure posée sur le sol. Il brandit une épée dans sa main droite avec une attitude offensive. Don Quichotte de Nanteuil est généralement vieilli, délabré et mélancolique²⁹⁶.

Un autre artiste romantique s'intéresse au chevalier de la triste figure, il s'agit d'Honoré Daumier qui représente dans la plupart de ses illustrations les deux héros. Parmi l'une de ses peintures les plus célèbres est celle qui met en image don Quichotte en premier plan et Sancho en arrière-plan, réalisée en 1868. Il dépeint également l'épisode de la mule morte en 1867²⁹⁷. Le don Quichotte de Daumier est configuré sous des traits simples, mettant l'accent sur l'aspect

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Tableau conservé au musée d'Orsay à Paris.

de maigreur, accompagné de son écuyer Sancho Panza. Globalement, l'opposition physique des deux héros est remarquable dans toutes ses images picturales.

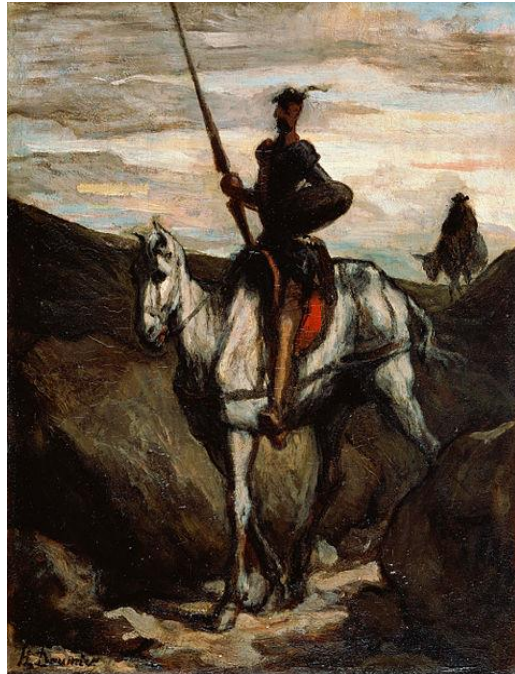


Figure 11 : Honoré Daumier
Huile sur bois, 1850

En 1850, il réalise *Don Quichotte dans les montagnes* (fig.11), un tableau conservé dans le musée d'Art de Bridgestone de Tokyo. Dans cette image hypertextuelle, don Quichotte occupe le centre de la composition picturale, campé sur Rossinante, tenant la lance dans sa main droite et empruntant un chemin inconnu avec une allure de fierté et de dignité. En arrière-plan, Sancho Panza est esquissé comme une silhouette sombre monté sur son grison. La physionomie de don Quichotte ainsi que sa silhouette sont sombres. La source de lumière provient du ciel jaunissant et de la couleur blanche de Rossinante.

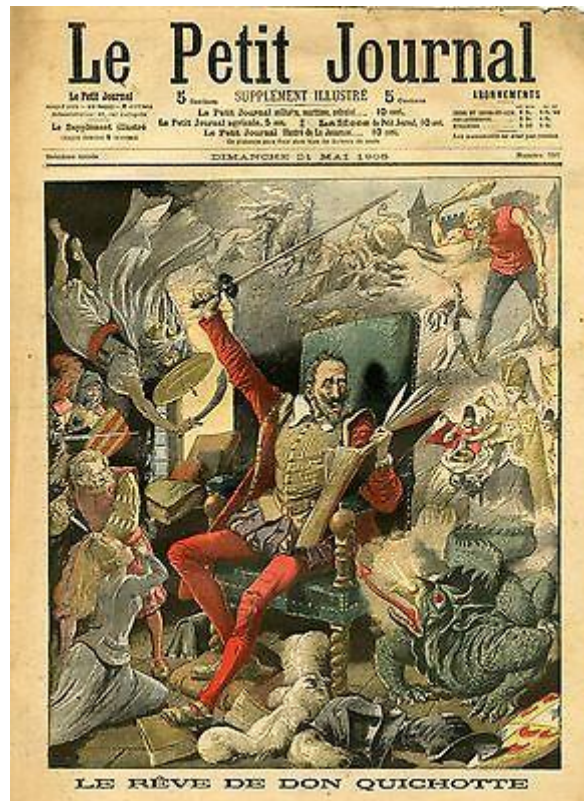


Figure 12 : Auteur anonyme

En France, le chevalier errant a été présent également dans le domaine de la presse. En 1905, *Le Petit Journal* parisien intègre dans la une du numéro 757 de son supplément illustré *Le rêve de Don Quichotte* (fig.12) qui représente l'hidalgo lisant un livre de chevalerie. Don Quichotte occupe le centre de la composition, tenant un livre dans sa main gauche et brandissant l'épée dans sa main droite. Il apparaît sous des traits d'un personnage d'une cinquantaine d'années, le visage décharné, le corps sec et maigre, des livres de chevalerie sont éparpillés au sol, ainsi que des personnages qui invoquent le contenu extraordinaire et chevaleresque de son imagination. L'auteur de cette image est anonyme car le journal ne mentionne pas son nom²⁹⁸.

En 1935, le peintre français André Masson réalise une série de tableaux d'huiles sur toile²⁹⁹ illustrant les différents épisodes du roman. Passionné par la littérature espagnole, Masson s'inspire de *Don Quichotte* pour mettre en image son style surréaliste et expressionniste. Parmi

²⁹⁸ Selon Fabrice Parisot, Françoise Peyrègne affirme que cette image est de Gustave Doré. « Aspects de la mise en image de *Don Quichotte* dans la peinture et les arts graphiques au XXe siècle », in Perrot, Danielle (dir.), *La réception de Don Quichotte au XXe siècle, réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 31.

²⁹⁹ Nous ne trouvons pas le nombre précis de ses œuvres quichottesques.

ces œuvres picturales, nous citons par exemple *Don Quichotte et les enchanteurs* ; *Le petit Don Quichotte* ; *Don Quichotte et les marionnettes* ; *Don Quichotte et le char de la mort*, etc.

En 1951, le graveur français Albert Decaris illustre une édition des Bibliophiles Franco-Suisse, imprimée en quatre tomes et traduite en français par Jean Babelon. Elle intègre 267 gravures sur cuivre³⁰⁰ en noir, dont une a été reprise dans l'édition française du Club Français du Livre en 1966³⁰¹. Les œuvres de Decaris renvoient au classicisme parce qu'elles rappellent le cycle des neuf tapisseries de Charles Natoire et Alexandre Decamps³⁰². Par ailleurs, elles sont originales car il n'hésite pas à les accorder un esprit typiquement espagnol et une vision comique, dominée par l'innocence et la naïveté³⁰³.

En 1999, Gérard Garouste illustre l'édition Diane de Selliers³⁰⁴. Elle dispose de 150 gouaches qui se caractérisent généralement par l'imagination, le dynamisme et l'esprit d'humour. Garouste transporte don Quichotte à l'ère contemporaine avec une fusion de tradition et de modernité qui accorde à ses représentations une originalité exceptionnelle. Il met en exergue l'humour et l'aspect burlesque du roman ainsi que sa dimension symbolique :

Ce n'est pas le fait que Don Quichotte échoue ou qu'il réussit qui m'intéresse, mais c'est la mise en scène du personnage dans les situations qu'il rencontre. Quand Don Quichotte se bat contre le théâtre de marionnettes, c'est pour moi un jeu symbolique. Il y a une question essentielle dans le roman, qui n'apparaît pas à la première lecture, et c'est la question de la vérité. Le roman est écrit à l'époque de l'Inquisition, c'est à dire à l'époque d'une vérité absolue. Or Don Quichotte vit dans un monde d'illusion et le roman suggère l'idée d'une vérité multiple, à facettes...³⁰⁵.

Avec son style postmoderne, Garouste représente merveilleusement l'enchevêtrement entre la réalité et l'imaginaire de don Quichotte au point où le spectateur ne parvient pas à les distinguer. Cette série d'illustrations est inspirée principalement de mythes et de comptes philosophiques. Dans la première de couverture, Garouste dépeint don Quichotte et Sancho Panza de profil

³⁰⁰ <https://www.gazette-drouot.com/lot/publicShow?id=3914817> [Consulté le 27/04/2022].

³⁰¹ Martínez, Marie-Véronique, « Don Quichotte vu par Albert Decaris, Pablo Picasso, Salvador Dali : un mythe raconté, un mythe transposé, un mythe réinventé », in Perrot, Danielle (dir.), *Don Quichotte au XXe siècle, réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 41.

³⁰² Martínez, Marie-Véronique fait référence au cycle de tapisserie de Charles Natoire, exposé au château de Compiègne qui illustre les différents épisodes du roman ; et le tableau d'Alexandre Decamps conservé au musée des Beaux-Arts de Pau.

³⁰³ Martínez, Marie-Véronique, « Don Quichotte vu par Albert Decaris, Pablo Picasso, Salvador Dalí : un mythe raconté, un mythe transposé, un mythe réinventé », *op.cit.*, p. 41.

³⁰⁴ <https://editionsdianedeselliers.com/livre/la-petite-collection/don-quichotte-de-cervantes-2/>. [Consulté le 5/12/2020].

³⁰⁵ *Don Quichotte, correspondances : Coypel, Natoire, Garouste*, 6 février - 3 avril, Musée national du château de Compiègne, Entretien avec Gérard Garouste, Lundi 17 janvier 2000, par Alain Madeleine-Perdrillat, p.7.

invoquant le buste de Janus, le dieu de la mythologie romaine. Il fait référence également à la mythologie grecque à travers *La barque de Charon* représentant des créatures hybrides, un squelette et d'autres personnages imaginaires. Dans *Le chair du soleil*, don Quichotte et Sancho sont montés sur Rossinante, les yeux bandés. Ensuite, il introduit dans *Charlemagne et le roi Marsile* le personnage légendaire Marsile, ennemi de Charlemagne, dont le prénom figure dans la Chanson de Roland.



Figure 13 : Gérard Garouste © Adagp
Gouache, 1999

Quant aux épisodes majeurs, Garouste interprète *Le chevalier de la Blanche Lune* (fig.13) qui met en image don Quichotte vaincu et démolé sur le sol avec Rossinante. L'artiste esquisse le visage du chevalier sous forme de lune blanche, il est monté sur son cheval et tient sa lance. Les signes picturaux sont représentés dans un fond uni rouge, symbolisant le sang et la défaite de don Quichotte face au Chevalier de la Blanche Lune. Par ailleurs, Garouste représente dans *Le coq d'Orbaneja* don Quichotte en créature zoomorphique sous forme de corps de coq, fumant une pipe. Il met en jeu les mots et la peinture en inscrivant dans l'illustration « ceci est un coq », qui invoque l'œuvre célèbre de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*.

Ainsi, Garouste ne se concentre pas sur l'illustration des épisodes en s'appuyant sur la description hypotextuelle, mais s'intéresse plutôt à l'interprétation des événements et à la mise en valeur de leur dimension symbolique. Dans ce cadre, il explique que « la difficulté, c'est alors de ne pas tomber dans l'illustration. Illustrer, c'est lire un texte et le représenter, mais cette représentation est finie, elle est limitée. L'illustration ne dépasse pas la texture, au contraire,

elle est en dessous de l'écriture et on est dans un système fini. Or l'œuvre de Cervantès, mais l'on pourrait dire la même chose d'Hamlet, est une œuvre ouverte, et pour moi, en tant que peintre, il s'agit aussi de faire une ouverture, de dépasser une expression. À partir du moment où l'on dépasse une expression, il me semble que l'on tombe dans l'interprétation [...]. Dans mes tableaux, je m'éloigne souvent de *Don Quichotte* pour mettre en valeur un jeu de mots, ou une petite astuce ou un clin d'œil de Sancho qui, pour moi, prend une grande importance. Il y a des événements qui n'ont l'air de rien dans le roman, et qui sont des clés »³⁰⁶.

Hormis Gérard Garouste, il y avait d'autres artistes contemporains qui se sont penchés sur l'illustration de *Don Quichotte de la Manche*. Bien qu'ils ne soient pas assez connus pour leur représentation iconographique du chevalier, nous jugeons indispensable de citer brièvement, l'un d'entre eux, compte tenu de l'originalité et la qualité esthétique de ses œuvres artistiques. Il s'agit de l'artiste autodidacte Charles Bataille qui expose huit illustrations indépendantes sur son site web officiel sous le titre « inspiration ibérique »³⁰⁷. Ces acryliques représentent des portraits équestres du chevalier dont leur originalité réside dans la mise en image d'un don Quichotte avec barbe et cheveux longs. Les arrière-plans sont généralement unis oscillant entre couleurs chaudes et froides.

1.2 - L'illustration du *Quichotte* en Espagne

Au moment où dans d'autres pays européens, *Don Quichotte* se transforme en une satire morale et un modèle littéraire moderne, en imprimant des éditions illustrées prestigieuses, en Espagne, il faudra attendre un siècle pour que les artistes espagnols apprécient la valeur de *Don Quichotte de la Manche*. Bien qu'il soit d'origine espagnole, les éditions espagnoles illustrées ont été publiées hors l'Espagne, notamment en France, en Italie, aux Pays-Bas et en Angleterre. À l'inverse, *Don Quichotte* s'imprimait en Espagne en tant que livre populaire de poche, illustré parfois de xylographies de mauvaise qualité, incomparables, selon Megías, avec les illustrations d'éditions de haute qualité des autres pays européens³⁰⁸.

En 1674, le graveur baroque Diego de Obregón illustre une édition madrilène qui propose des images copiées à partir de l'édition néerlandaise de 1675, illustrée par Jacob Savery. Mis à part ces gravures, Obregón réalise d'autres nouvelles images pour des épisodes non illustrés dans l'édition néerlandaise. Nous citerons par exemple: *Primera comida de Don Quijote en la venta*;

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ <http://www.charlesbataille.com/fr/galerie/11-Inspiration-Iberique>. [Consulté le 10/12/2020].

³⁰⁸ Lucía Megías, José Manuel, *Leer el Quijote en imágenes, op.cit.*, p. 379.

La aventura de los batanes; Encuentro con Dorotea; Vuelta a la aldea de don Quijote en una carreta; Conversación con el canónigo de Toledo; La conversación entre Sansón Carrasco y don Quijote al inicio de la segunda parte; etc. La lecture qu'Obregón propose à travers ses illustrations est généralement humoristique.

Entre 1757 et 1760, José Camarón illustre *Don Quichotte* avec la même vision traditionnelle qui le représente comme un roman burlesque. Parmi ses œuvres picturales, *La princesa Micomicona a los pies de don Quijote* et *Altisidora en su túmulo*, conservées dans la Bibliothèque Nationale de Madrid. Ultérieurement, *Don Quichotte de la Manche* est publié à Madrid en 1771 en quatre volumes par Joaquín Ibarra. Cette édition, éditée par la Compagnie Royale des Imprimeurs et Librairies de Madrid, contient trente-deux illustrations avec les images de Camarón, gravées au burin par Manuel Monfort Asensi³⁰⁹. En 1777, une autre édition est publiée par Antonio Sancha, intégrant les mêmes illustrations de Camarón et Monfort.

Quelques années plus tard, la vision de *Don Quichotte* en Espagne va changer radicalement. Les éditions prestigieuses illustrées commencent à voir le jour. En 1780, l'Académie Royale Espagnole publie une édition illustrée de *Don Quichotte de la Manche*, imprimée par Joaquín Ibarra. Plusieurs artistes ont collaboré pour l'illustration de cette édition prestigieuse, à savoir Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, Gregorio Ferro, Pedro Arnal et Francisco de Goya³¹⁰. Ce dernier a réalisé deux illustrations qui n'ont pas été intégrées dans cette édition. L'une de ses œuvres représente don Quichotte assis, en train de lire un livre de chevalerie, dirigeant son regard vers le spectateur, attaqué par les créatures de son monde onirique. La toile est conservée dans la Bibliothèque Nationale de Madrid. L'autre illustration représente *La Aventura del rebuzno*. D'après Antonia Martínez Ibañez, il est probable que les illustrations de Goya n'ont pas été intégrées dans cette édition parce qu'elles ne respectent pas les consignes et les indications de l'Académie Royale accordées aux artistes pour l'illustration de *Don Quichotte*³¹¹.

³⁰⁹ Les informations autour des illustrations quichottesques de Camarón sont réunies de l'ouvrage *Leer el Quijote en imágenes* de José Manuel Lucía Megías et de l'article « Camarón y el Quijote », publié dans *El Periódico Mediterráneo* par Elena Sánchez en 2005. https://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/opinion/camaron-quiote_193653.html. [Consulté le 05/01/2021].

³¹⁰ Martínez Ibañez, Antonia, « Antonio Carnicero y las ediciones de "El Quijote" de Ibarra de 1780 y 1782 », *Villa de Madrid, Revista del Excmo. Ayuntamiento*, n°96, 1988, p. 23. http://memoriademadrid.es/doc_anexos//Workflow/2/145888//hem_villamadrid_96_edicionesquijote.pdf [Consulté le 10/01/2021].

³¹¹ *Ibidem*.

En effet, ces illustrations se caractérisent par une uniformité puisqu'elles sont toutes dérivées d'une matrice proposée par Antonio Carnicero y José del Castillo³¹². Dans cette édition, don Quichotte est représenté avec élégance et dignité. L'objectif était de faire de cette édition un exemple idéal de la littérature espagnole tout en accordant à *Don Quichotte* la valeur et le prestige qu'il mérite. Parmi les illustrations de Carnicero et del Castillo, nous citerons *Don Quijote y la bacía del barbero*, dont nous percevons don Quichotte armé, monté sur Rossinante en train de mettre le casque de Mambrin. À côté de lui, Sancho est en train de mettre le bât de son grison. En outre, les artistes de l'Académie Royale illustrent également l'entrée à Sierra Morena et la découverte de la valise étrange où apparaît Sancho cherchant ce qu'il y a dans la valise et don Quichotte sur Rossinante lisant le contenu du petit carnet trouvé dans celle-ci. De plus, les artistes de cette édition illustrent des épisodes comme *La princesa Micomicona a los pies de Don Quijote* ; *Engaño de Don Quijote en la venta* réalisé par José del Castillo y José Brunete ; *Los cuadrilleros intentan prender a don Quijote* esquissé par Carnicero et del Castillo ; *Don Quijote llega a su aldea* par Barranco ; *Aventura del retablo de Maese Pedro* et *Aventura de los leones* représenté par Carnicero.

Dans cette édition, Carnicero réalise des en-têtes comme par exemple *Aventura del niño Andrés* ; « *Don Quijote y Sancho en su segunda salida* ; *La recuperación del rucio* ; *Los diablos juegan con el Quijote de Avellaneda, etc.*, gravés par Juan Minguet et Fernando Selma. En effet, l'Académie Royale tenait à que cette édition illustrée reflète la vraie valeur de *Don Quichotte* en la diffusant dans un environnement culte, compte tenu la qualité luxueuse de l'impression et des illustrations. À ce sujet, l'Académie Royale Espagnole a précisé aux illustrateurs de cette édition des consignes et des indications à prendre en compte dans la mise en œuvre de leurs réalisations picturales.

³¹² Báez, Eduardo, « La Gran Edición del Quijote de Ibarra (1780), Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma », *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, n°88, 2006, p. 159.



Figure 14: Antonio e Isidro Carnicero,
Gravure Simón de Brieva, 1782



Figure 15: Antonio e Isidro Carnicero
Gravure Fernando Selma, 1782

Ultérieurement, l'Académie Royale Espagnole publie en 1782 une deuxième édition illustrée qui a eu un grand succès. Cette édition incorpore de nouvelles images qui n'ont pas été intégrées dans la première édition de 1780. Elle contient vingt-quatre illustrations y compris un portrait de Miguel de Cervantès, esquissées par Antonio et Isidro Carnicero, représentant des épisodes majeurs et secondaires du roman comme par exemple *El ama y la sobrina impiden a Sancho entrar en su casa* ; *Don Quijote arremete contra los molinos de viento* (fig.14) ; *Alonso Quijano prueba la celada* ; *Don Quijote vela las armas* ; *Don Quijote bebe un trago del Balsamo de Fierabras* ; *El barbero cae al suelo y pierde las barbas* ; *Manteamiento de Sancho Panza* (fig.15), etc. À propos de la technique artistique, il existe une hypothèse précisant que Carnicero utilise le crayon noir pour définir les contours de ses dessins qui les complètent par des aquatintes :

Se ha dicho que tras los estudios iniciales definía los contornos para su traslado a la plancha de cobre en dibujos a lápiz negro como los de la Hispanic Society, y que, a continuación, creaba imágenes con aguadas de tinta donde establecía los tonos que el grabador debía recrear con líneas³¹³.

³¹³ Lenaghan, Patrick, « Los dibujos de Antonio Carnicero para el *Quijote*: proceso de trabajo e ilustración », in *De la palabra a la imagen: el « Quijote » de la Academia de 1780*, éd. Santiago Páez, Elena, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2006, p.60.

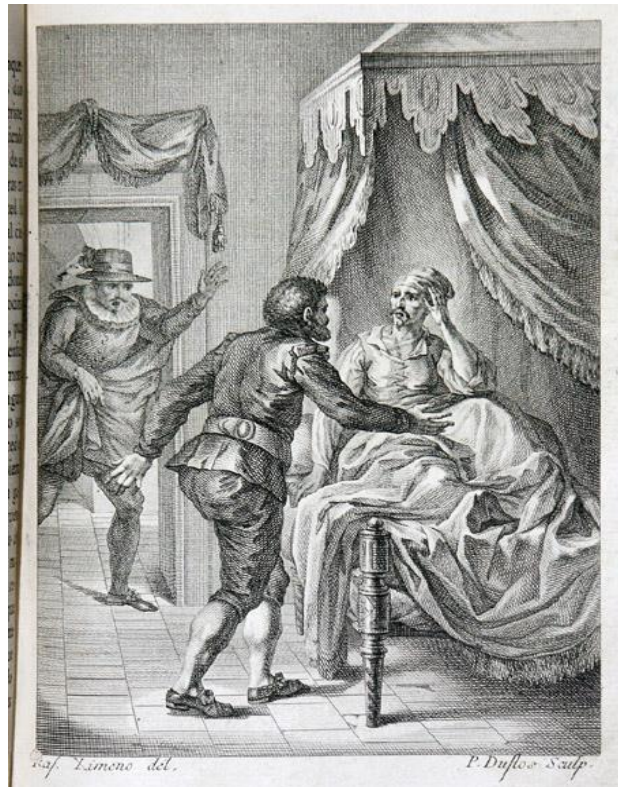


Figure 16 : Rafael Ximeno
Gravure, Pierre Duflos, 1797-1798

Après le succès des éditions académiques de *Don Quichotte*, une nouvelle édition illustrée paraît entre 1797 et 1798, imprimée par Gabriel de Sancha en cinq tomes et illustrée par des artistes prestigieux comme Rafael Ximeno, José Camarón, Luis Navarro, notamment. Elle intègre trente-six illustrations. L'originalité de cette édition réside dans l'illustration des épisodes qui n'ont jamais été illustrés dans les éditions antérieures, comme *Don Quijote conoce la historia del rebuzno*, *Derrota de don Quijote en Barcelona* (fig.16), illustrés par Rafael Ximeno et *Don Quijote en la imprenta*, mis en image par Luis Paret y Alcázar. Rafael Ximeno utilise le crayon noir et la gouache grise sur papier pour la réalisation de ces représentations iconographiques.

En 1819, la troisième édition de l'Académie Royale Espagnole a été illustrée par le graveur et le peintre espagnol José Ribelles. Ses illustrations ont été gravées par Alejandro Blanco Asencio et Tomás López Enguádanos. Parmi les épisodes représentés dans cette édition nous citerons *Primera comida de don Quijote en la venta* ; *Don Quijote regresa a su aldea* ; *Combate entre don Quijote y el Vizcaíno* ; *Encuentro nocturno con Maritornes* ; *Don Quijote arremete contra el barbero* ; *Ataque de locura de Cardenio* ; *La princesa Micomicona a los pies de don Quijote* ; *Llegada de don Quijote y Sancho al Toboso* ; etc.

Au XXe siècle, *Don Quichotte* prend une nouvelle ampleur et s'élève au rang des héros mythiques. Les représentations iconographiques de Salvador Dali reflètent à merveille cette nouvelle lecture du roman. En 1935, il met en image à l'encre de Chine un don Quichotte jeune se caractérisant par le dynamisme et la vitalité. Il est monté sur Rossinante, tenant la lance dans sa main droite. Le corps n'est pas clair, nous percevons seulement sa silhouette musclée qui symbolise la force et la jeunesse. En 1946, Dali illustre une édition de Random House à New York à travers des aquarelles et des images réalisées à l'encre de Chine de caractère narratif.

En 1957, il réalise deux images qui représentent le chevalier victorieux. La première est une lithographie en couleurs où il apparaît debout, les bras levés, tenant dans sa main la rondache. Dalí esquisse le corps de don Quichotte sous forme de rondelles, tout en maintenant l'aspect de maigre. Cette forme circulaire symbolise la dynamique et la vitalité du chevalier, critère idéal d'un héros glorieux :

En fait, le résultat original obtenu par le peintre catalan est dû à une boule de « silly past » à partir de laquelle il va créer des spirales où il fait couler l'encre lithographique, faisant ainsi de Don Quichotte, selon ses propres paroles, « un microcosme paranoïaque »³¹⁴.

La deuxième est une image lithographique représentant un don Quichotte jeune, musclé et son armure renvoie au style gladiateur. Il tient la lance dans sa main droite se dirigeant vers un brouillard qui constitue la forme des ailes d'un moulin à vent furieux. Dans la plupart de ses images picturales, Dali esquisse le chevalier jeune, musclé, fort, dynamique et héroïque. Ses représentations se caractérisent par la technique du « boulettisme » ou « l'éclaboussure immaculée » ou « la méthode paranoïaque-critique », inventée par lui-même. Les œuvres de Salvador Dali ont connu un grand succès et ont été intégrées dans maintes éditions.

Suite à la demande de son ami Pierre Daix, Pablo Picasso réalise en 1955 une image à l'encre pour le magazine *Les Lettres Françaises* à l'occasion du 350^e anniversaire de la publication du roman cervantin. C'est l'une des images les plus célèbres au niveau mondial. Elle apparaît dans la couverture de l'édition Gallimard de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, parue en 2015 à Paris. Picasso esquisse don Quichotte monté sur Rossinante, armé de sa lance et de son bouclier, accompagné de Sancho Panza, monté aussi sur son grison dans un paysage de la Manche dont de petits moulins à vent sont dessinés en arrière-plan. Les lignes noires montrent la silhouette des deux héros sur un fond blanc uni. En effet, c'est une image emblématique qui reflète le style personnel et le talent artistique de Picasso. Don Quichotte est bien maigre, le nez

³¹⁴ Parisot, Fabrice, « Aspects de la mise en images de Don Quichotte dans la peinture et les arts graphiques au XXe siècle », *op.cit.*, p. 35.

pointu et la barbe longue. Sancho apparaît à gauche, comme une masse noire qui transcrit parfaitement son obésité, assis sur son grison d'un cou long, raide et de longues oreilles fines. En revanche, les lignes dégagent un effet humoristique bien que les deux héros paraissent immobiles.

En 1961, le peintre espagnol Pedro Flores réalise trente images picturales, exposées au Musée Ramón Gaya à Murcie dans la salle *Minerva Bellas Artes*. Le catalogue de l'exposition *Pedro Flores y el Quijote* a été publié en 2005. Globalement, les œuvres de Flores oscillent entre fidélité à l'hypotexte, en illustrant les épisodes conformément aux descriptions hypotextuelles, et liberté de représentation, issue de sa lecture personnelle du roman. Pedro Flores a souvent montré son intérêt par la figure de don Quichotte et il avait envisagé à l'époque d'illustrer tous les épisodes du roman dans le cadre d'une édition éditoriale, un souhait qui n'a pu être réalisé³¹⁵.

En 1966, José Segrelles illustre l'édition de Espasa-Calpe à Madrid en deux volumes. L'artiste fait un voyage à Tolède au Toboso pour réunir la documentation nécessaire qui lui permettra de mettre en œuvre les illustrations de cette édition. Ses premières images s'apparentent plus ou moins aux œuvres de Gustave Doré dans la représentation d'un Don Quichotte imprégné d'essence espagnole. Les couleurs, les personnages et tous les signes visuels renvoient au caractère local de la Manche. Segrelles considère que l'illustration de *Don Quichotte* a marqué un tournant dans sa carrière artistique, en l'élevant dans la catégorie des meilleurs illustrateurs au niveau universel : « *El Quijote ha sido el vértice de mi carrera artística* »³¹⁶. Suite à la proposition de José Gallach, le directeur de Espasa-Calpe, Segrelles réalise ces œuvres artistiques avec beaucoup de motivation et d'enthousiasme. Cette édition illustrée par Segrelles a été présentée dans la salle de Goya du *Círculo de Bellas Artes* à Madrid avec la présence de personnalités politiques, artistes et éditeurs. En outre, ces œuvres quichottesques ont été exposées également dans la salle *Pares* de Barcelone et dans les galeries *San Vicente* à Valence avec une couverture importante de la presse nationale.

En 1979, le post-surréaliste Joan Ponç propose une série d'illustrations de *Don Quichotte*, conservée dans le Musée d'Art moderne de Céret. Ses dessins sont atypiques car nous apprécions l'usage du reflet, la géométrie, la technique de l'eau forte et l'aquatinte sur papier. L'originalité de ses images réside également dans la représentation d'un don Quichotte chauve,

³¹⁵ Soler, Pedro, «Las visiones de el "Quijote" al pie de la letra», *La Verdad*, Murcie, 13 octobre 2013. <https://www.laverdad.es/murcia/v/20131019/cultura/visiones-quiote-pedro-flores-20131019.html>. [Consulté le 13/01/2021].

³¹⁶ Soler Navarro, Joan Josep, « José Segrelles, un ilustrador universal », *Mito*, 24 février, 2014. <http://revistamito.com/jose-segrelles-un-ilustrador-universal/>. [Consulté le 13/01/2021].

un aspect physique qui n'est pas exprimé dans la description hypotextuelle du protagoniste. Généralement, les œuvres de Ponç reflètent son désespoir intérieur et son enfance traumatique, décrite par lui-même comme un vrai cauchemar : « mi infancia fue una auténtica pesadilla. Creo que ha sido para evadirme de un mundo cruelmente real por lo que empecé a vivir en otro fantástico al que he sido fiel toda la vida [...] De mis padres no recibí ningún cariño, ni siquiera la menor atención. [...] Mis padres, como castigo, me mandaban al desván de la casa. Mientras subía, para consolarme y afrontar el miedo que me producía subir solitariamente las escaleras, dibujaba con las uñas sobre el yeso de las paredes...»³¹⁷.

Antonio Saura, l'un des principaux représentants de l'expressionnisme et inventeur de l'art informel, réalise en 1987 des illustrations pour une édition commémorative du XXVème anniversaire de *Don Quichotte*, publiée par *Círculo de Lectores*. Saura illustre des épisodes phares du roman selon sa lecture personnelle. Il rompt avec la tradition iconographique de *Don Quichotte* et s'éloigne des modèles caricaturaux. Ses dessins sont majoritairement calligraphiques et très expressifs. Il esquisse don Quichotte et Sancho Panza uniquement avec des traits, mais utilise occasionnellement la peinture à aquarelle. Par ailleurs, Saura change l'ordre de représentation des deux héros, en mettant en premier lieu Sancho et à son côté don Quichotte, contrairement à l'archétype iconographique.

1.3 - L'illustration du *Quichotte* en Belgique et aux Pays-Bas

Aux Pays-Bas, le pays des moulins à vent, *Don Quichotte* a été largement perçu comme une œuvre satirique sur l'Espagne. À cet égard, le groupe intellectuel de Dordrecht décide de réaliser un projet de traduction de *Don Quichotte* en néerlandais. Les promoteurs de cette première édition néerlandaise sont le traducteur Lambert van den Bos, l'éditeur et l'illustrateur Jacob Savery, l'imprimeur Jacob Braat et le poète Samuel Vaan Hoogstraten. L'édition néerlandaise de *Don Quichotte*, parue en 1657, présente un livre d'emblèmes contenant vingt-quatre illustrations et deux frontispices (gravures sur cuivre) de caractère réaliste et carnavalesque. Le frontispice de la première partie représente don Quichotte armé (lance, bouclier et casque de Mambrin), monté sur Rossinante et accompagné de Sancho Panza, debout à côté de son grison. En arrière-plan, apparaissent les héros de la littérature de chevalerie, notamment, Amadis de

³¹⁷ Ponç, Joan & Roig, Diana, « Autobiografía », in *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009, pp. 173-174.

Gaule et Roland. Au centre de l'image, Savery représente sur un médaillon la prétendue Dulcinée de Toboso.

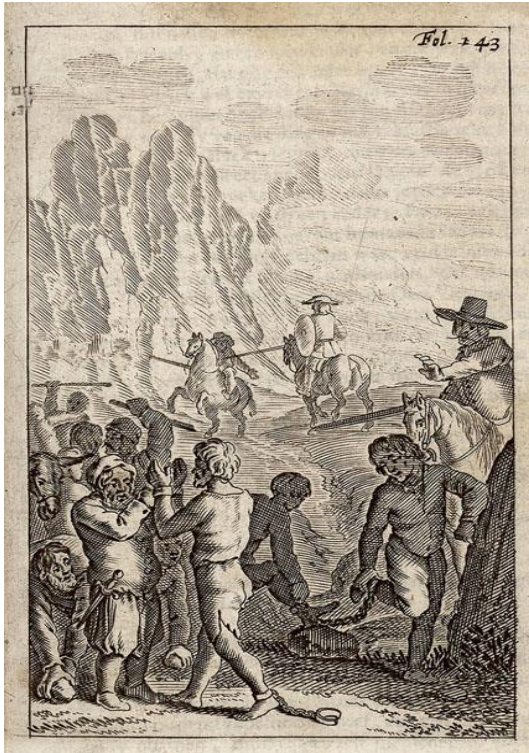


Figure 17 : Jacob Savery
Gravure, 1657

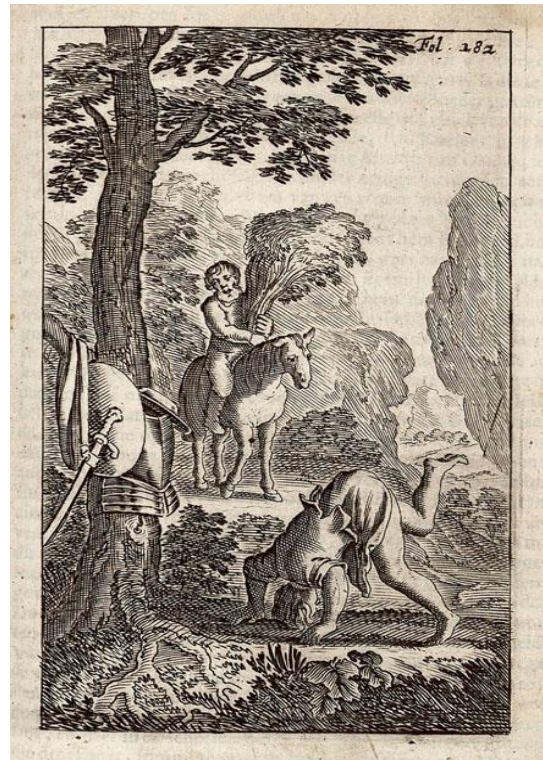


Figure 18 : Jacob Savery
Gravure, 1657

Généralement, Savery illustre les épisodes clés du roman comme par exemple les moulins à vent (*Don Quijote*, I, VIII), la libération des condamnées *los galeotes* (fig.17) (*Don Quijote*, I, XXII), la pénitence à Sierra Morena (fig.18) (*Don Quijote*, I, XXV), la rencontre de don Quichotte et Maritornes à l'auberge (*Don Quijote*, I, XVI), l'aventure de Clavilègne (*Don Quijote*, I, XLI), la défaite de don Quichotte face au chevalier de la Blanche Lune (*Don Quijote*, II, LXIV), etc. Sur la proposition iconographique de Savery, Lucía Megías souligne que cet artiste tend à ressortir le caractère chevaleresque et divertissant des livres de chevalerie :

[...] dará prioridad a la ilustración de aquellas aventuras quijotescas en donde se muestra su carácter caballeresco, de los libros de caballerías de entretenimiento, en donde la acción sobresale sobre los discursos.³¹⁸

³¹⁸ Luna Mariscal, Karla Xiomara, « La memoria de la imagen: una lectura iconográfica del episodio de Clavileño », in *Recordar el Quijote, : Segunda parte*, México, éd. Rodríguez Valle, Nieves et González, Aurelio, México, el Colegio de México, s.p. 2018.

En 1662, Juan Mommaerte publie à Bruxelles une édition illustrée en espagnole intégrant seize gravures de Jacob Savery qui illustrent la première édition de 1657. En 1672-1673, une nouvelle édition de *Don Quichotte* apparaît à Anvers, illustrée de trente-deux images de Jacob Savery de l'édition 1662, gravées par Frederik Bouttats et un artiste anonyme. Cette édition s'est largement répandue en Europe et ses illustrations ont été intégrées dans des éditions françaises, espagnoles, allemandes et anglaises. À ce propos, nous citons par exemple la première édition illustrée de *Don Quichotte*, imprimée en deux tomes à Madrid en 1674. Elle contient trente-quatre images gravées par Diego de Obregón, l'un des dessinateurs et graveurs les plus célèbres à Madrid. Cette édition a connu une grande popularité en Espagne jusqu'au XVIIIe siècle, mais certains critiques³¹⁹, précisent que cette édition ne méritait pas un tel succès, étant donné que Diego Obregón a mal copié, selon ces critiques, les images de l'artiste néerlandais Jacob Savery. En effet, les gravures d'Obregón représentent plusieurs modifications par rapport aux images néerlandaises, mais elles maintiennent le caractère comique qui caractérise le modèle iconographique hollandais.

³¹⁹ Parmi ces critiques, Givanel Mas y Gaziel (1946).



Figure 19 : Jacob Harrewyn, Gravure
Ataque de locura de Cardenio, 1706



Figure 20 : Jacob Harrewyn, Gravure
Aventura del baciuelmo, 1706

En 1706, Guillaume Fricx publie à Bruxelles la traduction française de François Filleau de Saint-Martin. Cette nouvelle édition contient cinquante planches de l'artiste Jacob Harrewyn³²⁰, caractérisées essentiellement par « la grâce, le mouvement et l'expression »³²¹. Avec ces images, Harrewyn marque un changement et une transition picturale considérable dans les illustrations hollandaises de *Don Quichotte*, notamment celles de Savery et Bouttats. Dans l'aventure de Clavileño par exemple, Harrewyn représente une vision plus comique, appréciée par les postures des deux héros, démolis au sol, brûlés et contrariés. Il choisit d'illustrer la fin de cette aventure, contrairement aux deux artistes hollandais, qui représentent le moment de survol sur le cheval de bois. À cet égard, Lucía Megías parle de cette transition iconographique signée par Harrewyn :

[...] pues sorprende por encima del resto, en esta capacidad de ofrecernos nuevas perspectivas a los mismos episodios ya ilustrados por los artistas holandeses³²².

³²⁰ http://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/imagenes/?dibujante=0007. [Consulté le 20/12/2020].

³²¹ Luna Mariscal, Karla Xiomara, « La Memoria de la imagen: una lectura iconográfica del episodio de Clavileño », *op.cit.*, s.p.

³²² *Ibidem*.



Figure 21 : Jan Sluijters
Huile sur toile, 1939

Hors du cadre éditorial, l'artiste néerlandais Jan Sluijters représente en 1939 un portrait équestre de don Quichotte conformément à la description hypotextuelle de l'aspect physique de don Quichotte et Rossinante : « es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva »³²³; « rocín flaco »³²⁴. L'artiste visualise le chevalier monté sur Rossinante, tenant dans sa main droite la lance et dans sa main gauche le casque de Mambrin. En arrière-plan, Sancho est monté sur son grison, sa silhouette n'est pas assez visible car le fond est très sombre. En effet, les deux héros ne se présentent pas comme un double inséparable, mais plutôt sont éloignés, chacun est seul dans son monde dans une situation de non communication qui symbolise le caractère moral et l'aspect physique opposés de don Quichotte et son écuyer (fig.21).

Hors du cadre éditorial, l'artiste néerlandais, Dominicus van Wynen, dépeint en 1690 un tableau d'huile sur toile, représentant don Quichotte à l'auberge, conservé au musée de Budapest. La scène illustre la discussion polémique sur le sujet du casque de Mambrin. Elle est mise en image par l'artiste comme une dispute entre don Quichotte et les autres personnages de l'auberge. Cette représentation évoque les disputes des films de l'ouest américain et notamment les

³²³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p.646.

³²⁴ *Ibid.*, p. 27.

tableaux des peintres néerlandais David Teniers et Adriaen Brouwer dont nous apprécions de l'anarchie et du désordre : disputes, chaises et tables volantes³²⁵, une caractéristique qui distinguait les peintures aux Pays-Bas. À ce sujet, le roman de Cervantes représente pour les artistes hollandais une matière d'inspiration adéquate pour mettre en image tous ces signes visuels d'anarchie :

Sin ser un gran pintor, Van Wynen traslada al lienzo de una manera muy eficaz el texto de Cervantes, lo que nos permite ver que “toda la venta eran llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre³²⁶.”

1.4 - L'illustration du *Quichotte* en Angleterre

L'Angleterre est le pays européen où *Don Quichotte* et son auteur ont connu une admiration et une appréciation sans précédent. Ce pays est le premier à valoriser et reconnaître la transcendance universelle de ce roman. La première traduction en anglais de la première partie de *Don Quichotte* apparaît en 1612 par Thomas Shelton. La deuxième partie de cette édition reprend la même vignette de l'édition française de 1618 (fig.2) dont don Quichotte et Sancho Panza montés sur leur monture parcourant la Manche.

³²⁵ Los Santos García Felguera, María de, « Quijotes pintados en los siglos XVII y XVIII », *op.cit.*, pp. 158-159.

³²⁶ *Ibidem*.



Figure 22 : John Vanderbank
Don Quixote in his library, 1723
 Crayon et Lavis



Figure 23 : William Kent
 Eau forte et gravure
 1738

En 1738, Lord Carteret publie une édition illustrée en quatre tomes par John Vanderbank, et William Kent, contenant soixante-sept images qui occupent des pages entières, un frontispice et un portrait de Miguel de Cervantes (fig.23) réalisé par William Kent³²⁷. Ces artistes proposent une lecture différente de *Don Quichotte*, mis en image comme un personnage chevaleresque et courtisan. Vanderbank s'éloigne du caractère burlesque qui caractérise les illustrations quichottesques européennes. Cette nouvelle lecture de *Don Quichotte* représente le roman comme une satire morale qui privilégie les moments de discussions et de conversations entre les personnages. Il dépeint par exemple l'épisode de la grotte de Montesinos (*Don Quijote*, II, XXII), la lecture des livres de chevalerie (*Don Quijote*, I, I) l'aventure des condamnés (*los galeotes*) (I, XXII), etc. À ce sujet, Megías précise les éléments qui caractérisent les illustrations anglaises :

[...] el modelo iconográfico inglés se pretende imponer una nueva forma de leer el Quijote no sólo ofreciendo nuevas imágenes, nuevos episodios dignos de ser ilustrados, sino también releendo , modificando el momento crítico o la coyuntura de una determinada aventura, que ofrece una nueva perspectiva: los personajes son víctimas de su locura, de esa lectura desafortada

³²⁷ <https://biblioteca.ucm.es/historica/don-quijote-de-la-mancha> [Consulté le 30/04/2022].

de los libros de caballerías, pero en absoluto se ofrecen en sus detalles más escatológicos, más humorísticos sino que siempre mantienen una cierta dignidad dentro de la derrota³²⁸.

En effet, les moments de discussions entre les personnages du roman sont remarquables, notamment dans les images qui représentent *Le prêtre et le barbier avec don Quichotte* ; *Sanson Carrasco et don Quichotte* ; *Sancho Panza et Teresa Panza* ; *Don Quichotte, Sancho et Sanson Carrasco* en particulier.

En 1738, une nouvelle édition illustrée en quatre tomes est éditée en Angleterre. Il s'agit de l'une des éditions les plus appréciées par le public, traduite par Charles Jarvis, intégrant les mêmes illustrations de John Vanderbank. En 1755, Andrew Millar publie une édition de *Don Quichotte*, traduite par Tobias Smollet et illustrée par Francis Hayman (fig.24), l'un des artistes anglais les plus célèbres. Il représente vingt-huit illustrations qui correspondent à la traduction de Smollet, produisant une adéquation entre l'hypotexte et son hypertexte visuel.



Figure 24 : Francis Hayman
Don Quixote's Battle with the Wine Skins
Huile sur toile, 1755

³²⁸ Lucía Megías, José Manuel, *Leer el Quijote en imágenes, op.cit.*, p. 341.

Outre les épisodes illustrés de l'édition anglaise de 1738, Hayman illustre d'autres nouvelles aventures qui ne font pas partie de celle-ci. À cet égard, nous citerons par exemple *Le retable de Maître Pierre* ; *Rencontre tragique et nocturne avec Maritornes* ; *Don Quichotte et Sancho rentrent à la Manche* ; « *Don Quichotte devant la Duchesse, etc.* Ses huiles sur toiles ont été gravées entre 1761 et 1793 par des artistes prestigieux et ont été intégrées dans plusieurs éditions anglaises. Ainsi, le chevalier errant devient un modèle idéal de conduite et une référence littéraire indispensable.

En 1774, C. Cooke publie une édition de *Don Quichotte* traduite par Charles Henry Wilmot et illustrée par Samuel Wilson. Ce dernier propose vingt images, gravées par Rennoldson et Ryder. Wilson dépeint des épisodes qui ne sont pas représentés dans les éditions anglaises antérieures, comme par exemple la scène où le prêtre et le barbier se déguisent pour prendre au piège à don Quichotte (*Don Quijote* I, XXVII). Le frontispice de cette édition représente un énorme dragon qui porte tragiquement don Quichotte et symbolise, selon Lucía Megías, satire et vérité face au caprice et folie de don Quichotte.

À la fin du XVIII^e siècle, une collection anglaise est éditée par C. Cooke présentant des romans traduits par Smollet. Elle intègre une série d'images gravées à partir des dessins de Hayman et autres images réalisées par R. Corbould et T. Kirle. En 1782, *The Novelist Magazine* publie une nouvelle édition illustrée de seize images réalisées par Thomas Stothard. Dans la même année, le peintre anglais John Hamilton Mortimer illustre la pénitence de don Quichotte à Sierra Morena (*Don Quijote*, I, XXV).

Entre 1818 et 1819, Robert Smirke représente le même épisode avec une attitude romantique originale. En 1833 et 1834, les artistes anglais George Cattermole et Henry Liverseege proposent la même vision anglaise d'un don Quichotte élégant et noble ou un dandy d'une époque indéterminée (fig.25).

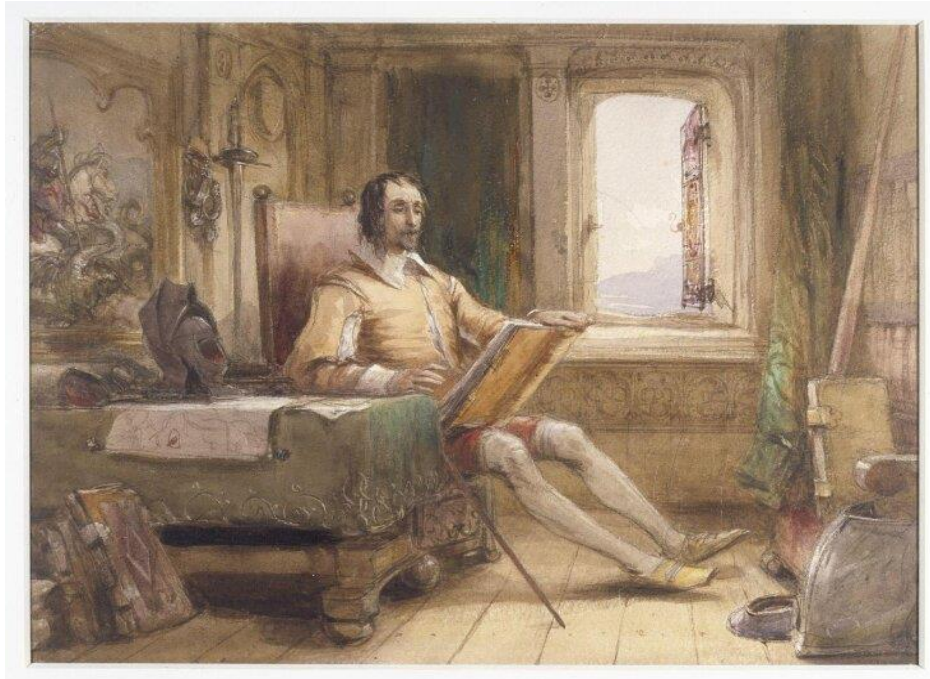


Figure 25 : George Cattermole
Don Quixote in his Study
Aquarelle, 1840

© Victoria and Albert Museum, Londres

1.5 - L'illustration du *Quichotte* dans d'autres pays européens

En Allemagne, Thomas Matthias Gotzen publie en 1648 une traduction allemande de *Don Quichotte de la Manche*, imprimée à Francfort et traduite par Pahsch Basteln. Cette édition intègre quatre illustrations et un frontispice dont l'auteur est anonyme. Ce dernier dépeint le chevalier armé, devant un moulin à vent, la pointe de sa lance est cassée suite à l'attaque des ailes du moulin. Cette représentation picturale pourrait avoir une connotation religieuse selon Maria Cristina Alonso Vázquez³²⁹. En 1834, Adolf Schrödter représente don Quichotte dans sa bibliothèque, assis, les livres de chevalerie dispersés autour de lui, reflétant la déconnexion de don Quichotte avec le monde extérieur (fig.26).

³²⁹ Alonso Vázquez, María Cristina, *Los Molinos de viento vistos por algunos ilustradores europeos del Quijote*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 282.



Figure 26 : Adolf Schroedter
Don Quichotte in the library
Huile sur toile, 1834

En 1780, l'artiste germano-polonais Daniel Chodowiecki propose une série de 31 gravures sur cuivre, illustrant les différents épisodes du roman, intégrées dans une édition publiée à Leipzig et imprimée par Daniel Berger. L'interprétation allemande de *Don Quichotte* suggère une vision mélancolique et désespérée d'un héros ambitieux qui ne parvient pas à changer le monde.

Au Danemark, l'artiste danois Wilhelm Mastrand illustre une édition suédoise publiée probablement en 1950, une de ses illustrations représente l'épisode des moulins à vent de type tripode. Wilhem esquisse don Quichotte armé, monté sur son cheval et Sancho sur son grison (fig.27).



Figure 27 : Wilhelm Marstrand
Huile sur toile, 1950

Les deux héros sont mis en image de dos. En Italie, des artistes comme Andrea Procaccini et Domenico Maria Sani illustrent à partir de 1722 les aventures de don Quichotte, à travers des tapisseries qui contiennent des bordures traditionnelles baroques et des colonnes opulentes salomoniennes, destinées à décorer les palais de Felipe V et Luis XIV. Dans la même lignée de la décoration des palais royaux, Giuseppe Bonito réalise entre 1758 et 1779 des cartons qui illustrent les épisodes de *Don Quichotte* suite à la demande du roi Carlos III d'Espagne. Ces tapisseries italiennes représentent aux rois espagnols l'histoire du chevalier errant avec une vision amusante du roman en introduisant des costumes et des comportements de style rococo.

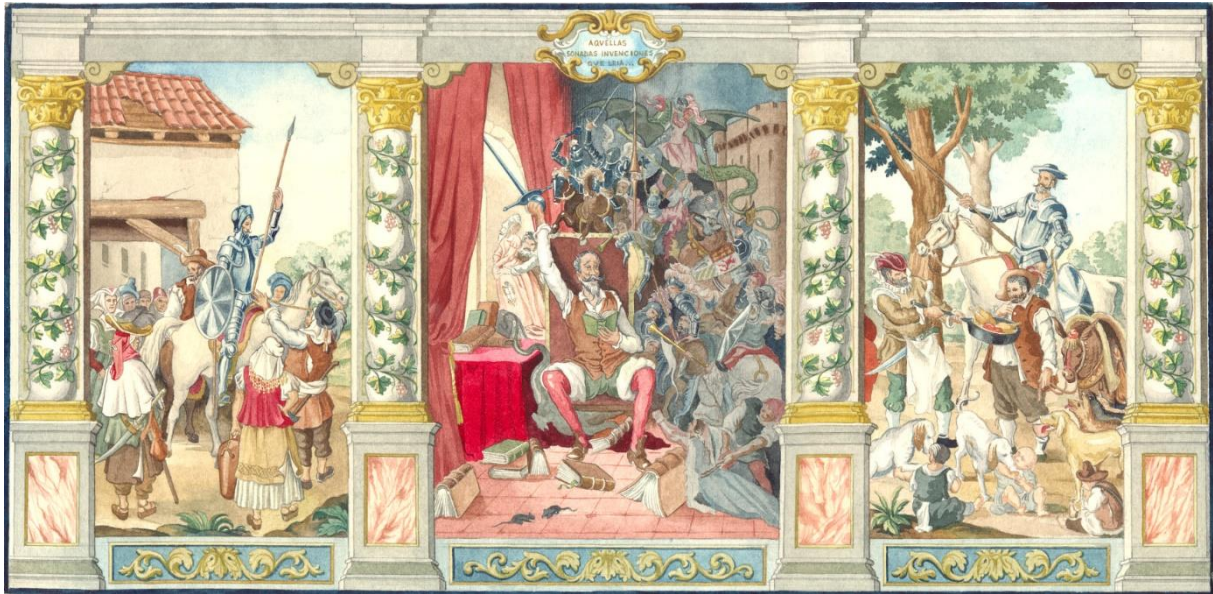


Figure 28: Andrea Procaccini y Domenico María Sani
Historia de Don Quijote de la Mancha
 Aquarelle sur carton

Ce panorama historique qui met en lumière l'illustration de *Don Quichotte* en Europe entre le XVIIe et le XXe siècle nous mène à préciser certains aspects généraux qui caractérisent les représentations iconographiques européennes du chevalier de la Triste Figure :

1. Les illustrations européennes s'inscrivent le plus souvent dans le cadre de projets éditoriaux, illustrés par des artistes prestigieux. Dans d'autres cas, les images sont objet de décorations de cours et de palais suite aux commandes royales. La première initiative est de Marie de Médicis qui assigne en 1640 à Jean Mosnier des panneaux décoratifs illustrant les aventures de *Don Quichotte* pour décorer le château de Cheverny.

2. Les représentations iconographiques représentent *Don Quichotte* avec des lectures différentes. Les artistes anglais interprètent différemment le *Quichotte* en proposant une lecture et une vision qui représentent le roman comme une satire morale et un modèle exemplaire de conduite. Ainsi, ils mettent en image des personnages dignes et nobles dans des scènes majestueuses. Généralement, le don Quichotte anglais est un chevalier courageux, noble et élégant, bien vêtu et sain d'esprit. En revanche, les artistes espagnols, français et hollandais comprennent le *Don Quichotte* comme un roman de divertissement. Ils mettent en avant alors l'aspect d'humour qui prévaut dans la diégèse quichottesque.

3. Les illustrations de *Don Quichotte* montrent, selon le pays européen, un mélange de costumes et architectures qui renvoient à différentes époques. Par exemple, les représentations iconographiques de Coypel dégagent un esprit français remarquable, à travers l'architecture du palais des ducs qui s'apparente à celle du château de Versailles. Il présente une vision courtoise, bourgeoise et académique d'un roman reçu au début comme un livre burlesque et populaire. Il s'agit ainsi d'une nouvelle forme de lire le *Don Quichotte* au XVIIIe siècle.

4. L'aventure des moulins à vent a été bien présente depuis les premières illustrations du XVIIe siècle. Cet épisode, symbole principal de la folie de don Quichotte, est l'épisode le plus illustré dans l'histoire de l'iconographie quichottesque.

5. Les artistes européens du XVIIIe siècle accordent à la figure féminine une grande importance. Nous apprécions dans plusieurs images la présence constante de personnages féminins, représentés comme protagonistes dans maintes œuvres picturales.

6. Les représentations iconographiques européennes du XVIIe et XVIIIe siècles sont plus ou moins fidèles à l'hypotexte cervantin, car elles étaient destinées à illustrer des éditions en langues espagnoles ou des traductions. Les artistes s'inspiraient directement de l'hypotexte pour illustrer les épisodes du roman et ses personnages.

7. Les artistes européens illustrent les épisodes majeurs et secondaires du roman. Certains d'entre eux privilégient les scènes burlesques et comiques, comme par exemple l'aventure des moulins à vent, la rencontre de don Quichotte avec les galériens, *etc.* Don Quichotte est représenté soit en train de recevoir des coups, démolé et étourdi, soit dans des scènes burlesques, commettant des folies, caractéristique commune chez les artistes espagnols et hollandais. À l'inverse, d'autres artistes mettent en image des scènes de discussions et de conversations entre les personnages du roman, aspect pictural des illustrations anglaises.

8. À partir du XXe siècle, les artistes commencent à avoir plus de liberté en matière d'interprétation de *Don Quichotte*. Ils rompent avec la tradition iconographique du XVIIe et du XIXe siècles, en représentant le protagoniste comme un héros mythique. Cette nouvelle vision est très remarquable notamment dans les œuvres de Dali, Picasso et Garouste. Lors du XXe siècle, la perception de don Quichotte comme mythe a évolué rapidement en proposant ainsi une nouvelle vision du personnage qui devient par la suite liée à la quête de soi et au phénomène du « Quichottisme ».

Chapitre 2

Type iconographique espagnol

2.1 - Biographie de l'artiste Fernando Vicente

Fernando Vicente est peintre et illustrateur espagnol né à Madrid en 1963. Il initie sa carrière artistique dans les années quatre-vingts, époque de *La Movida*³³⁰, dans le domaine de la presse en tant qu'illustrateur dans des revues et des quotidiens comme *Madriz*, *La Luna de Madrid*, *Metal Hurlant*, *Gentlemen*, *Cosmopolitan* et *El País*.

Vicente commence à dessiner à l'âge de douze ans dans une école d'art et de loisirs à Menéndez Pelayo. En effet, il n'a pas réalisé des études de Beaux-Arts, car il lui a fallu attendre quelques années pour intégrer les études artistiques. C'est pour cette raison qu'il se considère un artiste autodidacte. À propos de sa profession, l'artiste affirme que « siempre he pensado que iba a ser pintor. Lo que pasa es que la ilustración constituye un trabajo bonito que te permite ganar dinero. Sigo con la pintura porque me reconozco cabezota. De hecho, en la pintura es donde hago lo que quiero »³³¹.

Dans *El País*, il est chargé de réaliser des illustrations sur le supplément *Babelia* en 1999, l'une des publications culturelles les plus importantes. Grâce à son travail artistique, il obtient pour ses illustrations avec *El País* trois prix d'excellence accordés par Society for News Design. En 2000, l'artiste réalise des caricatures et des portraits de plusieurs auteurs artistes et personnalités politiques par sollicitation du journal comme par exemples Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes, Frank Sinatra, Jimi Hendrix, Vladimir Ilitch Lénine, Winston Churchill, tous réunis dans la rubrique « Retratos » dans le site web officiel³³² de Vicente.

En plus de la presse, Vicente illustre plus d'une vingtaine de livres pour enfants et adultes³³³. De plus, il a réalisé des couvertures de livres³³⁴ et de pochettes de disques. Il a participé à plusieurs expositions collectives et individuelles³³⁵. En 1984, il expose pour la première fois

³³⁰ *La movida Madrileña* est un mouvement culturel qui a marqué la transition démocratique en Espagne après la mort du général Francisco Franco.

³³¹ Ballesteros, María, «Fernando Vicente: la erótica de la elegancia», *El País*, 20 mai 2016. <https://aniversario.elpais.com/fernando-vicente/>. [Consulté le 15 août 2020].

³³² <https://www.fernandovicente.es/ilustracion/retratos-portraits-caricaturas-de-fernando-vicente/>, [Consulté le 16/03/2022].

³³³ *Lo que comen los ratones*, *Alicia a través del espejo*; *Las memorias de Sherlock Holmes*; *El Juego de las nubes*; *El Hombre que pudo reinar*; *Fabulas irónicas*; *Cumbres borrascosas*; *Drácula*; *La guerra civil contada a los jóvenes*; *Peter Pan*; *El Manifiesto Comunista*, etc.

³³⁴ *Carlos Fuentes Aquiles o El guerrillero y el asesino*; *El Gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres*, *El Lazarillo de Tormes*; *La Conspiración*; *El Enfermo imaginario*, etc.

³³⁵ Exposition individuelle *Universos* au Musée ABC du dessin et de l'illustration à Madrid au 2015 ; exposition individuelle *Clásicos ilustrados* au Complexe culturel El Águila à Madrid au 2017 ; exposition collective *Feliz NO cumpleaños. 150 años en el País de las Maravillas* au Musée ABC du dessin et de l'illustration à Madrid au 2015, etc.

ses œuvres artistiques dans la galerie Moriarty et le Festival de Bandes Dessinées de Léon. Parmi les expositions individuelles, celle de *Universos* organisée en 2011 à la galerie d'art Casal Solleric, très remarquable, car elle expose une rétrospective des œuvres que Vicente a réalisées depuis le début de sa carrière artistique.

L'art de Fernando Vicente se caractérise principalement par l'hybridation entre l'art et la science. Il a réalisé quatre groupes principaux des images qui représentent à merveille l'enchevêtrement entre l'art et la science : Anatomies, Atlas, Vanités et Venus.

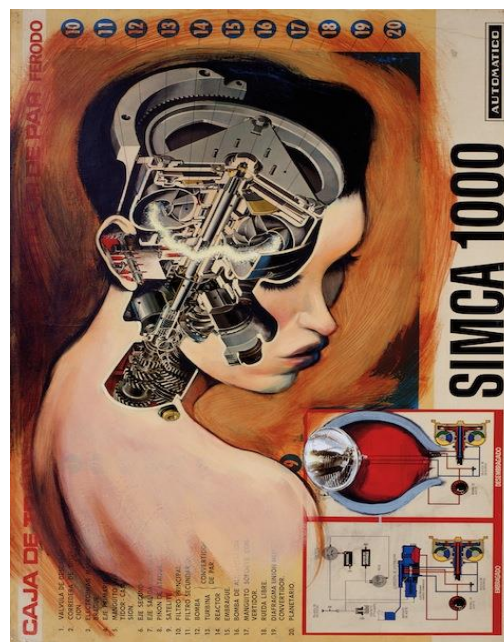


Figure 29 : Fernando Vicente ©
Máquina Sueños

Le premier groupe « Anatomie » représente des images dont l'artiste dépeint des corps anatomiques réalisés sur des anciennes affiches mécaniques. L'originalité des corps anatomiques réside dans le remplacement de la structure organique par une structure mécanique (fig.29).



Figure 30 : Fernando Vicente ©

Le deuxième groupe « Atlas » met en image des corps humains, des portraits ou des animaux esquissés sur des anciennes cartes géographiques (fig.30).



Figure 31 : Fernando Vicente ©
Presentimiento

Le troisième groupe « Vanités » configure des corps féminins hybrides (anatomiques et en chair et en os) inspirés de la peinture classique et la mode des années cinquante et soixante (fig.31).



Figure 32 : Fernando Vicente ©
Inspiración

Finally the group « Venus » which is an evolution of the previous group which Vicente depicts with female nudity with the same principle of hybrid anatomical body in flesh and bone (fig.32).

Geography and cartography are two domains which seem to fascinate the artist, as he represents in most of his illustrations human bodies sketched on geographical or cartographic backgrounds: « en la pintura he ido pintando sobre materiales que colecciono como mapas antiguos de anatomía o mecánica. Son carteles que he ido comprando en el *Rastro* y cuando me he juntado con muchos mapas o carteles he terminado por pintar sobre ellos. Se trata de reflejar tus gustos »³³⁶.

He is inspired by fashion and photographs of the 1950s and 1960s as well as the great subjects of classical painting: « me gustan mucho los años 50 y 60. Creo que me habría quedado en esa época »³³⁷. In addition, he is also inspired by medical dissections and anatomical plates: « La anatomía y su representación gráfica es otra de mis grandes aficiones »³³⁸.

As for his artistic technique, Vicente uses acrylic on paper and on canvas for painting and illustration. Sometimes, he resorts to digital to insert typography,

³³⁶ Ortiz Ibáñez. G, « Fernando Vicente: ¡Hay tanta tontería en el arte moderno! », *Le Miau Noir*, <https://www.lemiaunoir.com/entrevista-fernando-vicente/>, [Consulté le 16/03/2022].

³³⁷ Ballesteros, María, « Fernando Vicente: la erótica de la elegancia », *El País*, 20 mai 2016. <https://aniversario.elpais.com/fernando-vicente/>. [Consulté le 15 août 2020].

³³⁸ <https://aniversario.elpais.com/fernando-vicente/>. [Consulté le 15 août 2020].

appliquer des couleurs de fond ou pour réaliser des collages. À propos de la peinture, Vicente la considère comme un outil pour exprimer ses obsessions et travailler librement avec les éléments qui le fascinent, notamment la cartographie, la mécanique, l'anatomie, *etc.* Dans ces créations artistiques, il aime introduire des éléments surréalistes qui interpellent le spectateur.

Au sujet de la différence entre la peinture et l'illustration, Vicente explique que «son dos facetas cercanas pero distintas. Cuando ilustro estoy iluminando un texto de alguien, casi todas las ilustraciones se basan en un texto, salvo excepciones como puede ser un cartel (Feria del libro de Madrid 2015). En cambio, la pintura es más un trabajo de introspección y el cliente no es una editorial sino tú mismo»³³⁹. «Yo soy un ilustrador de caballete, y esto también es raro, mis compañeros generalmente ilustran en tablero. Pero como yo compagino la ilustración con la pintura me sirve como herramienta, es decir, quito la misma tabla, cambio el tablero y la pintura es la misma. Cambio de un lenguaje a otro con mucha facilidad»³⁴⁰.

2.2 - Les vanités quichottesques

2.2.1 - Don Quichotte et la mort

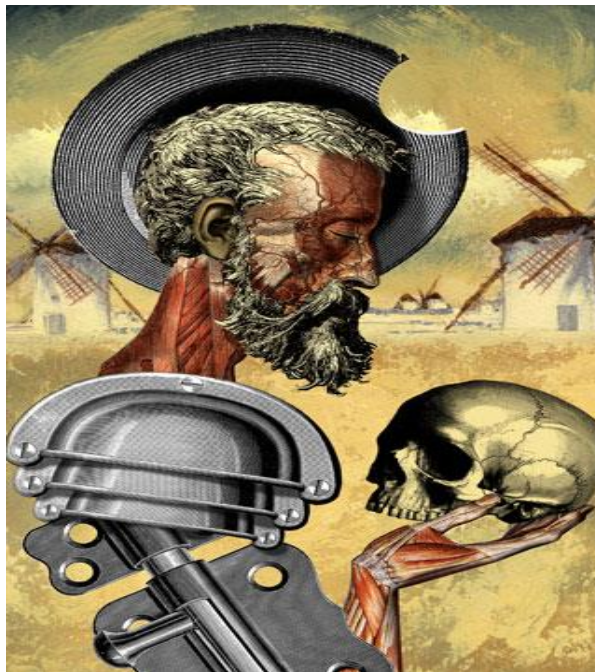


Figure 33 : Fernando Vicente ©

³³⁹ <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-fernando-vicente-ilustrador.html>, [Consulté le 16/03/2022].

³⁴⁰ Ortiz Ibáñez. G, « Fernando Vicente: Hay tanta tontería en el arte moderno », *Le Miau Noir*, <https://www.lemiaunoir.com/entrevista-fernando-vicente/>, [Consulté le 16/03/2022].

Au premier plan, Vicente représente don Quichotte de profil, barbu et moustachu. Le visage est recouvert de veines formant un réseau étalé sur les tempes et les yeux sont fermés. Don Quichotte est coiffé de son casque de Mambrin et porte l'épaulière et le brassard de son armure. Il tient un crâne dans sa main, vu de trois quarts, dépourvu de sa mâchoire inférieure. En arrière-plan, l'artiste met en scène deux moulins à vent en hors champ, l'un à gauche et l'autre à droite. À l'horizon, il esquisse deux moulins à vent de petites tailles pour marquer l'effet de l'éloignement, ce qui permet une illusion d'optique et une impression de profondeur dans la représentation du paysage.

La physionomie de don Quichotte demeure fidèle à la tradition iconographique. Vicente reproduit minutieusement la description hypotextuelle en représentant don Quichotte de visage sec maigre et décharné, le nez aquilin et la moustache tombante, « nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos »³⁴¹, « de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro »³⁴². En revanche, l'artiste brosse la moustache en noir et en jaune donnant lieu à une couleur qui s'apparente avec le jeu de lumière à la couleur uniforme du fond. D'après la physionomie du chevalier, les traits de son visage renvoient à la cinquantaine « frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años »³⁴³.

L'artiste met en image le corps du chevalier fragmenté dont nous percevons la tête, le cou, la main sans l'insertion d'autres parties intégrantes du corps comme le torse par exemple. Ses organes sont représentés de façon anatomique en mettant en avant leur système veineux et musculaire. En contrepartie, l'oreille est esquissée en chair et en os et broyée en jaune foncé. Cette couleur nous renvoie à l'image métaphorique de l'hypotexte : « venía tal el triste, que lo conociera la madre que lo pario, flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro »³⁴⁴.

2.2.1.1 - Signifiant plastique : la couleur

Contrairement au contexte de la mort, cette vanité est mise en scène dans un espace extérieur, bien éclairé dont l'hidalgo est dépeint sur un fond uni chaud. Vicente réalise des nuances du jaune, notamment le chamois, le champagne et le jaune de Naples. Cette couleur reflète bien

³⁴¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit, p.646.

³⁴² *Ibid.*, p. 28.

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ *Ibidem.*

naturellement l'aridité et la sécheresse de la Manche durant l'été « era uno de los calurosos del mes de julio »³⁴⁵. En outre, il applique des nuances du rouge aux toits et aux ailes des moulins à vent, les vaines et le système vasculaire, car il réalise une représentation anatomique du corps de don Quichotte. De plus, Vicente réalise un jeu de gris et de noir pour produire de l'ombre. Des touches grises sont visibles derrière les ailes des moulins à vent, dans le crâne et dans l'arrière-plan en brisant cette tonalité lumineuse qui domine dans l'image picturale. Le gris argenté du casque de Mambrin et l'armure (épaulière et brassard) forme un contraste frappant avec la tonalité de l'arrière-plan. En revanche, les taches noires que nous percevons dans le crâne visent essentiellement à accentuer l'idée de la mort et l'atmosphère affreuse des vanités.

2.2.1.2 - Rapports hyperesthétiques

En effet, la représentation de Vicente nous fait constater quelques filiations stylistiques et similarités morphologiques avec d'autres œuvres artistiques. À cet égard, Genette précise que : « tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art [...] hyperesthétiques [...] »³⁴⁶. Il en va de même pour notre hypotexte (*Don Quichotte*), étant donné que la littérature est un art d'où dérivent autres pratiques artistiques en écho, en l'occurrence, la peinture.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁴⁶ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op.cit, p. 435.



Figure 34 : Frans Hals
Jeune homme tenant un crâne, huile sur toile, 1626
La Galerie nationale, Londres

D'une part, cette représentation iconographique nous rappelle le tableau (fig.34) du peintre néerlandais Frans Hals *Jeune homme tenant un crâne*, réalisé en 1626. Elle représente un jeune homme portant un crâne dans sa main gauche, dépourvu de la mâchoire inférieure et peint de trois quarts. Hals ne représente pas un arrière-plan sombre, mais plutôt plus clair, contrairement à ce qui était adopté par les peintres hollandais au XVIe siècle. À propos de l'interprétation de ce tableau, Hermann Bauez précise que : « la advertencia del cuadro es, por lo tanto, que se debe pensar en la muerte en todo momento, incluso durante la juventud »³⁴⁷.

³⁴⁷ Bauer, Hermann, « El Barroco en los Países Bajos » in *Los maestros de la pintura occidental*, Köln, Taschen, 2005, p. 295.



Figure 35 : Vincenzo Dandini
Portrait d'un homme avec crâne, huile sur toile, 1640
Musée de la Chartreuse, Douai ©

D'autre part, la (fig.33) nous renvoie également au tableau (fig.35) du peintre italien Vincenzo Dandini *Portrait d'un homme avec crâne*, réalisé en 1640, conservé au Musée de la Chartreuse. Il peint un homme en buste et vu de face, tenant un crâne entier dans sa main droite dans un arrière-plan plus ou moins sombre. Cette vanité rappelle aussi la jeunesse et son avenir mortel.

L'image picturale (fig.33) entretient avec ces deux tableaux (fig.34) et (fig.35) une relation intericonique ou interpicturale, qualifiée par Gérard Genette comme « pratiques hyperesthésiques »³⁴⁸, c'est-à-dire, « quelques similitudes ou correspondances qui révèlent le caractère transesthétique des pratiques de dérivation, mais aussi des disparités qui signalent la spécificité irréductible, à cet égard au moins, de chaque art »³⁴⁹. Quant à Mathilde Arrivé, elle considère l'intericonicité « comme l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques »³⁵⁰. Ces signes visuels ou graphiques produisent une liaison intericonique entre ces trois œuvres picturales qui représentent sur un fond uni des portraits d'hommes tenant un crâne dans la main. Le point en commun entre la représentation

³⁴⁸Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 435.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 436.

³⁵⁰ Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images : l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea*, n°13.1, 2015. <http://journals.openedition.org/erea/4620>. [Consulté le 31/01/2020].

de Fernando Vicente et ces deux peintres baroques réside dans la mise en scène de deux temporalités différentes, la vie et la mort qui se caractérisent par un aspect conflictuel et dichotomique. En revanche, le don Quichotte de Vicente est représenté de face, regardant son crâne, son avenir, sa mort. Sa posture le distingue des deux autres peintures dont les personnages sont dépeints de face et regardant vers le spectateur. L'hypertexte plastique de Vicente pourrait être considérée comme étant équivalent picturale de la parodie et de la citation, des pratiques transtextuelles à l'origine, mais en l'occurrence, de caractère transesthétique.

À travers l'insertion du crâne et du corps anatomique, l'image décline le genre de la vanité qui représente la vie humaine, sa finitude et sa fragilité. Au XVIIe siècle, la vanité se développe en tant que genre pictural indépendant. Il symbolise généralement le caractère éphémère et illusoire de l'existence humaine, comme reflet de son futur. La toute première utilisation du crâne comme signe visuel centrale d'une peinture est celle de Jacob de Gheyn, peintre, graveur et dessinateur maniériste néerlandais. « Les peintures de Vanités du XVIIe siècle renvoyaient à une intention philosophique et morale : elles avaient pour mission de mettre en garde le spectateur contre un trop grand attachement aux biens du monde [...] »³⁵¹. Mais au-delà de la mort et la finitude humaine, la vanité pourrait exprimer également des états psychologiques négatifs tels que l'impuissance, en l'occurrence, de don Quichotte lors de ces échecs successifs, comme par exemple sa défaite face au Chevalier de la Blanche Lune. L'image rhétorique introduit une description métaphorique de la débilité et de la reddition du chevalier :

Don Quijote molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

-Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballo de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra. (II, cap. LXIV, p. 1047)

[...]

Seis días estuvo don Quijote en el lecho, marrido, triste, pensativo y mal acondicionado, yendo y viniendo con la imaginación en el desdichado suceso de su vencimiento [...]. (II, LXV, p. 1050)

En outre, cette image visuelle symbolise également la finitude et la sujétion de don Quichotte à son enveloppe mortelle :

Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llego su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba [...]. (II, cap. LXXIV, p. 1099)

³⁵¹ Charbonneaux, Anne-Marie, *Les vanités de l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 9.

En fin, llego el último de don Quijote, después de recibir todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre su espíritu, quiero decir que se murió. (II, cap. LXXIV, p. 1099)

Au-delà de la mort de l'hidalgo, cette image picturale représente l'émancipation de don Quichotte de ses illusions et de son obsession pour les livres de chevalerie, tout comme elle configure son regret et son mécontentement d'avoir cru en ces histoires chevaleresques et d'avoir pris la décision de les imiter sous prétexte de changer le monde et de le libérer de ses injustices. Au chapitre LXXIV, don Quichotte reconnaît sa folie, son inimitié avec les chevaliers et le péril auquel il était exposé à cause de sa lecture excessive des livres de chevaleries :

Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosos todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino. (II, LXXIV, p. 1103)

[...]

-Señores—dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía. (II, LXXIV, p. 1105)

D'après ces passages hypotextuels, don Quichotte révèle son détachement par rapport aux aventures de chevaleries et de sa mission initiale. L'impuissance et le sentiment de mort lui ont permis de se remettre en question, de se libérer de sa hantise envers les livres de chevaleries, de prendre conscience de sa folie et de récupérer sa raison. Ainsi, le narrateur l'affirme au chapitre LXXXIV: « en tal coyuntura, que acreditó su ventura morir cuerdo y vivir loco »³⁵². À cet égard, Vicente évoque les limites du corps quichottesque, sa faiblesse et son inaccomplissement à travers le crâne et le corps anatomique, ce qui confère à la scène une dimension dramatique. De plus, l'incorporation des moulins à vent comme éléments de la vie quotidienne et la posture de don Quichotte tenant le crâne avec les yeux fermés manifestent son détachement à l'égard des biens matériels de son monde. En l'occurrence, « la vanité est un principe de perte, d'anéantissement et de désespérance, elle désigne un vide, une impuissance. La mort est appréhendée comme une libération des illusions »³⁵³. L'aspect du vide pourrait être représenté par les parties manquantes et sectionnées du corps de don Quichotte dont l'armure, notamment l'épaulière et le brassard remplissent ici une fonction de liaison avec la tête, le cou

³⁵² Cervantes, Miguel De, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 1105.

³⁵³ Lanini, Karine, *Dire la vanité à l'âge classique, Paradoxes d'un discours*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 17.

et la main. Une dimension psychanalytique est possible dans ce contexte. Nous évoquons ici le concept du « corps morcelé » détaillé par Jacques Lacan dans sa théorie le stade du miroir³⁵⁴ chez l'enfant qui observe son évolution corporelle, qui se transforme d'une « image morcelée du corps à une forme orthopédique de sa totalité »³⁵⁵. Le corps démembré suggère la vie posthume du corps quichottesque, qui en dépit de sa mort, demeure présent jusqu'aujourd'hui par son fantasme, sa diégèse. Ce corps a ainsi une fonction symbolique, comme précise Michel Foucault : « le roi, pour assurer sa souveraineté, doit bien être un individu avec un corps, mais faut-il encore que ce corps ne disparaisse pas avec la singularité somatique du roi ; il faut, lorsque le monarque disparaît, que la monarchie subsiste »³⁵⁶. C'est ainsi l'immortalisation du corps, en l'occurrence de don Quichotte qui est placé devant son crâne comme reflet de son corps cadavérique.

2.2.1.3 - Dimension religieuse et spirituelle

Au-delà de la dualité entre la vie et la mort représentée par le corps anatomique et le crâne, l'image picturale de Vicente incarne l'esprit spirituel et religieux du chevalier. Bien qu'il ne soit pas doré, la façon dont le casque de Mambrin est dépeint derrière la tête de don Quichotte, rappelle les représentations iconographiques religieuses dont une sorte d'aura lumineuse est souvent insérée autour des personnages. Ici, le casque de Mambrin remplit la fonction d'une auréole et confère une dimension mystique à la scène. La posture de don Quichotte exprime davantage un sentiment de paix universelle et de contemplation idéale. Les yeux fermés témoignent d'une contemplation silencieuse, une paix intérieure, une absence d'émotions violentes ainsi qu'un éloignement à l'égard de ses préoccupations terrestres. Ils dégagent également un détachement au monde chevaleresque, une concentration mystique et une espèce de recueillement intérieur. Cette dimension spirituelle coïncide avec les lectures et les interprétations qui voient en don Quichotte un sauveur du peuple comme parangon de valeurs chrétiennes comme dans le scénario de Paul Morand du film *Don Quichotte* du réalisateur Georg Wilhelm Pabst sorti en 1932. À cet égard, Daniel Perrot révèle que dans ce film « en appelle à la figure du chevalier comme à celle d'un nouveau Christ, martyr sublime et incompris d'une société corrompue, montre assez la voie (bientôt pétainiste) qu'il préconise pour un

³⁵⁴ Lacan, Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits I. Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, p. 89-97.

³⁵⁵ Conant, Chloé, « Illustrations, interprétation, (re)création?, Les gouaches de Gérard Garouste pour l'édition de Don Quichotte chez Diane de Selliers », in *Don Quichotte au XXe siècle, Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p.61.

³⁵⁶ Léger, Claude, « L'immersion du corps dans la psychanalyse », *L'en-je Lacanien*, ERES, N°3, 2004, p.81. <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2004-2-page-79.htm> [Consulté le 15/07/2021].

dépeint un moulin à vent à gauche de l'image, tandis qu'à l'horizon nous percevons de petits moulins à vent qui marquent la profondeur du paysage.

Le bouclier de don Quichotte nous rappelle le bouclier d'Achille qui représente les éléments célestes et terrestres : la terre, le ciel, la mer, le soleil, la lune et les astres. Traditionnellement, il symbolise le monde et le guerrier qui le portait. Mais en général, le bouclier symbolise la protection, la force et la défense, remplissant la fonction d'une muraille qui met en place une frontière entre celui qui le porte et son adversaire. Il l'isole de tout péril ou menace, étant donné qu'il s'utilise uniquement dans des contextes de guerre et de combats.

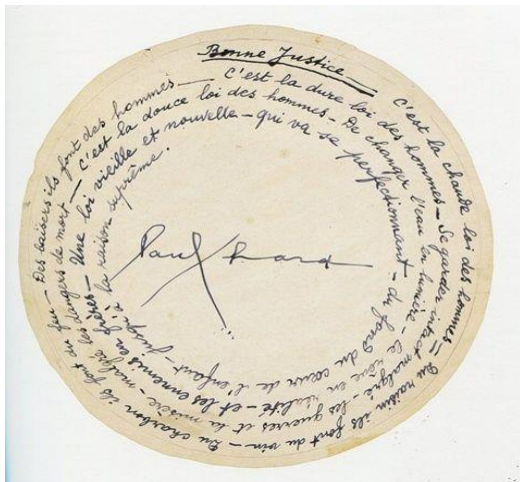


Figure 37 : Paul Éluard,
Bonne justice, 1950

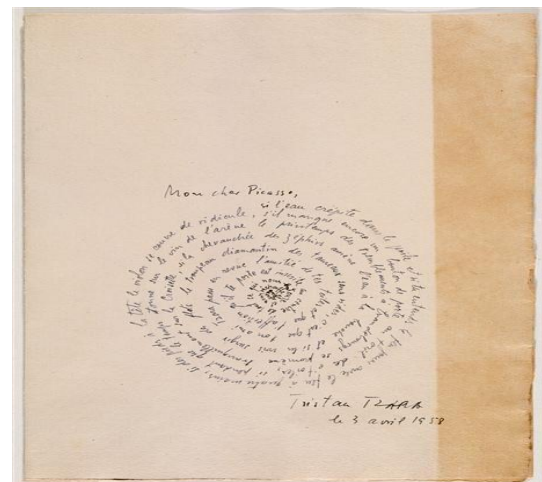


Figure 38 : Tristan Tzara,
Mon cher Picasso, 1958

Dans le Bouclier, Vicente introduit un calligramme circulaire ou hélicoïdal qui s'apparente à la forme du poème *Bonne justice*³⁵⁹ de Paul Éluard ainsi que la lettre d'amitié de Tristan Tzara *Mon cher Picasso*³⁶⁰. L'artiste retranscrit les premières lignes du premier chapitre de notre hypotexte « En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo

³⁵⁹ « C'est la chaude loi des hommes, Du raisin ils font du vin, Du charbon ils font du feu, Des baisers ils font des hommes. C'est la dure loi des hommes, Se garder intact malgré, Les guerres et la misère, Malgré les dangers de mort. Une loi vieille et nouvelle, Qui va se perfectionnant, Du fond du cœur de l'enfant, Jusqu'à la raison suprême. » Éluard, Paul, « Bonne Justice », in *Pouvoir tout dire*, Paris, Raisons d'Être, 1950.

³⁶⁰ « Mon cher Picasso, Si l'eau crépite dans le poste et si tu entends le feu jouer avec le feu à quatre mains, si des pieds à la tête le violon se couvre de ridicule, s'il manque encore un bouton de porte à l'œil des étoiles, si pendant que le temps tonne sur le vin de l'arène le printemps des tremblements à brandebourgs se promène tranquillement sur la Croisette, si la chevauchée des zéphirs amène l'eau à la bouche et si tu vois surgir des flots le troupeau diamantin des taureaux sans rides, c'est que ton ami passe en revue l'amitié de tes toiles et que l'affection qu'il te porte est inscrite au centre de tout ce qui nous entoure et nous réchauffe. » Tristan Tzara, 3 avril 1958. <https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=962> [Consulté le 23/08/2021].

corredor »³⁶¹. La forme de ces trois œuvres représente l'un des modalités du phénomène de l'iconotextualité qui s'inscrit dans le cadre de la poésie visuelle ou figurative. C'est une traduction ancienne qui remonte à l'Antiquité avec Simmias de Rhodes (IVe siècle av. J.-C.) qui réalisent des poèmes sous forme d'ailes, d'œuf et de hache³⁶². Au XVIe siècle, Rabelais compose *La Dive bouteille*, un poème sous forme de bouteille, parmi les plus célèbres de ces calligrammes³⁶³. Ce type de poésie était pratiqué au XXe siècle, notamment avec Guillaume Apollinaire qui publie en 1918 son recueil *Calligrammes* comportant des poèmes figuratifs de différentes formes. La notion de calligrammes a été forgée par Apollinaire pour se référer aux poèmes figurés qui recourt au dessin pour visualiser le sens des mots. Les calligrammes renvoient dans la plupart de cas à leur contenu linguistique. Dans *Il pleut* d'Apollinaire par exemple, la disposition des lettres représente les chutes de pluie. Dans *La Colombe poignardée et le jet d'eau*, la disposition des mots dessine une colombe et un jet d'eau. « Ce qui est intéressant chez Apollinaire, en particulier, c'est qu'il a été capable d'explorer de façon vraiment systématique tout le problème de la relation entre l'écriture et le dessin figuratif »³⁶⁴. Ultérieurement, les poètes surréalistes comme André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara entre autres s'intéressent à ce type de poésie. Chez ces poètes, nous assistons à une fusion inédite de l'art et la littérature comme dans les *Calligrammes* Apollinaire qui sont selon lui « expressifs de lyrisme »³⁶⁵.

Chez Vicente, la forme circulaire du passage hypotextuel, inspirée de la poésie visuelle, renvoie aux signes plastiques de l'image (fig.36). Cette forme circulaire symbolise l'errance de don Quichotte et son voyage aux villes espagnoles. La circulation du chevalier est représentée par la carte espagnole ainsi que la forme hélicoïde des premières lignes du premier chapitre qui présentent au lecteur le protagoniste de la diégèse. Dans ce type iconotextuel, les mots créent un dessin ou une image et deviennent linguistiques et iconiques à la fois. Cette fonction esthétique de la littérature renvoie à la fameuse formule d'Horace *ut pictura poesis*, une théorie qui assigne à la poésie la même fonction de la peinture comme œuvre visuelle. En l'occurrence, la frontière entre le texte et l'image est brouillée puisqu'ils sont entrelacés formant tous les deux

³⁶¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 27.

³⁶²Foucaud, Vincent, « La Poésie visuelle : essai de définition », *HAL Archives-ouvertes*, juin 2009, p.1, https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/658808/filename/La_poA_sie_visuelle_-_essai_de_dA_finition.pdf [Consulté le 21/03/2022].

³⁶³ Coron, Antoine, *Avant Apollinaire vingt siècles de poèmes figurés*, Marseille, Le Mot et le reste, 2005, p. 37.

³⁶⁴ Tricaud, Jean-Marie, « Du calligramme », *Communication et langages*, n°47, 3ème-4ème trimestre, Presses universitaires de France, 1980, p. 52. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1980_num_47_1_3460 [Consulté le 14/04/2022].

³⁶⁵ Coron, Antoine, *Avant Apollinaire vingt siècles de poèmes figurés*, op.cit., p. 64.

une seule représentation, une seule image. Cette dernière est intratextuelle³⁶⁶ et accorde au texte « une valeur esthétique par métonymique, percolation ou infusion »³⁶⁷. Dans cette forme circulaire, le texte (lettres et mots) détient une fonction esthétique et décorative qui établit une rhétorique globale de la représentation visuelle, comme l'explique Liliane Louvel : « le lisible figure dans le visible, l'écrit devient argument décoratif et son graphisme s'inscrit dans la rhétorique générale du tableau »³⁶⁸.

Le lecteur effectue une lecture circulaire pour comprendre le sens des mots, il déambule avec son regard hélicoïde jusqu'aux limites du bouclier dont le passage hypotextuel est inséré. À ce sujet, Alain Montandon explique que le dialogue entre le lecteur et la représentation iconotextuelle est corporel qui rompt avec la mécanique de la lecture traditionnelle :

Le dialogue suscité entre le lecteur et l'iconotexte qui joue sur la visualité de la page est aussi un dialogue corporel. Il tend à la désautomatisation des habitudes qu'a pris l'œil au texte ainsi qu'à la désautomatisation de la main lisante³⁶⁹.

Les mots insérés dans l'image renvoient au phénomène des iconotextes, « c'est-à-dire des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable »³⁷⁰. Dans ce même contexte, Liliane Louvel précise que « l'iconotexte oscille constamment entre références picturales et littéraires, renouvelant le dialogue interartistique de l'*ut pictura poesis* »³⁷¹, c'est que nous apprécions exactement dans cette représentation iconotextuelle, une sorte d'interaction entre la littérature et la peinture. Cette pratique était fréquente chez les peintres cubistes et futuristes, comme Picasso, Braque, Canguillo, *etc.* Ils étaient les premiers à insérer des textes dans leurs créations picturales, voire à peindre avec les mots. Ils utilisaient « le texte comme appartenant à la réalité de la perception. Toutes deux projettent de la même façon le texte dans un espace pictural »³⁷². Ainsi, l'iconotexte (poème visuel ou mots dans la peinture) est l'un des aspects qui caractérisent l'art moderne accordant au texte un statut différent où le spectateur perçoit les mots comme signes plastiques et linguistiques à la fois comme partie intégrante de l'espace pictural.

³⁶⁶ Louvel, Liliane, *Texte / Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 155.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 160.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 161.

³⁶⁹ Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », in Montandon, Alain (dir.), *Signe/ Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon, 1990, p. 32.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.7.

³⁷¹ Louvel, Liliane, *Texte/Image : Images à lire, Textes à voir, op.cit.*, p.190.

³⁷² Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *op.cit.*, p.51.

À propos des types de rapports entre le texte et l'image, Leo H. Hoek précise que ceux-ci dépendent de leur situation de production et de réception et non pas de la nature intrinsèque du texte ou de l'image³⁷³. À cet égard, il détermine deux types de rapports : rapport de successivité, lorsque le texte est produit avant l'image, ou l'image existe avant le texte ce qui caractérise ici la perspective de la production ; rapport de simultanéité, quand le texte est situé dans une image, ou l'image est insérée dans un texte, « texte auprès d'une image, image auprès d'un texte, qui spécifie la perspective propre à la réception »³⁷⁴. Le texte et l'image sont rattachés au même champ visuel et présentent au spectateur une lecture simultanée de signes plastiques et linguistiques.

En l'occurrence, nous avons dans cette image picturale ces deux types de transposition intersémiotique. La « successivité », compte tenu que l'hypotexte est réalisé avant son hypertexte iconographique, alors il existe ici un rapport au niveau de la production. En revanche, nous observons un rapport de « simultanéité » entre l'hypotexte et l'image hypertextuelle qui réside dans la présence simultanée des mots (les premières lignes du premier chapitre, introduites au bouclier de don Quichotte, ainsi que les noms des régions insérées dans la carte de la Manche) et l'*ekphrasis* picturale (don Quichotte et Rossinante squelettiques). En ce sens, nous pouvons évoquer la répétition de l'hypotexte cervantin dans l'hypertexte picturale de Vicente comme l'explique Alain Montandon « l'image ne représente pas seulement le texte ; elle le répète, comme sur un théâtre, on répèterait un texte »³⁷⁵. Cette répétition réside dans la retranscription de l'introduction du premier chapitre « en un lugar de la Mancha... » qui est représenté picturalement par la carte de cette région.

³⁷³ Hoek, Leo Huib, « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », *op.cit.*, p.65.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.66.

³⁷⁵ Fabre, Pierre-Antoine, « Le miroir de l'image et le baptême du texte », in Montandon, Alain (dir.), *op.cit.*, p.70.



Figure 39 : José Guadalupe Posada
Calavera de Don Quijote, 1903

D'autre part, cette image renvoie aux *Calaveras* (fig.39) de José Guadalupe de Posada, dessinateur et caricaturiste mexicain. Les *Calaveras* sont des squelettes animés : « oxymore qui résume la position virulente de Posada vis-à-vis des riches, des puissants, et des instances dirigeantes du pays, pourris par la corruption, saignant les pauvres [...] »³⁷⁶. Quant au chevalier squelettique de Posada, il est illustré monté sur Rossinante, également cadavérique. Posada introduit don Quichotte dans le contexte mexicain de la fête des Morts, très connu au Mexique, en dépeignant l'hidalgo en train d'anéantir des squelettes animés.

Si le Quichotte de Posada est en action, celui de Vicente est en attitude dynamique, monté sur son cheval à la recherche d'aventures chevaleresques depuis la Manche. Il apparaît sous les traits d'un squelette vivant qui représente l'éternité du chevalier après sa mort. De cette manière, l'artiste rompt avec la tradition iconographique du chevalier en lui accordant un aspect d'éternité et d'immortalité, comme personnage légendaire qui n'a cessé, depuis la publication de sa première partie, d'interpeller l'attention d'auteurs, critiques, dramaturges, réalisateurs de cinéma, peintres, sculpteurs, *etc.* Le corps squelettique de don Quichotte invoque la condition *post-mortem*, qui nous fait penser aux propos du chevalier au deuxième chapitre, lorsqu'il a pronostiqué l'éternité de ses aventures en des gravures, sculptures et peintures pour rendre hommage à sa mémoire :

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista de esta peregrina

³⁷⁶ Quin, Élisabeth, *Le Livre des vanités*, Paris, Regard, 2008, p. 75.

historia! Ruégate que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras. (I, II, p. 35)

Cette représentation squelettique pourrait suggérer également l'insistance de don Quichotte à vouloir parcourir le monde afin de le libérer des injustices, tout en imitant les livres de chevalerie, en dépit de sa condition déplorable : son âge, sa condition physique et l'état faible de Rossinante. Le squelette reflète aussi l'aspect de maigreur de don Quichotte « seco de rostro »³⁷⁷ ; « seco de carnes »³⁷⁸ et Rossinante « rocín flaco »³⁷⁹.

Quant aux signes plastiques, Vicente utilise des couleurs chaudes. Nous percevons un jeu de nuances de jaunes au fond de l'image picturale, notamment le jaune chamois, le jaune olive avec quelques touches estompées en noir. Par rapport au sol, il opte pour un camaïeu d'oranges qui confère à la carte un aspect de vieillissement et d'ancienneté. Ces nuances chaudes nous rappellent le papier ancien chinois constitué de fibres de lin, ainsi que le papier fabriqué à Samarkand à base de fibre de bambou et de crin animal durant la dynastie abbaside entre 750 et 1258. La couleur du bouclier rejoint approximativement la couleur de la carte qui fait référence aux anciens manuscrits.

³⁷⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 646.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

2.3 - Don Quichotte machine

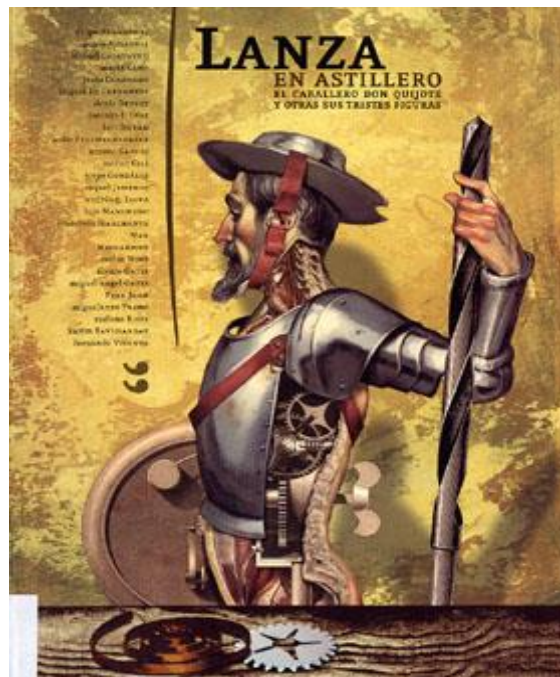


Figure 40 : Fernando Vicente ©

Cette illustration (fig.40) est la couverture de la bande dessinée *Lanza en Astillero : el caballero don Quijote y otras sus tristes figuras*, publiée en 2005 par les éditions Sinsentido à l'occasion du quatrième centenaire de *Don Quichotte*. Il s'agit d'une adaptation des certains passages du roman illustrés par des artistes de différentes nationalités.

Au premier plan, Vicente représente don Quichotte en torse, vu de profil, coiffé du casque de Mambrin et tenant dans sa main gauche un foret métallique de perceuse. Le visage, la tête et la main gauche du chevalier sont peints en chair et en os, tandis que le reste du corps prend la forme d'une hybridation entre l'anatomie et la mécanique. Le système nerveux apparaît dans le cou et dans la partie inférieure du corps. Au niveau du torse, l'artiste insère un système d'engrenage et incorpore une clé sur le dos qui rappelle les anciennes clés à marionnettes à ressort manuel. L'armure est présente, notamment la cuirasse, l'épaulière et le brassard. Quant au bouclier, il est accroché à droite de don Quichotte par le biais d'une manivelle. Dans la partie inférieure de l'image, l'artiste représente une planche où est inséré un ressort moteur, un ruban enroulé métallique de bronze et une roue dentée. En arrière-plan, Vicente a choisi un fond uni où prédomine la même gamme de couleur, notamment les nuances du jaune.

À partir de ce corps hybride quichottesque, Vicente tend à illustrer le titre de la bande dessinée *Lanza en astillero : el caballero don Quijote y otras sus tristes figuras*. Les différents visages tristes du chevalier sont représentés par son corps hybride (en chair, anatomique et mécanique).

L'enveloppe charnelle du visage symbolise la vie de l'hidalgo ; le corps mécanique désigne son dynamisme et son caractère combatif ; le corps anatomique reflète son aventure éphémère, sa mort. Globalement, l'artiste respecte la physionomie et la physiologie de don Quichotte décrits dans l'hypotexte. L'aspect de maigreur est remarquable : « es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros [...] »³⁸⁰. Conformément à l'image rhétorique, Vicente dépeint les cheveux du chevalier grisonnants et le nez aquilin : « entrecano, la nariz aguileña y algo corva »³⁸¹. Ce corps hybride surnaturel accorde à la représentation picturale un aspect merveilleux accentué par l'insertion du foret métallique qui remplace la lance, le système d'engrenage qui représente l'appareil respiratoire et digestif du corps humain.

Cette illustration picturale reflète une hybridation entre le corps humain et la machine à travers une esthétique harmonieuse où le chevalier interagit avec la machine. D'une part, Vicente met en scène une mécanique humaine comme témoin d'un futur antérieur. Cette perspective retro-futuriste renvoie au mouvement philosophique du transhumanisme³⁸² qui vise à « promouvoir des modalités responsables d'utilisation des technologies en vue d'améliorer / augmenter les capacités humaines et d'accroître l'étendue de l'épanouissement humain. Cet épanouissement peut prendre deux formes : évolution pour vivre mieux, évolution pour vivre plus »³⁸³. Cette idéologie exploite ce désir humain de vouloir constamment s'améliorer, d'utiliser les moyens technologiques les plus sophistiqués, atteindre une durée plus longue de vie, *etc.*

Cela coïncide avec la représentation picturale de don Quichotte comme un surhomme ou super-héros qui aspire sauver le monde de ces injustices en imitant les aventures chevaleresques et l'emporter grâce à ses exploits et ses victoires sur ses ennemis. Le corps hybride du chevalier rejoint l'idéologie transhumaniste qui voit dans l'humain un être promu par des gadgets. De ce point de vue, Matthieu Montalban explique que :

Dans le projet transhumaniste, *humain* peut alors s'entendre comme un être augmenté par nombre de gadgets, de prothèse ou une conscience téléchargée dans un ordinateur ou un de ces mutants surhumains des productions Marvel, les X-Men, Spiderman et autre Iron Man, qui sont autant de demi-dieux qui alimentent les imaginaires des adolescents ou des PDG de la *tech*. On notera le retournement effectué par le transhumanisme et les œuvres de type Marvel : loin de n'être que

³⁸⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p.646.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Selon Alexandre Moatti, l'ingénieur français Jean Coutrot est « l'un des premiers et promoteurs du terme transhumanisme, qui apparaît sous sa plume en 1937 ». Ce terme fut réutilisé ultérieurement par le biologiste britannique Julian Huxley en 1951 pour se référer à l'amélioration des conditions humaines par la science et la technologie. Moatti, Alexandre, *Aux racines du transhumanisme*, Paris, Odile Jacob, 2020.

³⁸³ « Le transhumanisme », *L'Humanité future*, <http://www.humanite-future.fr/2015/05/03/le-transhumanisme/>. [Consulté le 13/10/2020].

des parias, ces hybrides et autres augmentés deviennent des "plus" (forts, agiles, intelligents, résistants, etc.) des surhommes et superhéros sauvant l'humanité à l'agonie³⁸⁴.

D'une autre part, Vicente recourt à l'anatomie artistique en réunissant la partie intérieure et extérieure du corps. Cette combinaison du visage et de la main en chairs avec le contenu anatomique du corps renvoie à la vie et à la mort de don Quichotte ainsi qu'à son immortalité. En effet, « l'anatomie, venant au secours des yeux, donne de la transparence à la peau et montre à l'intelligence de l'artiste les formes de la surface du corps par le souvenir des parties cachées sous le voile qui les couvre. L'anatomie est, pour ainsi dire encore, un verre grossissant qui rend ces formes sensibles jusque dans les plus minces détails, en sorte qu'éclairé par elle, l'artiste voit beaucoup mieux, beaucoup plus vite, et rend avec plus de fidélité des formes distinctes à ses yeux parce qu'elles sont claires à son esprit ».³⁸⁵ Comme nous l'avons mentionné dans sa biographie, Vicente s'intéresse à la peinture anatomique comme l'un des thèmes récurrents que nous apprécions dans ses œuvres artistiques. Il tente de représenter minutieusement le corps anatomique avec tous ses détails organiques, muscles, veines, nerfs, soigneusement dessinés et brossés. Dans cette image picturale (fig.40), l'artiste a l'intention de mettre en évidence l'éternité de don Quichotte, sa présence permanente à travers les réécritures et les adaptations en cinéma, théâtre, télévision, *etc.*, comme cette bande dessinée publiée en 2005, attestant de la persistance de ce personnage mythique au XXIe siècle.

Généralement, le corps-machine de don Quichotte représente la révolution industrielle et le capitalisme du XIXe siècle. Ces derniers ont suscité « une transformation dans le monde, y compris sur la représentation du corps humain comme étant le centre des préoccupations des avant-gardistes. Dans l'art des années 1910, le corps machine s'impose comme une métaphore complexe, en réponse à un présent dominé par la montée en puissance du capitalisme industriel, la mécanisation du travail et la crise des formes artistiques traditionnelles engendrées par les technologies de reproduction des images »³⁸⁶. L'on assistait à une modernisation du corps par les avant-gardistes, des corps mécaniques et métallisés qui reflètent une vision rétro-futuriste des corps lors de l'époque industrielle. Nous citons par exemple les romans d'aventures de Jules Verne *Cinq semaines en ballon* (1836), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la*

³⁸⁴ Montalban, Matthieu, *Rester humain, Lacan et le lien social postmoderne*, Paris, Stilus, 2020, p. 32.

³⁸⁵ Gerdy, Pierre-Nicolas, *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, Paris, Béchet Jeune, 1929, p. XIII.

³⁸⁶ Zapperi, Giovanna, « Du Surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre », in Adam Véronique, et Caiozzo, Anna (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, CNRS, 2010, p. 313.

Lune (1865), qui évoquent le progrès scientifique en introduisant des véhicules ou des personnages surnaturels.

Dès 1910, les corps apparaissent, dans l'art, fragmentés et hybrides ; « ils ne sont plus reconnaissables en tant qu'humain »³⁸⁷. Vicente représente un corps hybride qui dégage une interaction entre le corps humain de don Quichotte et la machine comme thème central du futurisme de la modernité. Le système d'engrenage inséré dans le corps symbolise le mouvement, l'industrie, la mécanique, l'horlogerie et la transmission de l'énergie. Tous ces signes visuels sont en lien avec la potentialité industrielle offerte en faveur du corps humain, voire l'interaction entre la machine et le corps humain. Dans ce cadre, Giovanna Zapperi évoque l'exaltation futuriste dans les écrits de Filippo Tommaso Marinetti, le fondateur du mouvement futuriste au début du XXe siècle, dont il représente l'automobile fréquemment humanisée en la décrivant comme étant un être vivant, un « centaure », une créature hybride entre l'homme et l'animal pour expliquer que la machine se situe entre l'humain et la mécanique. Il en va de même pour don Quichotte mis en image par Vicente, un corps hybride entre l'humain et la mécanique où la machine s'humanise et le corps humain se mécanise. Giovanna Zapperi explique que « dans l'idéologie technophile des futuristes, l'interaction entre l'humain et la mécanique est censée permettre la création d'un corps armé et héroïque, un projectile lancé à toute vitesse capable de dominer le temps et l'espace »³⁸⁸. Cette idéologie technophile nous la percevons dans cette image picturale (fig.40) et dans les œuvres artistiques de Vicente en général, étant donné que la mécanique est un thème de prédilection de cet artiste.

De plus, cette hybridation corporelle pourrait évoquer également la fusion et l'interaction entre le passé et le futur. Le passé représenté par don Quichotte, étant un personnage baroque, et le futur reflété par l'engrenage, la clé et le foret métallique qui font référence à industrialisation du XIXe siècle.

Il s'agit d'une fusion entre ce qui est naturel (corps humain) et ce qui est technique (machine). Don Quichotte est armé non seulement de son armure, mais également de la technologie pour se défendre contre ses ennemis. Marinetti précise que ce sont des éléments qui permettent au corps d'augmenter ses capacités afin de dominer son environnement tout en s'adaptant aux conditions imposées par l'industrie :

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 315.

Le type non humain et mécanique ; construit pour une vitesse omniprésente, sera naturellement cruel, omniscient et combatif. Il sera doué d'organes inattendus : des organes adaptés à un environnement fait de chocs continus.³⁸⁹

Cette image picturale (fig.40) met en scène deux aspects principaux, l'un réaliste et l'autre imaginaire. L'aspect réaliste réside dans la configuration du corps anatomique de don Quichotte, tandis que l'aspect imaginaire s'inscrit dans la représentation de la machine incarnée dans ce corps, notamment le système d'engrenages, la clé à marionnettes et le foret de perceuse. L'intégration de ses signes visuels dans le corps du chevalier invoque le discours de René Descartes à propos de l'analogie entre le corps et la machine dans *L'Homme*³⁹⁰. Descartes établit l'hypothèse que le corps n'est qu'une statue ou machine de terre qu'il qualifie « homme », tout en s'appuyant sur les lois de la mécanique. Il décrit le fonctionnement de cette machine corporelle, par exemple la nutrition, la digestion, la respiration ; le système sanguin, nerveux et musculaire ; les sens extérieurs (toucher, goût, odorat, ouïe, vue) et les sens intérieurs (faim, soif, joie, tristesse). Ainsi, Descartes voit dans l'homme un automate qui se cache : une horloge humaine³⁹¹. Dans ce contexte, le corps-machine esquissé par Vicente s'apparente au corps humain, notamment en ce qui concerne sa disposition extérieure : la forme du corps, l'enveloppe corporelle que nous observons dans le visage, la main, le dos et le fessier. Quant à la disposition interne, l'artiste dépeint le corps anatomique, notamment au niveau du cou et du torse, en incorporant le système d'engrenage qui suggère la machine. Cette conception mécaniste du corps correspond au modèle mécaniste de Descartes : « le corps-machine à l'apparence externe du corps humain, de sa peau et de ses membres ; et sa constitution externe est composée de multiples pièces qui permettent de reproduire les fonctions des organes internes humains »³⁹².

En somme, le modèle mécaniste de René Descartes est une imitation du corps humain, qui n'a pas pour objectif la réalisation d'une copie parfaite, mais qui cherche plutôt à rendre compréhensible son fonctionnement. Dans ce but, il recourt à l'analogie en comparant la physiologie du corps humain avec les machines produites par les hommes, comme par exemple l'horloge, ici mis en image par Vicente à travers l'engrenage (les roues dentées).

³⁸⁹ Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, A. Mondadori, 1968, p. 229. (Citation traduite par Giovanna Zapperi).

³⁹⁰ Descartes, René, *L'Homme*, Paris, G-Flammarion, 2018.

³⁹¹ Comar, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, 1993, p. 98.

³⁹² Moulin, Patrick, « Descartes, le corps-machine », in *Notes philosophiques*, n°23, 2018. <https://dsirmtcom.wordpress.com/2018/04/24/descartes-le-corps-machine/>. [Consulté le 15/10/2020].

Par ailleurs, cette représentation hybride renvoie à l'automate d'art développé au XVIIIe siècle. Nous citons comme exemples l'œuvre de Julien de La Mettrie *L'Homme-machine* ainsi que les « anatomies mouvantes » de Jacques de Vaucanson. « Dans le droit fil des théories de Descartes, les partisans de l' « iatromécanisme »³⁹³—l'ancêtre de notre physiologie—voient dans le modèle mécanique la clé universelle du vivant »³⁹⁴. Cela rappelle les trois automates anthropomorphes célèbres réalisés au XVIIIe siècle par Jaquet Droz : la Musicienne, le Dessinateur et l'Écrivain, conservés actuellement au musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en Suisse. Ils contiennent des dispositifs mécaniques qui leur permettent de se mouvoir et d'exécuter différentes opérations, notamment la musique, le dessin et l'écriture. Leurs mouvements qui imitent le comportement humain visent à créer une émotion chez le spectateur, tel est le cas de l'automate quichottesque.

³⁹³ « Doctrine médicale qui cherchait à expliquer tous les actes vitaux par l'intervention de forces mécaniques et à exprimer toutes les lois de la physiologie par des formules mathématiques » (*Méd. Biol.* t. 2 1971). <https://www.cnrtl.fr/definition/iatrom%C3%A9canisme>.

³⁹⁴ Comar, Philippe, *Les images du corps*, *op.cit.*, p. 100.

2.4 - Don Quichotte moderne



Figure 41 : Fernando Vicente ©
Don Quichotte moderne

Cette image picturale (fig.41) représente la couverture du numéro 1.227 de la revue culturelle *Babelia* spécialisée en littérature, supplément du quotidien *El País*, publié le 30 mai 2015. Cette couverture réalisée par Fernando Vicente vient illustrer l'un des titres de ce numéro : *Un Quijote moderno, Andrés Trapiello traduce al castellano de hoy la obra cumbre de Cervantes. ¿Es necesario actualizar a los clásicos ?*

Vicente dépeint dans cet hypertexte plastique un don Quichotte jeune et élégant, assis sur une chaise à pied unique, portant des vêtements modernes, une chemise blanche et un pantalon noir. Il est coiffé du casque de Mambrin, bandé d'un tissu blanc au niveau du front. Il apparaît avec une chevelure rousse, ses cheveux sont longs et attachés. Il porte une partie de l'armure, uniquement l'épaulière et le brassard, tenus avec des ceintures marrons.

La main gauche est tatouée et mise dans sa poche gauche. Un autre tatouage apparaît également au niveau du cou à côté de son oreille gauche. Sur ses jambes est posé un ordinateur dont sortent des chevaliers armés de lances et d'épées faisant référence aux aventures de chevaleries. Don Quichotte manipule avec sa main droite la souris de l'ordinateur.

Dans cette illustration, il est évident que Vicente a l'intention de faire ressortir l'aspect de modernité qui correspond au titre susmentionné, ainsi qu'à la réécriture moderne réalisée par Andrés Trapiello³⁹⁵. L'atmosphère moderne est parfaitement explicite dans cette représentation à travers l'insertion de signes visuels qui suggèrent la modernité comme l'ordinateur, « le tatouage », la chemise blanche et le pantalon noir.

En effet, cette image picturale pourrait renvoyer à la lecture de don Quichotte des livres de chevalerie. L'artiste modernise la scène en substituant les livres de chevalerie par l'ordinateur. Don Quichotte est transposé dans une époque moderne, il lit les aventures chevaleresques sur un support numérique où apparaissent deux personnages armés, orientant leurs armes contre l'hidalgo.

Quant à l'aspect physique, la physionomie de don Quichotte est totalement différente de l'image hypertextuelle. Vicente effectue des changements au niveau de la couleur de chevelure, ici rousse, mais dans l'hypotexte « es un hombre [...] entrecano »³⁹⁶ ; « de bigotes grandes, negros y caídos »³⁹⁷, tandis que dans l'image hypertextuelle la moustache et plus ou moins petite et relevée. Contrairement à l'hypotexte, les traits de son visage ne renvoient pas à la cinquantaine « frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años »³⁹⁸, mais plutôt un don Quichotte jeune dont l'aspect de maigreur et de sécheresse de visage « seco de rostro »³⁹⁹ ; « seco de carnes, enjuto de rostro »⁴⁰⁰ ne sont pas remarquables. Ainsi, l'artiste rompt avec la tradition iconographique du chevalier en mettant en image un don Quichotte différent, jeune et moderne, puisqu'il n'est pas inspiré directement de l'hypotexte, mais plutôt du titre inséré dans la première de couverture de la revue.

Par ailleurs, nous constatons également dans cette représentation la simultanéité entre le texte et l'image. Dans ce cas, les signes visuels ont un rapport complémentaire avec les signes

³⁹⁵ Trapiello, Andrés, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Destino, 2015.

³⁹⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 646.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 646.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 646.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

linguistiques donnant lieu à un message iconotextuel global à travers la fonction du relais⁴⁰¹, étant donné que l'image apporte des informations inédites, qui ne sont pas exprimées explicitement dans le message linguistique (le titre). Certes, l'idée de la modernisation et de l'actualisation du roman est présente, tant dans le titre que dans l'illustration, mais l'artiste relaye cette idée avec plus de détails et d'informations. La modernisation de *Don Quichotte* actualise la diégèse et l'approche au lecteur-spectateur moderne grâce au travestissement, type hypertextuel qui maintient le sujet hypotextuel et le réécrit dans une langue familière⁴⁰², ici un langage pictural se caractérisant par la réception immédiate du message, contrairement au langage verbal. En l'occurrence, nous avons ici une transposition diégétique temporelle proximisante⁴⁰³, car le chevalier est déterritorialisé⁴⁰⁴ de son époque baroque et reterritorialisé dans une époque contemporaine. Au sujet de la translation diégétique, Genette explique que « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.31

⁴⁰² Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 67.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁰⁴ L'un des concepts clé de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

⁴⁰⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 351.

2.5 - Don Quichotte dans sa bibliothèque



Figure 42 : Fernando Vicente ©

Cette image picturale (fig.42) a été réalisée par Fernando Vicente pour illustrer la *Feria del Libro Viejo y Antiguo de Madrid*, organisée par l'Association des Libraires Anciens « LIBRIS », le 29 septembre 2016, à l'occasion de l'anniversaire de Miguel de Cervantès. À cet égard, Vicente a choisi *Don Quichotte de la Manche* pour illustrer l'affiche de cet événement, et plus précisément la lecture des livres de chevalerie dans sa bibliothèque, l'un des épisodes majeurs et célèbres du roman. Ce choix n'est pas anodin, car il met en évidence le thème de cet événement culturel. *Don Quichotte de la Manche* est un exemple idéal qui représente à merveille le livre classique. D'une part, l'épisode illustré traduit le processus de lecture. D'autre part, don Quichotte représente le lecteur passionné par les livres classiques. La bibliothèque de l'hidalgo symbolise l'espace de lecture où les livres sont exposés à la disposition des lecteurs et visiteurs de la foire du livre.

Au premier plan, don Quichotte occupe le centre de l'image, représenté en buste. Il est assis dans sa bibliothèque tenant un livre de chevalerie ouvert dans sa main gauche et brandissant l'épée dans sa main droite. Il est coiffé du casque de Mambrin, la tête bandée et porte une chemise blanche boutonnée. L'artiste met en image une partie de l'armure, notamment l'épaulière et le brassard de son bras gauche. Une ceinture marron est attachée au niveau de sa poitrine, probablement pour tenir l'armure. Devant lui, de nombreux livres de chevaleries sont alignés, certains ouverts et autres fermés. Il est assailli par les créatures de ses rêves qui renvoient bien naturellement aux aventures extraordinaires du roman. Sur le livre ouvert au centre de la composition picturale ressort une scène de confrontation entre deux chevaliers, montés sur des souris qui se substituent ici aux chevaux. À droite, l'artiste met en scène la princesse Micomicona (Dorotea), les mains croisées vers don Quichotte, implorant son aide pour libérer son royaume d'un géant, conformément à la description hypotextuelle :

[...] el escudero se arrojó de la mula y fue a tomar en los brazos a Dorotea, la cual, apeándose con grande desenvoltura, se fue a hincar de rodillas ante las de don Quijote; y aunque él pugnaba por levantarla, ella, sin levantarse, le fabló en esta guisa [...]. (I, XXIX, p.239)

-Bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide, que no es cosa nada: solo es matar a un gigantazo, y esta que lo pide es la alta princesa Micomicona, reina del gran reino Micomición de Etiopia. (I, XXIX, p. 294)

À gauche, un chevalier est monté sur un livre de chevalerie comme s'il était un cheval. Derrière don Quichotte apparaît une queue, probablement celle d'un dragon ou d'une créature monstrueuse qui renvoie aux créatures de sa vision onirique. À droite, un personnage est assis sur les livres de chevalerie tenant dans sa main gauche une trompette surmontée d'un drapeau. Il s'agit probablement du nain que don Quichotte a imaginé en train de donner un signal au moment de son entrée dans l'auberge, un château selon son imagination :

Fuese llegando a la venta que a él le parecía castillo, y a poco trecho de ella detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo [...]. En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos [...] toco un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida [...]. (I, II, p. 37)

Contrairement à l'image rhétorique, le visage de don Quichotte apparaît moins sec « seco de rostro »⁴⁰⁶ et la moustache retroussée vers le haut « de bigotes grandes, negros y caídos »⁴⁰⁷. La chevelure de l'hidalgo est rousse, à la différence de ce qui est exprimé dans la description

⁴⁰⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 646.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

hypotextuelle : « es un hombre [...] entrecano »⁴⁰⁸. Par contre, les traits de son visage renvoient plus ou moins à la cinquantaine « frisaba nuestro hidalgo con los cincuenta años »⁴⁰⁹. En arrière-plan, Vicente met en image une série de livres de chevalerie superposés sur les étagères de sa bibliothèque. La bande blanche qui entoure la tête de don Quichotte rappelle ses défaites consécutives lors de certaines aventures comme celle des moulins à vent et celle du Chevalier de la Blanche Lune :

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

-Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. (II, LXIV, p. 1047)

Généralement, l'artiste transpose l'obsession de don Quichotte pour les livres de chevalerie, conformément à l'image rhétorique ci-dessous :

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso—que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda [...]. (I, I, p. 28)

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (I, I, pp. 29, 30)

En revanche, Vicente intègre dans cet épisode de lecture des signes visuels qui ne figurent pas dans l'hypotexte comme le casque de Mambrin, la tête bandée, l'aspect de rousseur (cheveux, sourcils, moustache et barbe roux), ainsi que les créatures monstrueuses et les personnages de ses aventures qui animent la scène. En effet, la reine de Micomicon, les chevaliers montés sur des souris, le chevalier monté sur un livre de chevalerie, le nain assis qui tient une trompette et la queue de la créature monstrueuse sont des signes visuels empruntés du tableau de Gustave Dorée *Son imagination de remplit de tout ce qu'il avait lu*, réalisé en 1863 pour l'édition Hachette. Il existe une intertextualité entre ces deux représentations iconographiques comprise selon Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁴¹⁰. Ici, nous avons une coprésence entre deux images picturales. Vicente recourt à la citation littérale en tant que forme intertextuelle explicite faisant référence au tableau de Dorée. L'artiste reprend dans le cadre d'une dérivation hyperesthésique les mêmes signes visuels du tableau de Dorée sans modification ou transformation esthétique. Les signes plastiques empruntés sont découpés

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsestes*. La littérature au second degré, *op.cit*, p. 8.

est insérés dans l'image picturale de Vicente par l'entremise du collage qui est « l'introduction d'un objet préexistant dans une œuvre créée, l'association de deux ou plusieurs éléments d'origine différents »⁴¹¹. Le collage utilisé par Vicente s'apparente au collage surréaliste dans sa dimension imaginaire et onirique accordant aux images picturales un aspect insolite et merveilleux. Par le pastiche⁴¹², il représente don Quichotte avec la même posture du chevalier de Gustave Dorée dont nous l'apprécions assis tenant un livre de chevalerie dans sa main gauche et portant une épée dans sa main droite levée vers le haut. Dans le contexte artistique, Genette affirme que la « peinture connaît aussi l'imitation indirecte qui est, dans tous les arts, le propre du pastiche : imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle, originale et inconnue à son catalogue »⁴¹³.

Par ailleurs, nous remarquons une analogie esthétique entre cette image picturale et celle qui représente don Quichotte moderne, notamment dans l'aspect de rousseur, le port du casque de Mambrin doré, la chemise blanche, l'épaulière et le brassard dans le bras gauche, ainsi que la bande qui entoure la tête du chevalier. La seule différence existante est perçue au niveau physiologique dont les traits du visage de don Quichotte représentent ici l'âge de don Quichotte, conformément à la description hypertextuelle.

⁴¹¹ Fauchereau, Serge, *Du collage et de Rueda*, Paris, Cercle d'Art, 1997, p. 5.

⁴¹² Les des types officiels de l'hypertextualité selon Gérard Genette.

⁴¹³ Genette, Gérard, *Palimpseste*, *op.cit.*, p. 438.

2.6 - Don Quichotte marionnette

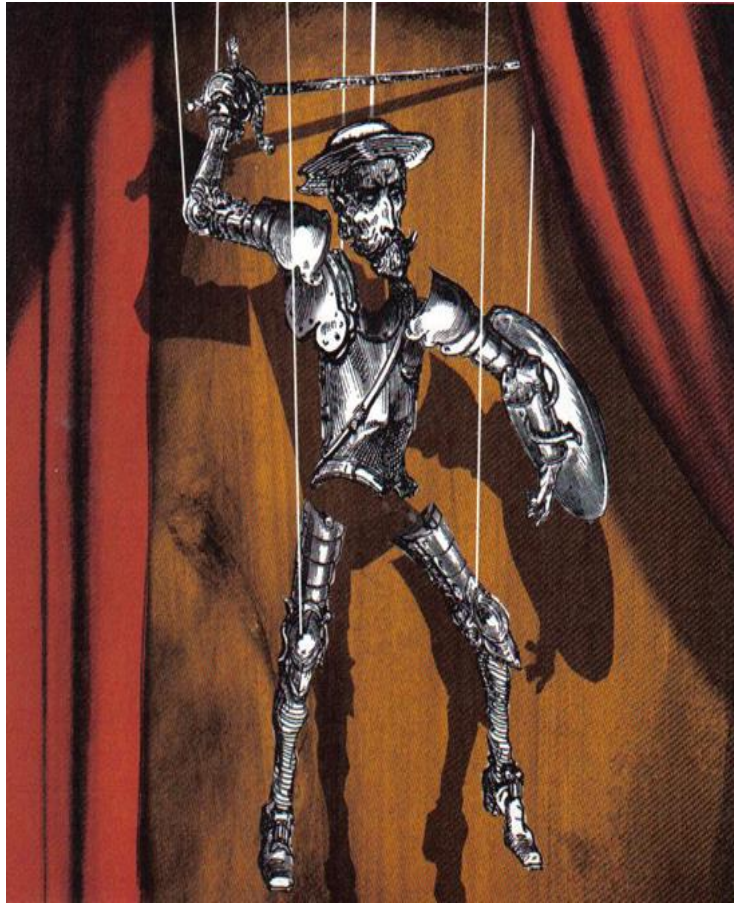


Figure 43 : Fernando Vicente ©

Au premier plan, Vicente met en image une marionnette métallique qui représente don Quichotte armé. Elle est coiffée du casque de Mambrin, brandit l'épée dans sa main droite et porte le bouclier dans sa main gauche. La marionnette est manipulée par sept fils reliés aux différentes parties de son corps, notamment, les jambes, le torse et les bras. À gauche et à droite de l'image picturale, l'artiste a placé un rideau de scène rouge qui sépare normalement la scène de la salle de théâtre. En arrière-plan, l'artiste brosse un fond uni marron dont apparaît l'ombre de la silhouette du chevalier qui fait avec l'éclairage de la scène un jeu de clair-obscur.

Dans cette image picturale, don Quichotte est transposé d'un corps humain à un objet anthropomorphe. La marionnette subit une transformation en passant d'un objet inanimé à un

autre animé et *vice versa*, un « objet-qui-n'en-est-plus...pour y revenir »⁴¹⁴. Ce processus renvoie à la corrélation entre les trois concepts développés par Jacques Lacan : le réel, le symbolique et l'imaginaire qui représentent le registre ternaire de la réalité humaine. La représentation iconographique de Vicente reflète ces trois notions de Lacan, étant donné que don Quichotte est représenté sous forme de marionnette en mouvement, manipulée par le biais de fils. Le corps de celle-ci est morcelé, les jambes et les bras sont détachés du torse, le cou qui relie le torse avec la tête est invisible. La dimension réelle de la marionnette quichottesque se manifeste par sa réalité physique et matérielle étant donné qu'elle est en soi-même langage et média de communication qui peut représenter une réalité psychique individuelle ou collective produisant des effets auprès du spectateur. Quant à la dimension imaginaire, elle est présente par la création du marionnettiste, ici le peintre, qui compose une forme de marionnette nouvelle et originale donnant à voir au spectateur un corps de don Quichotte inédit dans l'histoire de l'iconographie quichottesque, issue de l'imaginaire de son créateur, Fernando Vicente. Pour ce qui est de la valeur symbolique, cette image picturale reflète la psychologie défaitiste et inquiète de don Quichotte, car il est soumis au contrôle et à la manipulation d'autrui, étant donné que la marionnette est « un mixte de réalité physique et de réalité psychique humaine »⁴¹⁵. Le symbolique vient ici pour synthétiser l'état vaincu et abattu de don Quichotte.

En ce qui concerne l'aspect physiognomique, le visage de la marionnette quichottesque représente son âge décrit dans l'hypotexte « *frisaba nuestro hidalgo con los cincuenta años* »⁴¹⁶. Vicente dépeint de don Quichotte sec et maigre, le nez aquilin et crochu en accord avec l'image rhétorique « *la nariz aguileña y algo corva* »⁴¹⁷. Par contre, la moustache est dessinée retroussée contrairement à la description hypotextuelle « *de bigotes grandes, negros y caídos* »⁴¹⁸.

Pour le spectateur, la représentation de don Quichotte comme marionnette pourrait avoir un effet étrange. À cet égard, Freud parle de l'inquiétante étrangeté que l'adulte, en l'occurrence le spectateur, peut ressentir en regardant un objet inanimé, tel est le cas des marionnettes, des automates, *etc.*, qui prennent vie dans certaines circonstances. Sous ce rapport, Vicente fait passer un être vivant (don Quichotte) à une marionnette, un objet anthropomorphe qui circule

⁴¹⁴ Le Meléfan, Pascal, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, n°70, 2004, p. 228. <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2004-2-page-227.htm> [Consulté le 06/10/2020].

⁴¹⁵ Choulet, Philippe, « L'art de la Marionnette : du réel au symbolique via l'imaginaire », *Puppetring*, 2016. <https://www.puppetring.com/2016/12/29/lart-de-la-marionnette-du-reel-au-symbolique-via-limaginaire-par-philippe-choulet/>. [Consulté le 05/10/2020].

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de Mancha*, *op.cit.*, p. 646.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

entre la vie et la mort. À ce sujet, Hoffmann mentionne, à propos de l'interprétation lacanienne de la poupée de cire, « la dimension de la perte de l'autonomie, de la fascination qui abolit l'être par mise en rapport "avec cette forme d'image" fixe et inanimé. De sorte que l'on peut avancer qu'ici « le *a* sort de son habillage imaginaire pour reprendre l'aspect d'un corps inanimé suggérant la mort. [...] c'est la place vide de la mort qui est soudain remplie et qui fixe le sujet dans une pétrification en lui rappelant, telles les vanités, son destin de mortel »⁴¹⁹. Le don Quichotte de Vicente perd ici sa liberté et son autonomie physique en se transformant en une marionnette, un objet fixe et inanimé qui suggère sa mort et sa finitude. En même temps, il reprend son aspect animé et ainsi son habillage imaginaire pour évoquer la vie, la vie contrôlée par autrui, le marionnettiste ou en l'occurrence l'artiste.

En s'appuyant sur la théorie lacanienne du schizme de l'œil et du regard, Pascal le Maléfan affirme qu'« une marionnette est d'abord un objet regardé et une marionnette sans regard est quelque chose d'inimaginable. Par contre, il est tout à fait possible de rencontrer des marionnettes sans yeux. L'organe n'est pas ici essentiel à la fonction »⁴²⁰. Dans le cas de la marionnette quichottesque, Vicente la représente avec les yeux fermés, elle ne regarde pas vers le spectateur comme dans le théâtre de marionnette. Sa physionomie et la posture de son corps manifestent une impression de sujétion d'un don Quichotte vaincu, soumis et impuissant. Ces états psychologiques nous rappellent l'épisode de la défaite face au Chevalier de la Blanche Lune (Samson Carrasco) où l'hidalgo reconnaît sa défaite :

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

-Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra. (II, LXIV, p. 1047)

Cette représentation iconographique (fig.43) nous renvoie au chapitre XXVI qui place don Quichotte devant un spectacle de marionnette : *Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas*, où don Quichotte assiste avec Sancho au théâtre de Maître Pierre « *El retablo de maese Pedro* ». Le spectacle relate l'histoire de la libération de Mélisande épouse de don Gaïferos, qui était prisonnière chez le roi maure Marsilio. Dans la scène où les maures affrontaient don Gaïferos, don Quichotte a pris les marionnettes

⁴¹⁹ Le Maléfan, Pascal, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *op.cit.*, p. 132.

⁴²⁰ *Ibid.*, 233.

pour de véritables guerriers. Il se précipite vers le théâtre, l'épée à la main, et s'est mis à anéantir toute la scène.

Le spectacle de marionnette de Maître Pierre a eu un effet surprenant sur don Quichotte en tant que personnage souffrant de psychose. « La marionnette, si elle est toujours l'autre, n'a de vie que parce que je veux bien lui en prêter. On sait cependant ce que ce jeu peut avoir de potentiellement déroutant pour tout un chacun et, a fortiori, pour le psychotique »⁴²¹. Comme l'explique Sigmund Freud⁴²² par rapport à la relation des enfants avec leurs poupées, don Quichotte comme un enfant ne distingue pas les marionnettes de personnages réels. Ainsi, il a trouvé le plaisir de traiter les marionnettes de Maître Pierre comme des êtres vivants (des véritables guerriers), compte tenu que le contexte de cette histoire coïncide avec ses origines et surtout avec son statut de chevalier. Il a pensé que sa mission était d'aller affronter les Maures pour se porter au secours de don Gaïferos et libérer son épouse :

-No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, ¡conmigo sois en batalla! (II, XXVI, p. 755)

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. (II, XXVI, p. 755)

C'est le contraire de l'inquiétante étrangeté que l'adulte (un spectateur ordinaire) ressent lorsqu'il regarde ces objets anthropomorphes. Étant donné que don Quichotte est un spectateur spécial, « il passe à l'acte dans l'aire de la fiction »⁴²³. Dans son image picturale (fig.43), Vicente introduit son personnage au spectacle de marionnettes comme s'il était l'une de celles-ci qui interprétaient les rôles de cette histoire. Anne Gilles parle à cet égard d'un « branchement fantasmatique du spectateur sur une fiction qui lui est proposée de façon à ce qu'il puisse, en toute légitimité, avoir les visions qui réalisent mentalement quelque chose de l'ordre d'un désir auquel la réalité fait peu ou pas de concession »⁴²⁴. Après l'anéantissement du spectacle de marionnettes par don Quichotte, ce dernier justifie son acte aux auditeurs de l'auberge, après avoir rendu compte qu'il s'agissait simplement de marionnettes :

⁴²¹ *Ibid.*, p. 229.

⁴²² Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Féron, Bertrand, Paris, Gallimard, 1985, pp. 213-263.

⁴²³ Gilles, Anne, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 11.

⁴²⁴ *Ibidem.*

-Ahora acabo de creer—dijo a este punto don Quijote—lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto: si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen [...]. (II, XXVI, p. 757)

Certes, le spectateur ordinaire pourrait se projeter sur la scène en imaginant qu'il en fait partie, mais ne peut en aucun cas franchir les limites du retable. À l'inverse, don Quichotte, psychotique, intervient dans la scène de marionnettes et devient acteur interprétant un rôle dans l'histoire qui correspond à son désir et à son devoir en tant que chevalier. Vicente met en scène l'hidalgo armé en mouvement devant les rideaux du théâtre, brandissant l'épée dans sa main droite et portant le bouclier dans son bras gauche. L'artiste démontre à travers cette image plastique l'inconscience de don Quichotte devant la réalité extérieure hors scène, alors qu'il était au début conscient qu'il allait assister à un spectacle de marionnettes. Dans le déroulé des événements, il passe d'un simple spectateur à un acteur du théâtre de Maître Pierre. Dans ce cadre, Anne Gilles affirme que « le roman ne cesse d'imposer à don Quichotte un idéal chevaleresque exacerbé et, simultanément, l'extrême violence de ne jamais le placer dans des circonstances à la mesure de ses aspirations. Le spectacle de Maître Pierre lui offre l'occasion de prendre une revanche, certes dérisoire, mais spectaculaire et passionnée, sur la violence continue faite au désir non moins violent qui lui sert de loi »⁴²⁵.

Par ailleurs, avec le théâtre de marionnettes mis en scène par Vicente, l'esprit du spectateur voyage, entre deux territoires mentaux, celui du marionnettiste, représenté ici par l'artiste lui-même et celui du public (le spectateur). Il s'agit d'un lieu propre à la création d'une scène imaginaire et symbolique, où le partage du sens se met en jeu.

Enfin, il est indispensable de préciser que « la centralité du regard dans le théâtre de marionnettes le place à côté des autres arts articulés au scopique⁴²⁶ : théâtre, peinture, sculpture. De fait il se range également dans la série des artifices qui cherchent à tromper l'œil. Or, il y a là une fonction que Lacan nomme le dompte-regard, qui signale la satisfaction dans la

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴²⁶ Relatif à la théorie lacanienne du « champ scopique » qui étudie le regard du spectateur au tableau. À cet égard, Jacques Lacan dessine deux systèmes triangulaires qui mettent deux triangles superposés, l'un désigne le sujet de la représentation et l'autre indique le regard. Lacan, Jacques, « Qu'est-ce qu'un tableau ? » in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, p. 97.

contemplation d'un tableau »⁴²⁷. En l'occurrence, si le spectateur regarde cette image picturale de loin, à travers le dompte-regard⁴²⁸ qui peut se manifester aussi comme trompe-l'œil, il ne se rendra pas compte que les parties des corps sont détachées du torse, notamment, les jambes, les bras et la tête. C'est ici où se manifeste la fonction du tableau liée au regard du spectateur. Jacques Lacan explique que « dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éliidé—c'est ça qui s'appelle le regard »⁴²⁹.

2.7 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels

Globalement, l'artiste met davantage son attention sur de don Quichotte. Nous avons constaté alors qu'il a volontairement choisi de porter son intérêt sur la représentation de l'être. Le seul épisode majeur illustré est celui de la lecture des livres de chevalerie, tandis que les autres images picturales sont des portraits qui représentent l'hidalgo de profil, en buste ou en pieds, monté sur Rossinante. Les hypertextes iconographiques de Vicente nous proposent une vision particulière et une représentation mentale différente et originale. Il s'inspire d'un monde moderne et contemporain pour renouveler le roman classique et moderniser son protagoniste.

Les images hypotextuelles de Vicente mêlent anatomie, mécanique et cartographie. À travers cette hybridation, il a tenté de mettre en image une manière moderne de représenter le corps humain héroïque, accordant à ces images picturales un caractère insolite et extraordinaire.

Vicente représente cette hybridation corporelle de différentes manières. Nous percevons soit un corps anatomique avec l'incarnation de membres vivants comme dans la (fig.33) dont l'oreille et le visage—en dépit que celui-ci apparaît avec des veines et des nerfs—sont esquissés en chair et en os ; soit un corps squelettique avec un visage vivant barbu comme le montre la (fig.36). Au-delà de cette dualité, la fusion entre anatomie, squelette et membres vivants représentent principalement la vie et la mort, la réalité et l'illusion. Certes, ce sont des peintures figuratives, mais elles sont loin d'être réalistes : squelettes, crânes, corps anatomique renvoient aux tableaux de vanités. Elles sont traditionnellement définies comme « des compositions donnant à voir le caractère éphémère et illusoire de la condition humaine par la représentation d'objets centrés

⁴²⁷ Le Maléfan, Pascal, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *op.cit.*, p. 233.

⁴²⁸ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 100.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 70.

autour d'un élément dominant et fédérateur : le crâne, à partir duquel s'engage un dialogue avec l'ensemble des composantes de la toile et, par-delà, avec le spectateur »⁴³⁰. À ce sujet, il est indispensable d'évoquer le lien entre ces vanités et don Quichotte du point de vue neurologique et psychanalytique. Dans cette perspective, Antoine Sénanque, neurologue et écrivain précise qu'« en neurologie, les vanités, ce sont des malades »⁴³¹. Dans la (fig.43) qui représente don Quichotte marionnette, la réaction du chevalier face au théâtre de Maître Pierre démontre son état psychotique en prenant les marionnettes pour des soldats maures. En outre, le corps morcelé représenté dans certaines peintures suggère l'état psychologique instable du chevalier qui oscille entre la réalité et l'imagination, la raison et la folie.

En ce qui concerne l'aspect physique est vestimentaire, il semble que l'artiste à l'intention de rompre avec la tradition iconographique en représentant un don Quichotte moderne sous des traits d'un jeune homme ayant du style, manipulant l'ordinateur à travers la souris. Vêtu d'une chemise blanche et d'un pantalon noir qui invoque les composants du costume des années quatre-vingt-dix, et toujours en vigueur. De plus, il apparaît avec une chevelure rousse contrairement à la description hypertextuelle où elle est grisonnante. Quant à l'armure, Vicente demeure fidèle à reprendre toutes ses parties essentielles conformément à l'image rhétorique, notamment l'épée, la lance, le bouclier, l'épaulière, le brassard, la cuirasse, *etc.* Par contre, il a mis en valeur le casque de Mambrin qui est présent dans tout le *corpus*, tantôt doré tantôt argenté. Ce mythique casque nous renvoie au chapitre XXI de la première partie qui fait part de la rencontre de don Quichotte et Sancho Panza avec le barbier. Il s'agit de l'un des épisodes phares du roman où l'hidalgo prend le barbier pour un chevalier et le bassin pour un armet (heaume) d'or :

[...] Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

[...] Pues ése es el yelmo de Mambrino—dijo don Quijote. (I, XXI, p. 188)

Dans certaines images plastiques, le don Quichotte de Vicente entre en interaction avec la machine. D'une part, il apparaît sous des traits d'un jeune homme moderne faisant usage d'un ordinateur et de l'autre il interagit avec la mécanique, notamment le système d'engrenages. Ces machines font référence à la révolution industrielle du XIXe siècle et le développement technologique du XXe siècle. Elles expriment l'ambition de persistance et d'éternité du

⁴³⁰ Cheve, Dominique et Fare, Fabrice, « La nature des vanités françaises : la pensée », *Littératures Classiques*, n° 17, 1992, p. 207. https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1992_num_17_1_1029 [Consulté le 11/07/2021].

⁴³¹ Quin, Élisabeth, *Le Livre des vanités*, *op.cit.*, p. 141.

protagoniste. Ainsi, le chevalier baroque prend des allures modernes et devient un personnage présent dans toutes les époques.

Par ailleurs, Vicente détourne l'image héroïque de don Quichotte en illustrant le chevalier comme marionnette soumise et impuissante, manipulée moyennant des fils à marionnettes. Nous constatons à cet égard la volonté de démontrer un autre visage et une autre vision de don Quichotte comme anti-héros symbolisant ses échecs successifs.

Un autre aspect qui caractérise l'hypertexte iconographique de Vicente est celui de l'iconotexte. Dans la (fig.36), les premières lignes du premier chapitre sont insérées dans le bouclier du chevalier et les noms des régions sont transcrites sur la représentation cartographique. Ainsi, le texte et l'image interagissent dans le même espace. Le message verbal « en un lugar de la Mancha » est représenté par la carte où apparaît la région de « La Mancha », tandis que la description hypertextuelle du chevalier « vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco » est traduite par l'image squelettique de don Quichotte et son cheval. En l'occurrence, « l'image renvoie à la visibilité du texte et le texte, à la lisibilité de l'image »⁴³². Vicente recourt à la citation⁴³³ littérale en tant que forme intertextuelle qui renvoie explicitement au premier chapitre de l'hypertexte cervantin.

Ce phénomène iconotextuel nous renvoie aux fonctions d'ancrage et de relais développées par Roland Barthes. Selon lui, « toute image figurative qui représente une scène reconnaissable, que ce soit peinture ou photographie, a besoin pour être assimilé d'un ancrage ou un relais verbal, par exemple un titre ou des mots insérés dans l'image suggérant une connotation spécifique. De ce point de vue, nous avons ici un discours verbal et visuel mixte »⁴³⁴ qui combine le message verbal et le message iconique dans un rapport de complémentarité, constituant le sens global de la représentation pictural. À cet égard, Jürgen Müller parle d'une amalgamation de deux médias, ici entre le texte (la littérature) et l'image (la peinture), qui donne lieu à un *nouveau* média et non pas seulement une simple « addition »⁴³⁵. C'est ce qu'il qualifie d'intermédialité, une notion qui ne considère pas les médias en tant que phénomènes isolés, mais plutôt des processus où les concepts médiatiques interagissent constamment⁴³⁶. De ce

⁴³² Montandon, Alain (dir.), *Signe / Texte / Image, op.cit.*, p. 44.

⁴³³ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré, op.cit.*, p. 8.

⁴³⁴ Huib Hoek, Leo, & Meerhoff, Kees, *Rhétorique et image, op.cit.*, p. 73.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.125.

⁴³⁶ Jürgen, Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol.10, n°2-3, 2000, p.113.

point de vue, Marshall McLuhan affirme que « la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles »⁴³⁷.

En effet, il existe un rapport d'intertextualité transmédiatique⁴³⁸ entre les hypertextes iconographiques de Fernando Vicente et l'hypotexte cervantin. À ce sujet, Julia Kristeva considère que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* »⁴³⁹. Comme le texte, l'image pourrait être considéré comme un matériau tissé, en la regardant, nous nous rendons compte des citations iconographiques qui renvoient aux passages hypotextuels. Il s'agit en l'occurrence de la transformation de l'hypotexte à l'hypertexte pictural.

Et pour établir une harmonie plastique générale, l'artiste opte pour une gamme de couleurs chaudes, notamment des nuances du jaune, de l'orange et du rouge qui sont associées principalement à la chaleur. Nous avons ainsi un monochromatisme qui est considéré comme l'une des tendances phares de l'art moderne. Sans oublier l'emploi des valeurs neutres comme le gris, le blanc et le noir qui introduisent du contraste dans ces couleurs chaudes. Les arrière-plans sont généralement brossés en jaune, plus ou moins lumineux, ce qui reflète la chaleur de la Manche durant l'été. En outre, les arrière-plans jaunes nous rappellent les tableaux qui représentent les icônes religieuses, souvent lumineux, pour ressortir leur aspect divin et mystique. Cette gamme chromatique correspond au contenu de l'hypertexte, puisqu'elle reflète la saison du déroulement des événements, ainsi que la dimension religieuse présente dans la diégèse, dont l'hidalgo est fait chevalier conformément à l'ordre de chevalerie de sa religion. Sous ce rapport, certains auteurs considèrent le personnage de don Quichotte comme étant une épopée de Chrétienté :

Don quijote como buen caballero, pone las armas por encima de las letras y prefiere la profesión caballeresca a la misma profesión religiosa contemplativa, porque los mlites de la orden de caballería son "ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella la justicia. [...] Todos están dispuestos a ser libertadores de galeotes, como don Quijote [...]. Siempre la consideración del individualismo se antepone a la de la colectividad⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Murzilli, Nancy, « L'intermédialité comme expérience », in *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier et à aujourd'hui*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2020, p. 204.

⁴³⁸ Huib Hoek, Leo, & Meerhoff, Kees, *Rhétorique et image*, op.cit., p.77.

⁴³⁹ Kristeva, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., pp. 84-85.

⁴⁴⁰ Arbelao, Víctor Manuel, « Don Quijote y Dios, la Religión, la Iglesia », *Príncipe de Viana*, n°65, 2004, p. 7. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1029399> [Consulté le 03/08/2021].

Par ailleurs, il est indispensable de préciser également que Vicente rompt avec la tradition iconographique qui représentait fréquemment les deux héros souvent ensemble comme un double inséparable. Sancho n'est présent dans aucune de ces illustrations picturales. En accord avec l'hypotexte, l'absence de Sancho nous renvoie à la première sortie de don Quichotte au deuxième chapitre de la première partie :

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazo su adarga, tomo su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuanta facilidad había dado principio a buen deseo. (I, II, p. 34)

La représentation de don Quichotte sans Sancho Panza fait allusion à tous les événements qui se sont produits (la lecture des livres de chevalerie, l'adoubement à l'auberge, la rencontre avec les colporteurs, l'aventure d'André, *etc.*), avant que l'hidalgo sollicite à Sancho d'être son écuyer et de l'accompagner dans son aventure chevaleresque. Ainsi, Vicente se concentre sur le monde onirique de don Quichotte et la représentation de son univers intérieur. En outre, il montre son intention de mettre en avant le phénomène du *quichottisme* comme l'explique Fernández del Valle :

El quijotismo [...] es batir de alas, locura que se contagia, locura cuya razón es anhelo ardiente de creación, de ascensión, de verticalidad; de ser oasis en el desierto y montaña en la planicie. No se trata de letra, sino de espíritu. Y su espíritu—soplo Dios vivo en el barro—vence siempre a su materia. Su carne se la deja a Sancho y él se queda con una chispa de cuerpo enjuto, encendida por una voluntad de no detenerse ante el obstáculo, en su propósito agónico de ascensión⁴⁴¹.

En revanche, les portraits de don Quichotte traduisent son existence et sa mission primordiale. À cet égard, l'hidalgo dit au bachelier Alonso Lopez au chapitre XIX de la première partie :

Y quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios. (I, XIX, p. 170)

En même temps, ils font référence au renoncement de don Quichotte à cette mission, ce qui est illustré par les vanités qui symbolisent sa mort et la fin de son aventure chevaleresque. De plus, ils mettent en évidence le corps et l'âme quichottesques qui oscillent entre illusion et réalité, sagesse et folie, vie et mort.

⁴⁴¹ Fernández del Valle, Agustín Basave, *Filosofía del Quijote*, México, Espasa-Calpe mexicana, 1968, p. 22.

Enfin, nous pouvons constater une adéquation entre l'hypotexte et son hypertexte iconographique, notamment aux plans physiologique et morphologique de don Quichotte. En conséquence, il existe une rupture par rapport à la tradition iconographique des siècles antérieurs, où les artistes étaient fidèlement inspirés par le texte cervantin, soit pour mettre en image les deux héros, soit pour représenter des épisodes clés du roman.

Chapitre 3

Type iconographique français

3.1 - Biographie de l'artiste Georges Corominas

Georges Corominas est un peintre français né en 1945. Il a fait ses études à l'École Nationale des Beaux-Arts d'Alger. Ultérieurement, il rentre en France en 1962 où ses toiles se font très rapidement remarquer. Corominas a participé à de grands salons nationaux et internationaux. Il a reçu plusieurs titres et prix prestigieux pour ses toiles. Ses œuvres artistiques sont exposées dans des collections publiques et privées en France et ailleurs, notamment, le Consulat de la Cour Royale d'Espagne, le Musée du Vatican, l'Ambassade du Maroc, le Japon, le Moyen-Orient et les Etats-Unis⁴⁴².

Comme peintre symboliste, la peinture de l'artiste français Georges Corominas se caractérise essentiellement par la précision du trait et l'harmonie chromatique. Ses personnages relèvent généralement de légendes et ses thèmes exaltent les coutumes, les rites et les anciennes civilisations. De l'Orient à l'Occident, ses œuvres reflètent la nostalgie du passé et le voyage à travers les continents. Cavaliers du désert, villes mythiques, paysages slaves ou orientaux, Corominas s'inspire de ses voyages nombreux pour peindre son univers pictural qui se caractérise exclusivement par une forme de néo-romantisme et de l'hyperréalisme. À l'égard de la littérature, l'artiste a peint environ trente toiles représentant *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes. Dans ces images picturales, le voyage, la diversité culturelle et les civilisations anciennes sont très remarquables. Même pour la genèse des œuvres qui proviennent de la fiction, Corominas ne cesse d'insérer des codes graphiques et esthétiques, ainsi que des références politiques et sociales dans sa peinture. « La précision du trait et l'harmonie chromatique permettent à cet artiste d'imaginer des scènes enchantées propices aux rêves éveillés »⁴⁴³.

L'art de Corominas s'inspire de peintres espagnols comme par exemple Bartolomé Estéban Murillo, Francisco de Goya, Diego Velázquez et Salvador Dalí. Il est influencé également par le peintre anglais William Turner, notamment pour sa technique des flous. Corominas utilise généralement la peinture à l'huile⁴⁴⁴.

⁴⁴²<http://www.galeriegraal.com/galerie-art-contemporain-biographie-peintre-georges-corominas>, [Consulté le 20/01/2020].

⁴⁴³<https://www.i-cac.fr/artiste/corominas-georges.html> [Consulté le 20/01/2020].

⁴⁴⁴<https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/france/6873/georges-corominas>, [Consulté le 20/01/2020].

3.2 - Les rapports entre l'hypotexte et les hypertextes visuels

Georges Corominas a consacré environ trente toiles pour illustrer le chef-d'œuvre *Don Quichotte de la Manche*. Ses représentations iconographiques ne font pas l'objet d'une édition illustrée, mais elles sont plutôt des illustrations indépendantes, émanant de la volonté et du choix personnel de l'artiste. Elles se caractérisent par un style pictural unique, notamment en ce qui concerne la précision des traits ainsi que l'harmonie chromatique qui se distingue essentiellement par des couleurs vives.

En effet, l'artiste s'appuie sur le roman comme hypotexte d'où dérivent ses hypertextes iconographiques, si nous considérons ceux-ci, comme étant des matériaux tissés⁴⁴⁵ identiquement au texte, à travers une opération transformationnelle. Ces hypertextes picturaux entretiennent avec l'hypotexte quichottesque une intertextualité comme forme de réécriture qui laisse transparaître la lecture et l'interprétation personnelle de l'artiste français. À cet égard, Julia Kristeva explique que le texte est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent⁴⁴⁶. En effet, la relation intertextuelle présuppose des ruptures et des modifications qui s'établissent entre l'hypotexte et ses hypertextes visuels dans un jeu d'interaction et de rétroactivité. En outre, elle suppose un dialogue réciproque entre l'hypotexte et ses hypertextes, mais aussi entre les auteurs et les lecteurs-spectateurs. Ces derniers perçoivent « une mosaïque de citations »⁴⁴⁷ où lisent d'autres textes. En ce sens, Michael Riffaterre explique la perception du destinataire de l'intertexte :

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littéarité d'une œuvre [...] ⁴⁴⁸.

Les éléments hypotextuels sont reproduits par le peintre selon sa manière picturale. Il s'agit d'une transposition du texte à l'image qui donne lieu à une relation transtextuelle dont nous percevons la présence du texte dans l'image. Gérard Genette définit cette transtextualité comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁴⁴⁹, dans notre

⁴⁴⁵ Ruprecht, Hans-George, « Intertextualité », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2, 1983, p. 13.

⁴⁴⁶ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 52.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁴⁸ Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4.

⁴⁴⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 7.

cas, avec des images. Dans ce contexte, nous pouvons parler de rhizomes⁴⁵⁰ selon Deleuze et Guattari ou d'hypertextes massifs, comme les appelle Genette, étant donné que toutes ces images sont dérivées explicitement du même hypotexte, sachant que n'importe quel spectateur, en regardant les toiles de Corominas, va bien naturellement reconnaître qu'il s'agit de *Don Quichotte*. Dans ce même cadre, l'hypertextualité pourrait comprendre plusieurs pratiques, parmi elles, celles qui sont manifestes comme la parodie, le travestissement et le pastiche. Si nous prenons le travestissement qui, selon Genette, modifie le style sans modifier le sujet, nous pourrions parler dans ce cas d'une transposition stylistique entre le texte et l'image, étant deux objets stylistiques, car si le travestissement se concentre sur la transformation du style du discours ou de l'élocution entre un hypotexte et un hypertexte, cette transformation de style est présente également entre l'hypotexte (*Don Quichotte*) et l'hypertexte (les images) en passant d'un style textuel à un autre iconographique tout en conservant le même sujet, le contenu de la diégèse (les faits, les objets et les personnages). Dans cette perspective, Genette explique que le travestissement est comme un exercice de traduction, puisqu'il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière⁴⁵¹. Pour sa part, l'image dérivée du texte implique une opération de transcription iconographique et une traduction de celui-ci, étant donné que l'image est plus proche du récepteur que le texte par son caractère immédiat. Si Genette affirme que le travestissement est le contraire d'une « distanciation »⁴⁵², nous observons que les hypertextes picturaux rapprochent le texte du spectateur, elles l'assimilent et l'actualisent, notamment pour le spectateur qui n'aurait pu lire le roman. Nous verrons donc dans les pages qui suivent le résultat de cette coexistence qui se produit entre l'hypotexte, son auteur, les hypertextes (les images) et leur peintre.

Dans la plupart des images picturales, Corominas représente les deux héros, don Quichotte et Sancho Panza en employant plus particulièrement le genre du portrait. Les deux protagonistes sont souvent ensemble, comme doubles inséparables, soit sur leurs montures, soit l'un assis à côté de l'autre. Généralement, l'artiste n'illustre pas les différents épisodes clés de la diégèse, mais il se concentre plutôt sur la représentation d'un seul épisode majeur, celui des moulins à vent. Les deux personnages sont dépeints en marche vers des moulins à vent, ou cheminant dans des villes espagnoles.

⁴⁵⁰ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 10.

⁴⁵¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 69.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 69.

Globalement, l'artiste représente les deux protagonistes, conformément à la description hypotextuelle. Les traits du visage de don Quichotte évoquent la cinquantaine et son tempérament mélancolique. L'aspect de maigreur est visiblement remarqué. Il est armé de sa cuirasse, son bouclier, son épée, sa lance et son casque. Quant à Sancho Panza, il est bien gros et de petite taille, sa physionomie suggère un caractère pacifique, naïf et simple. L'artiste tend à transposer fidèlement les descriptions hypotextuelles physiques et morales.

3.3 - Les portraits de don Quichotte et Sancho Panza

Que ce soit portrait en pied, ou portrait équestre, l'artiste recourt à ce genre pictural pour représenter don Quichotte et Sancho Panza, les deux personnages principaux de la diégèse. Daniel Bergez précise que ce genre a pendant longtemps été réservé aux protagonistes de l'histoire, princes ou chefs de guerre⁴⁵³. « Chez les anciens, le portrait avait une fonction essentiellement mémorielle, la finalité du portrait étant de perpétuer par l'image le souvenir des princes et des êtres exemplaires, qui se confondent bien souvent, et ainsi d'être un *exemplum virtutis* »⁴⁵⁴.

Au-delà de la représentation physique des personnages, le portrait répond également à la volonté de transcrire leurs caractères moraux et leurs façons d'être. Généralement, Corominas configure différentes expressions faciales des deux héros qui mènent le spectateur à distinguer leur caractère, conforme à la description du texte. En outre, il donne sens à ses portraits à travers divers éléments picturaux qui caractérisent l'art du portrait comme la position ou la posture, l'aspect vestimentaire, la coiffure, la barbe, l'environnement du portrait, le jeu de lumière, la technique utilisée : peinture floue ou nette. Avant de nous concentrer sur les descriptions physiques et morales des deux personnages et de leurs représentations dans les toiles de Corominas, il est indispensable d'identifier les types de portrait auxquels appartiennent ces illustrations. L'artiste représente des portraits de don Quichotte « en pied » dans douze illustrations et Sancho dans quatre. Nous constatons également l'usage du portrait « équestre » qui représente les deux héros dans trois illustrations. Dans ces portraits, Corominas dépeint don Quichotte seul ou accompagné de son écuyer. Dans l'un des portraits équestres, l'artiste dépeint des personnages imaginaires en arrière-plan qui ne relèvent pas forcément de la diégèse.

Par ailleurs, le peintre représente dans certaines images les deux héros de dos ou de face, soit de trois quarts avec le visage légèrement tourné sur le côté, par exemple : « *profil perdu* ou

⁴⁵³ Bergez, Daniel, *Littérature et peinture, op.cit.*, p.83.

⁴⁵⁴ Pommier, Edouard, *Théories du portrait de la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 132.

profil fuyant, portrait d'un modèle dont la tête est dessinée de trois quarts arrière »⁴⁵⁵. Ce type de portrait a été introduit par les peintres flamands avec la finalité de maintenir la communication avec le spectateur, contrairement au portrait de profil. Quant au portrait de face, il est destiné à communiquer directement avec le spectateur par le biais des regards réciproques. En effet, le choix de ces postures par l'artiste n'est pas arbitraire, mais plutôt justifiable, puisqu'elles permettent de dissimuler le regard du personnage lorsqu'il est représenté de dos, ou montrer un regard, dirigé ou non vers le spectateur, quand il est représenté de face, de profil ou en trois quarts.

Dans les deux cas, le peintre retient l'attention du spectateur qui devient acteur impliqué dans la scène, il s'interroge sur l'état d'esprit du personnage, il se met à contempler ce que le personnage regarde, essayant de déchiffrer le sens de ce qui est illustré. Le pouvoir du spectateur réside dans sa perception personnelle aux signes visuels, « c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit [...] »⁴⁵⁶. Le spectateur s'implique dans le tableau par l'entremise du regard. Corominas « donne à voir » en créant différents états animiques chez le spectateur (angoisse, jouissance, joie, tristesse...). À cet égard, Lacan affirme que le peintre :

[...] donne quelque chose qui [...] pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture⁴⁵⁷.

En effet, le regard du spectateur a un lien étroit avec la fonction du tableau. D'après Lacan, « la fonction du tableau—par rapport à celui à qui le peintre, littéralement, donne à voir son tableau—a un rapport avec le regard »⁴⁵⁸. Il s'agit d'un jeu du dompte-regard et de trompe-l'œil ou *un piège à regard*⁴⁵⁹ comme fonction de l'œil et du regard du spectateur dans la peinture, dans lesquels se révèle la pulsion au niveau du champ scopique :

Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint [...]⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/profil>, [Consulté le 22/01/2020].

⁴⁵⁶ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 23.

⁴⁵⁷ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 93.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 83

⁴⁶⁰ This, Claude, *De l'art et de la psychanalyse : Freud et Lacan*, op.cit., p. 113.

Corominas recourt également au portrait de profil, une pratique qui s'est inspirée par les médailles et les pièces de monnaies antiques dont étaient représentés les héros et les monarques grecques⁴⁶¹. Sa particularité est de mettre l'accent sur une face particulière du visage, seulement sa moitié, sans occulter au spectateur les expressions faciales, comme la mélancolie, la joie, l'inquiétude, la colère, *etc.*, car il peut pour ainsi discerner les états d'esprit des personnages même s'il n'aperçoit pas un portrait de face. Le portrait de profil à plusieurs symboliques. Il représente don Quichotte impassible excluant toute communication avec le spectateur. De plus, il le rend inaccessible exaltant son héroïsme, son pouvoir et sa puissance intemporels. Outre son exaltation de l'héroïsme chevaleresque de don Quichotte, il perpétue sa mémoire à travers le temps :

Le profil évoquait également la mémoire d'une personne décédée. Cette fonction mémorielle engageait en outre une reprise du mythe originel de la naissance de la peinture, qui faisait du tracé d'un profil une trace vivante contre l'oubli⁴⁶².

3.3.1 - Portraits en pied de don Quichotte



Figure 44 : Georges Corominas ©
Don Quichotte, huile sur toile

⁴⁶¹ « Naissance du portrait monétaire dans le monde grec », <http://classes.bnf.fr/portrait/artportr/histoire/index.htm>, [Consulté le 23/02/2022].

⁴⁶² Maresca, Sylvain, « L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-9 : L'essor du portrait autonome à la Renaissance », HAL Archives-ouvertes, 2020. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02499111/document>, [Consulté le 23/02/2022].

Corominas représente à travers ce portrait don Quichotte. La dimension psychologique est omniprésente dans ces images. Le visage du chevalier traduit des états d'esprit diverses : réflexion, concentration, mécontentement, épuisement, tristesse, mélancolie, *etc.* Quelques états psychologiques sont liés à la physiologie de don Quichotte, notamment son tempérament mélancolique qui est exprimé maintes fois dans le texte « es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la triste figura »⁴⁶³ et qui s'observe explicitement à travers les traits de son visage dans les images ; l'épuisement et le mécontentement apparaissent quand il est vaincu par ses ennemis, comme lors de sa défaite face au Chevalier de la Blanche Lune par exemple « don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma »⁴⁶⁴.

Ce portrait de face représente également des états de réflexion et de concentration. Don Quichotte est en train de penser aux aventures chevaleresques qui envisage entreprendre. En arrière-plan, Corominas dépeint, comme dans d'autres portraits, les deux héros ; les éléments clés de la diégèse : le bouclier, l'épée, la lance, quelques parties de la cuirasse, les livres de chevaleries. De plus, l'artiste représente souvent à l'horizon des moulins à vent qui renvoient bien évidemment à l'épisode clé de ces derniers. Ces indices précisent au lecteur-spectateur que don Quichotte est en train de rassembler ses idées dans le but de concrétiser son histoire. Quant à l'état de réflexion, il est visible par le langage corporel et gestuel des mains. Nous voyons par exemple dans un portrait la main droite de don Quichotte posée sur le menton, dans un autre, il est peint en train de se caresser la moustache avec la main droite. Cet état de réflexion, avec les livres de chevaleries éparpillés de gauche et à droite représente l'influence de don Quichotte par les livres de chevaleries. Par conséquent, il commence à penser de se faire chevalier errant :

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante [...]. (I, 1, pp. 30-31)

⁴⁶³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 171.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 1047.

3.3.2 - Aspect physique de don Quichotte et Sancho Panza

À l'origine, la fonction du portrait en peinture, comme dans la littérature, est de représenter le personnage, mettre en valeur les traits de son visage, et donc sa « physionomie », sa morphologie et son aspect vestimentaire. Ces mêmes aspects mènent également à discerner le caractère moral. À cet égard, Corominas privilège la profondeur et l'intensité des expressions, notamment du regard. Il sélectionne une posture spécifique qui reflète l'état psychologique du personnage et choisit l'espace où ce dernier est représenté. Bergez évoque l'effet de cohérence en portrait qui est assuré, selon lui, par deux éléments :

[...] la « physionomie », qui établit un système de correspondance entre le caractère du personnage et son aspect physique ; et le rapport d'implication réciproque entre le personnage et le milieu qu'il habite [...] ⁴⁶⁵.

Généralement, les deux héros sont représentés conformément aux descriptions hypertextuelles. Par contraste, il existe quelques écarts subtils réalisés par l'artiste, comme la couleur de la barbe de don Quichotte, figurée parfois en couleur blanche, grise ou châtain au lieu du noir, décrite explicitement dans l'image rhétorique du personnage « de bigotes grandes, negros y caídos » ⁴⁶⁶. Quant à la forme de la moustache, Corominas ne la dépeint pas tombante comme dans la représentation hypertextuelle, mais plutôt conformément à la mode de l'époque baroque qui se caractérisait par une moustache retroussée et relevée en pointe. Dans ce contexte, Miguel de Unamuno indique dans *El Caballero de la triste figura* que les peintres français peignaient la moustache de don Quichotte retroussée en pointe épaisse :

Hay el francés, apuesto, de retorcidas y tiesas guías de bigote, no caído éste, sin mucho asomo de tristeza, más parecido al aragonés de Avellaneda que al castellano de Cervantes ⁴⁶⁷.

Corominas s'inscrit donc dans les pratiques artistiques des éditions illustrées des années 1836, 1837 et 1862 de Louis Viardot, par exemple. Il esquisse également une longue barbe, comme symbole de prudence et de sagesse chez les héros, ce que le texte confirme dans les passages suivants :

Comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de Don Quijote. (II, XVII, p. 670)
Después de haberse limpiado Don Quijote cabeza, rostro y barbas y celada. (II, XVII, p. 671)

À propos de la couleur de ses cheveux, Corominas les esquisse grisonnants, comme est indiqué dans le texte « entrecano » ⁴⁶⁸, essayant d'être plus ou moins fidèle à la description

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.88.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 646.

⁴⁶⁷ Unamuno, Miguel de, *El Caballero de la triste figura*, *op.cit.*, p.82.

⁴⁶⁸ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p.646.

hypotextuelle. L'aspect de maigreur est présent dans tous les portraits dont nous constatons l'aridité et la maigreur de son visage, le nez aquilin et un peu crochu, en plus de sa haute taille qui se voit plus clairement quand il est en compagnie de Sancho. Corominas tente donc de nous représenter don Quichotte conformément aux images rhétoriques ci-dessous :

1. [...] y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva. (II, XIV, p. 646)
2. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...]. (I, I, p. 28)
4. [...] admirele (al caballero del Verde Gabán) ...la longura de su cuello, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro. (II, XVI, p. 662)
5. Así como le vio (Doña Rodríguez) tan alto y tan amarillo. (II, XLVIII)

Quant à Sancho Panza, l'artiste le représente gras, gros ventre, taille courte, jambes plus ou moins larges, maigres et grêles, il porte des bottes et toujours une sacoche qui apparaît clairement dans quelques images. Corominas représente les caractéristiques physiques générales de Sancho Panza présentes dans la *descriptio* :

- [...] a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas [...]. (I, IX, p. 87)
- [...] pensaba llevar un asno que tenía muy bueno porque él no estaba duecho a andar mucho a pie. (I, VII, p. 73)
- Iba Sancho Panza sobre su jumento como patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido. (I, VII, p. 73)

Généralement, les animaux apparaissent souvent dans les portraits accompagnant les personnages représentés. L'artiste n'exalte pas la maigreur de Rossinante, nous observons un cheval ordinaire si bien que l'aspect de maigreur n'est pas assez clair et visible. Quant à sa couleur, elle n'est pas précisée dans le texte, mais Corominas alterne entre le blanc et le brun/marron pour sa représentation. Par contraste, nous percevons sa longueur, mais pas vraiment son épaissement ni le fait que son épine dorsale est très remarquable, conformément à l'image rhétorique « tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado [...] »⁴⁶⁹. En ce qui concerne l'âne de Sancho, il n'y a pas suffisamment de descriptions hypotextuelles hormis ce passage : « [...] pensaba llevar su asno que tenía muy bueno [...] »⁴⁷⁰. Nous voyons donc un âne ordinaire, tantôt marron tantôt gris, portant un caparaçon rouge.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

3.3.3 - Aspect vestimentaire de don Quichotte et Sancho Panza

Au-delà de l'armure, l'aspect vestimentaire de don Quichotte n'est pas décrit minutieusement dans l'image rhétorique, mais dans ces portraits, bien que don Quichotte était un *hidalgo*, l'artiste le dépeint portant un costume baroque, introduit en France sous le règne de Louis XIII et Louis XIV, et caractérisé par le luxe et l'élégance vestimentaire. Ce type d'habit dispose de plusieurs détails de couture que nous tenterons de décrire méticuleusement en nous appuyant sur des références relatives à l'histoire du costume. Dans ces portraits, don Quichotte est vêtu d'un pourpoint aux manches ouvertes sur la chemise, et parfois sans manche, laissant alors apparaître les bras, manches flottantes de la chemise, parfois crevées ou découpées à *chiquetades*⁴⁷¹ ; collet brodé de dentelle avec une fraise ronde ou tombante à la confusion⁴⁷² ; cape rejetée négligemment sur une épaule et drapé autour du coude ; hauts-de-chausse longues aux genoux (chausses à la vénitienne ou en pantalon) ou courte, serré sur la jambe (chausses à la greguesque appelées également trouses) ; des souliers à pont-levis (chaussures à talon) soit une botte, *ladrine* ou *lazarine* qui est très évasée vers le haut, montée à mi-jambe et rabattue en entonnoir sur le mollet ; bas-de-chausses, la *rhingrave* qui est un culotte dont les jambes très amples sont portées sur des chausses bouffantes ; gants à crispin ; chapeau de feutre à plume (castor, grand feutre gris empanaché d'une longue plume d'autruche, la pleureuse, au larges bords souple et ondulé à la mode des mousquetaires)⁴⁷³.

⁴⁷¹ Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 2008, p. 216.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Grau, François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, puf, 1999, p.53.



Figure 45 : Georges Corominas ©
Don Quichotte chevalier des rêves, huile sur toile

La rhingrave, qui se portait en France depuis 1652, est ici représentée sur les tapisseries de l'Histoire de Louis XIV par Lebrum⁴⁷⁴. Ce type de costume était uniquement porté par le roi, les courtisans et la noblesse en général ainsi que par la bourgeoisie qui s'efforçait d'imiter la noblesse en portant un costume similaire⁴⁷⁵. La *rhingrave* était un costume traditionnel porté également par les chevaliers, d'autant qu'ils avaient le titre honorifique de noblesse. Ce costume porté par don Quichotte représente essentiellement la noblesse des chevaliers. Dans quelques images visuelles, nous trouvons également que don Quichotte porte un gilet boutonné, sans poches ni basques, « les boutons ne sont plus que des ornements »⁴⁷⁶. Le gilet boutonné était à la mode sous le règne de Louis XV où le justaucorps était porté partout en Europe et prenait le nom *d'habit à la française*⁴⁷⁷.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le texte ne présente pas une description minutieuse du costume que portait don Quichotte, il est évoqué uniquement dans ce passage : « quedó Don Quijote después de desarmado en sus estrechos gregüescos y en su jubón de gamuza [...] »⁴⁷⁸. Corominas dépeint don Quichotte portant ce costume baroque qui dispose

⁴⁷⁴ Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, *op.cit.*, p. 221.

⁴⁷⁵ Grau, François-Marie, *Histoire du costume*, p. 47.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 786.

généralement de ces deux éléments, culotte et pourpoint, mais sous un style français qui symbolise la noblesse, le pouvoir, l'autorité et la souveraineté. Dans l'hypotexte, Cervantes nous représente don Quichotte comme un hidalgo qui « no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de lanza en astillero », et donc, un personnage qui appartient à la basse noblesse. Néanmoins, l'artiste, en le dépeignant dans ce costume baroque, lui a attribué l'élégance de la noblesse et l'héroïsme chevaleresque. À propos de ce terme « *hidalgo* », Eduardo Godoy précise que :

él término hidalgo debe verse en contraposición con la normal denominación de los héroes caballerescos, pues estos son siempre designados con el tratamiento de caballeros. Con esta denominación se ubica a don Quijote en un escalón social bajo: desde esta posición no podía aspirar a entrar en una orden caballerescas⁴⁷⁹.



Figure 46 : Georges Corominas ©
Don Quichotte, Huile sur toile

En outre, nous observons dans deux images plastiques que don Quichotte porte des gants blancs à crispin qui ressemblent aux « gants du sacre ». L'un de ses gants est orné sur le dos de la main de perles ou de pierres « précieuses ». Les gants faisaient partie également du costume européen en général, dont l'usage était très répandu sous le règne de Louis XIII, et du fait qu'ils provenaient d'Espagne, ils étaient, comme nous l'apercevons dans les images, un peu souples,

⁴⁷⁹ Godoy, Eduardo, «Tradición y modernidad en el *Quijote*», *Academia chilena*, n°76, 2004, p. 2. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226174.html> [Consulté le 18/08/2021].

à grands poignets évasés couverts de broderies, et dits « crispins » [...] ⁴⁸⁰. Cet accessoire est symbolique car :

[...] le gant est au Moyen Âge un symbole de puissance et de protection [...]. Bien sûr il est inséparable de l'univers de la chevalerie : si les expressions « jeter le gant » ou « relever le gant » évoquent les gantelets de fer, elles sont passées dans le langage courant ⁴⁸¹.

Dans la chevalerie, en outre, le gant est gage de loyauté ou d'honneur ⁴⁸². Les gants sont également des preuves d'amour et des preuves d'affection entre amants. Ils servent au chevalier comme rappel éternel de l'amour de sa bien-aimée quand il est absent, l'incitant ainsi au courage, à la loyauté et à la constance ⁴⁸³. Cette symbolique des gants est présente dans l'*ekphrasis* quand don Quichotte évoque sa Dulcinée pour lui dédier sa victoire comme gage d'amour et de loyauté. Telles sont donc les propos de don Quichotte aux condamnés, *los galeotes*, lorsqu'ils les libèrent des gardes du roi :

[...] luego os pongáis en camino y vais a la ciudad del Toboso y allí os presentéis ante la señora Dulcinea del Toboso y le digáis que su caballero, el de la Triste Figura, se le envía a encomendar, y le contéis punto por punto todos los que ha tenido esta famosa aventura hasta ponerlos en la deseada libertad [...]. (I, XXII, p. 208)

Dans un autre passage, don Quichotte témoigne également sa loyauté à Dulcinée, quand il a réussi à arracher, Andrés, un garçon de quinze ans, des mains de son maître Juan Haldudo :

Bien que te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha; el cual, como todo el mundo sabe, ayer recibió la orden de caballería y hoy ha desfecho el mayor tuerto y agravio que formo la sinrazón y cometió la crueldad: hoy quito el látigo de la mano a aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante. (I, IV, p. 52)

⁴⁸⁰ Boucher, François, *Histoire du costume en Occident, op.cit.*, p.227.

⁴⁸¹ Gaulme Dominique et Gaulme François, *Les habits du pouvoir. Une histoire politique du vêtement masculin*, Paris, Flammarion, 2012, p. 92.

⁴⁸² Souriau, Étienne, *La condition humaine vue à travers l'art*, Paris, Centre de documentation Universitaire, 1962, p. 52.

⁴⁸³ Gaulme, Dominique et Gaulme, François, *Les habits du pouvoir. Une histoire politique du vêtement masculin, op.cit.*, p. 92.



Figure 47 : Georges Corominas ©
Don Quichotte et Sancho Panza, Huile sur toile

En ce qui concerne les habits de Sancho, il porte un costume paysan, des bottes et un chapeau à plumes. Son aspect vestimentaire ne fait pas l'objet d'une *ekphrasis* hypotextuelle, mais Corominas a tenté de montrer à travers ce costume la paysannerie bien loin du luxe et de l'élégance de la noblesse, et comme la bourgeoisie s'inspirait de celle-ci, certaines pièces du costume paysan sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV s'inspiraient également de la noblesse, mais il en reste toutefois profondément éloigné, selon François-Marie Grau, qui nous précise que les paysans utilisaient de mauvaises qualités de laine et de lin aux médiocres teintures⁴⁸⁴. Comme Sancho est paysan, le peintre le représente portant de braies ou de chausses larges, voire de *rhingraves* dépouillées, parfois une veste boutonnée sur une chemise de toile, équivalent du pourpoint noble et parfois un gilet sur une chemise, en plus d'un chapeau à feutre à larges bords.

⁴⁸⁴ Grau, François-Marie, *Histoire du costume*, op.cit., pp.59-60.

3.3.4 - Portrait équestre de don Quichotte et Sancho Panza



Figure 48 : Georges Corominas ©
Don Quichotte le visionnaire, Huile sur toile

Corominas représente dans trois hypertextes iconographiques les deux héros en portrait équestre. Nous apercevons sur l'un d'entre eux (fig.48), en second plan, une foule esquissée de musiciens et de danseuses. Contrairement au portrait classique qui est circonscrit à un seul personnage, celui-ci, illustre d'autres personnages inconnus, qui ne font pas partie des protagonistes de la diégèse. Généralement, le portrait équestre représente un personnage réel ou imaginaire à cheval. Ce type de portrait, très répandu en Europe, a été souvent lié au pouvoir et à l'autorité, puisqu'il a été fréquemment adopté pour représenter la souveraineté.

Le portrait équestre avait pour objectif de faire l'éloge du souverain et de manifester son autorité et son pouvoir contre les rebelles et les ennemis. Il s'inscrit dans une longue tradition française et plus largement européenne, dont le principe remonte aux statues antiques d'empereurs romains. Mais si son utilisation a toujours été liée à la représentation du pouvoir, elle a permis, selon les contextes historiques et les intentions des commanditaires, de donner des images assez diverses des dépositaires de l'autorité⁴⁸⁵. À cet égard, les trois portraits équestres que dépeint

⁴⁸⁵ Bril, Damien, « Le Brun et le portrait équestre », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2017, <https://journals.openedition.org/crcv/14512>, [Consulté le 22/01/2020].

Corominas mettent en valeur la symbolique du portrait équestre, ainsi que la fonction chevaleresque, plus particulièrement dans sa dimension guerrière.

3.3.5 - Aspect moral de don Quichotte et Sancho Panza



Figure 49 : Georges Corominas ©
Don Quichotte et Sancho Panza, Huile sur toile

Dans cette image picturale (fig.49), l'artiste représente au premier plan les deux héros, don Quichotte et Sancho Panza avec leurs montures, Rossinante et l'âne de l'écuyer. Au second plan, l'on observe un brouillard blanc formant une auréole divine. Les deux chevaux se situent dans des directions opposées. Le cheval brun est de dos et regarde à gauche vers l'arrière-plan, tandis que le cheval blanc regarde vers don Quichotte et Sancho. Au-delà de l'opposition physique des deux personnages, les directions opposées de ces deux chevaux représentent la contradiction morale et le dialogue opposé qui est très marqué dans l'hypotexte, notamment dans les premiers chapitres. Don Quichotte, étant rêveur, son imagination transforme la réalité : les moulins à vent deviennent des géants aux énormes ailes, l'auberge devient château, le plat à barbe devient un armet de Mambrin ; et Sancho, étant réaliste, en toute simplicité, brise l'illusion de son maître à chaque fois que ce dernier prétend voir des réalités qui n'existent pas.

Le passage qui suit illustre parfaitement le contrepoint entre don Quichotte et son écuyer dans l'épisode des Moulins à vent :

- La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todas las vidas [...].

- Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.

- Aquellos que allí ves—respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

- Mira vuestra merced—respondió Sancho—que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. (I, VII, p. 74)

Au même chapitre, plus précisément dans l'épisode des Religieux de Saint-Benoît (I, VIII, p. 75) apparaît un autre dialogue d'opposition entre les deux protagonistes ; il s'agit de l'épisode où don Quichotte, avec ses illusions, prend les religieux pour des enchanteurs qui séquestreraient une princesse. Le protagoniste transforme alors tous les événements réels en événements imaginaires, conformément aux aventures qu'il a coutume de lire dans les livres de chevalerie. Sancho intervient ici également pour tempérer l'imagination de son maître avec sa rationalité :

- O yo me engaño, o ésta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto, porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío.

- Peor será esto que los molinos de viento —dijo Sancho.

Mire, señor, que aquéllos son frailes de San Benito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera. Mire que digo que mire bien lo que hace, no se sea el diablo que le engañe.

- Ya te he dicho, Sancho —respondió don Quijote—, que sabes poco de achaque de aventuras: lo que yo digo es verdad, y ahora lo verás. (I, VIII, p.79)

Tout au long de l'aventure, Sancho tente de décourager don Quichotte afin qu'il n'entre pas dans des conflits. Sancho représente « le réalisme à la Sancho Panza, posé en antithèse »⁴⁸⁶. Au début, c'est la première image que Cervantes donne de Sancho, mais au fur et à mesure, nous découvrons une évolution de son état psychologique, il devient rêveur lui aussi et imagine, à l'instar de son maître, des choses qui n'existent pas. Il finit par être contaminé par la rêverie et l'imagination de don Quichotte. Nous remarquons la transformation psychologique de Sancho dans l'épisode des trois paysannes, que Sancho a pris pour Dulcinée et ses servantes. En les

⁴⁸⁶ Souriau, Étienne, *La condition humaine vue à travers l'art, op.cit.*, p. 92.

apercevant, il se met à décrire à don Quichotte leur aspect vestimentaire élégant et leur beauté inconcevable :

[...] Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver. (II, X, p. 618)

De la même façon, nous constatons également un changement de l'état psychologique chez don Quichotte, car cette fois-ci, il ne regarde pas, comme Sancho, Dulcinée et ses servantes, mais plutôt trois modestes paysannes sur trois ânes. Au moment où don Quichotte s'agenouille pour faire révérence à la prétendue Dulcinée, il découvre une paysanne laide au nez épaté et au visage rond « una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carriredonda y chata »⁴⁸⁷ et d'aucune élégance vestimentaire :

- Yo no veo, Sancho—dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

- Ahora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho—. ¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el campo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

- Pues yo te digo, Sancho amigo, —dijo don Quijote—, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tu Sancho Panza; a lo menos, a mi tales me parecen.

- Calle, señor, —dijo Sancho—, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega acerca. (II, X, p. 619)

Ce passage démontre à merveille la sanchification de don Quichotte et la quichottisation de Sancho Panza qui reflètent le changement de rôle et d'état psychologique des deux protagonistes. Il s'agit d'une contamination mentale réciproque, qui illustre le conflit entre la réalité et l'imagination : « [...] mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de Don Quijote de la ilusión a la realidad »⁴⁸⁸.

Cette métamorphose psychologique accorde à la diégèse un certain équilibre et dynamisme, étant donné qu'il existe des points en commun entre don Quichotte et son écuyer. Les deux sont rêveurs et ambitieux, même si ce n'est pas avec le même degré. Sancho aspire gouverner l'île *Brataria* tandis que le chevalier est idéaliste, il aspire changer le monde. Certes, la personnalité de chacun d'entre eux est différente, mais tout au long de la diégèse, les deux héros se complémentent au niveau du langage, de la vision et du comportement. Les interférences

⁴⁸⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit, p. 619.

⁴⁸⁸ Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del Quijote, Ensayo psicológico sobre el Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 145.

conduisent à l'influence psychologique réciproque, ce qui engendre la *sanchification* de don Quichotte et la *quichottisation* de Sancho Panza. À propos de ces deux phénomènes, Salvador de Madariaga parle de la métamorphose des deux héros :

[...] Don Quijote y Sancho adquieren a los ojos del observador atento la movilidad vital y humana que heredaron de su humanísimo padre y creador. Circula por todos sus actos la misma jugosa savia cervantina que los hermana. Y así, interpenetrados por un mismo espíritu, se van aproximando gradualmente, mutuamente atrayendo, por virtud de una interinfluencia lenta y segura que es, en su inspiración como en su desarrollo, el mayor encanto y el más hondo acierto del libro⁴⁸⁹.

À cet égard, Corominas transpose cette opposition par les deux montures qui sont en direction inverse, et par les deux postures contradictoires de don Quichotte et Sancho. Don Quichotte assis, déterminé, brandissant un drapeau rouge, déclarant la guerre aux ennemis. Par contraste, Sancho assis à côté, et dont la physionomie semble importunée par son maître qui ne cesse d'inventer et imaginer des histoires qui n'ont rien à voir avec la réalité. En outre, cette direction opposée des deux montures traduit l'idée que l'imagination et l'imprudence sont les caractéristiques de don Quichotte, tout comme la réalité et la prudence sont les spécificités propres de Sancho. Ce sont généralement ces aspects moraux qui sont compliqués à transposer pour le spectateur par le biais de l'image, contrairement aux aspects physiques. Donc, l'artiste recourt à des procédés et des techniques picturales spécifiques, afin d'exprimer cette opposition mentale entre don Quichotte et Sancho, caractéristique très présentes dans l'hypotexte.

3.4. Intericonicité avec Delacroix, Lautrec et de La Tour

3.4.1 - La Liberté guidant le peuple

L'image plastique (fig.49) suggère à première vue le tableau d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*. Elle représente une hybridation artistique, culturelle et politique qui a pour objectif l'activation de la mémoire historique du spectateur à travers une peinture symbolique et allégorique. À l'origine, l'œuvre de Cervantes dispose d'une dimension sociale et politique qui reflète une période très marquante de l'Espagne, à savoir, l'instauration de l'Inquisition faisant suite à la période de Reconquête par les rois catholiques. Certains scientifiques pensent d'ailleurs que Cervantès critiquerait cette Inquisition, tout comme il critiquerait en même temps l'idéal chevaleresque par le biais du burlesque et du satirique. De ce point de vue, Corominas transpose alors cette dimension en se référant au tableau de Delacroix, compte tenu qu'il représente également une période décisive dans l'histoire de la France. L'artiste s'inspire de ce

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

peintre français pour transmettre au spectateur cette dimension sociale et politique espagnole à travers une représentation allégorique à double sens. Le drapeau rouge qui ondule vers l'arrière, rappelant les mœurs médiévales espagnoles, symbolise la révolution, la lutte pour la liberté de la société espagnole médiévale. La lutte est symbolisée par la lance qui substitue ici la barre du drapeau, symbole donc de la révolte et de la lutte de don Quichotte pour la liberté. La lance symbolise également les batailles que don Quichotte mène tout au long de la diégèse. C'est une allégorie analogue à celle de Delacroix, représentée par la femme qui brandit le drapeau tricolore français qui est également symbole de révolution. Cette image intericonique n'illustre pas l'un des épisodes de l'hypotexte, mais plutôt une allégorie qui représente le contexte général de l'histoire et l'objectif substantiel du protagoniste.

Au-delà de la référence au tableau de Delacroix, le drapeau rouge que brandit don Quichotte renvoie également aux mouvements ouvriers. Il est devenu symbole de la révolution socialiste depuis la Commune de Paris en 1871 et devient également le drapeau des socialistes pendant la révolution de 1848, au cours de laquelle était proposé comme emblème officiel de la République⁴⁹⁰. La couleur rouge exalte le sang des ouvriers en lutte, ainsi affirme Maurice Dommanget dans *Histoire du drapeau rouge* :

Il représente le feu et toute ardeur vraie ou allégorique [...]. Étant l'image du sang il s'est mué, par analogie, en emblème de combats, en symbole de la guerre [...]. Il fut utilisé en ce sens par les Hindous de la haute antiquité, par les français, par les Romains en cas d'extrême danger [...]⁴⁹¹.

C'est ainsi que le drapeau rouge est lié étroitement à la lutte et à l'héroïsme, des aspects que nous discernons dans cette image de Corominas, qui condense également toutes ces figures allégoriques à caractère historique. Dans le contexte espagnol, il représente les mœurs médiévales (le sang des hérétiques), et en même temps la révolution et la guerre que don Quichotte déclare aux « géants » –selon l'imaginaire quichottesque—pour libérer le monde de la répression et de l'humiliation. Ainsi, le drapeau rouge est un symbole révolutionnaire issu d'un mouvement populaire qui est représenté en l'occurrence par le personnage de don Quichotte brandissant ce même drapeau rouge. Par ailleurs, l'arrière-plan nuageux fait penser également à l'arrière-plan de Delacroix, à ceci près que Corominas, contrairement à lui, utilise un mélange de couleurs chaudes (rouge, jaune, orange) qui renvoient bien évidemment au

⁴⁹⁰ Girardet, Raoul, « Les Trois Couleurs. Ni blanc, ni rouge » in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 59.

⁴⁹¹ Dommanget, Maurice, *Histoire du drapeau rouge*, Paris, Le Mot et le Reste, 2019, p. 9.

contexte de la révolution, de la guerre, du sang. Dans ce même contexte, Miguel de Unamuno, en évoquant l'héroïsme de don Quichotte, parle du rapport entre le héros et le peuple :

No es el héroe otra cosa que el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal; el prototipo y resultante, el modo espiritual del pueblo. Y no puede decirse que guíen a éste, sino que son su conciencia y el verbo de sus aspiraciones. [...] Héroes son éstos que viven y pelean y guían a los pueblos a la lucha, y en ella los sostienen, no menos reales y vivos que los de carne y hueso, tangibles y precederos⁴⁹².

C'est exactement ce que nous suggère cette image, un héros comme représentant de l'âme castillane, du peuple, qui au-delà de son caractère légendaire et romanesque, devient un héros historique qui lutte pour son peuple. Cette réflexion de Unamuno reflète parfaitement l'allégorie picturale qu'introduit Corominas, en attribuant à sa représentation iconographique une dimension politique et sociale comme le roman de Cervantes.

L'interpicturalité, qui est une caractéristique de l'esthétique contemporaine, accorde à la peinture une certaine originalité et de nouveaux ressorts à ce mode d'expression. Comme de la littérature dérivent des textes qui marquent une relation transtextuelle avec un hypotexte, la peinture pour sa part, connaît des modes de dérivation qui caractérisent l'art pictural contemporain. S'il existe des pratiques de réécriture, comme la parodie, le travestissement, le pastiche, *etc.*, qui peuvent être empruntés par la peinture aussi, celle-ci a recours également à des pratiques similaires que nous pouvons apprécier dans ces images de Corominas. Parmi elles, l'interpicturalité, dont Roberto Gac présente une définition dans son article, *Braun-Vega, maître de l'interpicturalité* :

L'interpicturalité, technique qui incorpore - d'une façon à la fois explicite et dialectique - des éléments empruntés aux œuvres d'autres peintres et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages⁴⁹³.

Cette technique choisie par l'artiste met en confrontation les faits, les époques et les mémoires, tout comme elle entretient un dialogue interactif entre les créations artistiques picturales, voire entre les peintres baroques et contemporains. À cet égard, le spectateur se trouve dans un jeu de références spatio-temporelles qui sollicitent sa mémoire historique et son interprétation de l'œuvre. En revanche, la manière dont Corominas revisite ses toiles quichottesques par le biais de ces éléments étrangers, qu'ils soient français, ou d'autres origines, comme nous le verrons,

⁴⁹² Unamuno, Miguel de, *El Caballero de la Triste Figura*, Madrid, *op.cit.*, pp. 74-75.

⁴⁹³ Gac, Roberto, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », *Sens public*, 2007, <http://sens-public.org/article376.html#>, [Consulté le 04/02/2020].

offre une hybridation et un métissage culturel qui rendent hommage aux héritages du passé et aux faits marquants de l'histoire collective.

3.4.2 - *Le moulin rouge*



Figure 50 : Georges Corominas ©
Le moulin de Lautrec, Huile sur toile

Cette image visuelle (fig.50) représente la vie parisienne, notamment au moulin rouge. Corominas s'inspire des illustrations de Toulouse Lautrec, qui consacrait son art à la représentation de la vie parisienne au moulin rouge et d'autres cabarets et théâtres parisiens, en particulier. Dans cette illustration, Corominas représente la Belle Époque en France, la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle qui se caractérisaient essentiellement par le progrès social, économique, technologique et politique. Le moulin à vent étant une figure allégorique qui constitue pour don Quichotte une menace et un danger, prend ici une nouvelle tournure et devient un moulin pacifique, un endroit de détente et de divertissement, comme c'est le cas du moulin rouge. Il symbolise en général le changement de la société médiévale vers une société pacifique et optimiste qui se distinguait par l'évolution industrielle et l'essor de la culture. En effet, Corominas emploie le contexte social et politique à travers cette image picturale pour représenter ce changement au sein du contexte espagnol, les moulins à vent, ces géants aux

énormes bras, qui étaient symbole d'une société espagnole rigide, sont devenus aujourd'hui pacifiques et ouverts aux cultures.

Quant au spectateur, cet hypertexte plastique pourrait ne pas lui faire penser au *Don Quichotte*, puisqu'il représente un endroit emblématique parisien célèbre, sans que l'artiste peigne un élément qui illustre ou renvoie à l'hypotexte cervantin. Par ailleurs, il est nécessaire de préciser que l'artiste intègre cette image dans la rubrique consacrée aux représentations iconographiques de *Don Quichotte* sur son site web officiel. Cet emplacement indique que Corominas considère cette image comme l'une des toiles qui illustre le roman, même si elle dispose d'un seul élément qui renvoie indirectement au *Don Quichotte*, et qui n'est autre que le moulin rouge.



Figure 51 : Georges Corominas ©
Don Quichotte, Huile sur toile

Le moulin rouge est présent également dans cette image plastique (fig.51), mais cette fois-ci elle représente explicitement don Quichotte et Sancho dans un contexte français. Les deux héros sont peints de dos au premier plan devant le moulin rouge. Compte tenu de la posture des personnages, nous ignorons leur état psychologique, leurs émotions et leurs expressions faciales. La réaction des deux protagonistes face à un moulin différent des moulins à vent de la

Manche nous est donc inconnue. La représentation de dos de don Quichotte et Sancho suscite une certaine curiosité auprès du spectateur et crée chez lui la curiosité à découvrir leurs réactions et leurs intentions en apercevant ce moulin rouge : sont-ils pacifiques, indifférents, étonnés, en révolte ? Don Quichotte va-t-il se précipiter pour combattre le moulin rouge ? Cette posture, même si elle met le spectateur à distance de l'état d'esprit des personnages, incite à s'engager de plus dans l'interprétation de l'image en imaginant la réaction des personnages, tout en focalisant son regard sur le moulin rouge, à l'image de don Quichotte et Sancho Panza.

3.4.3 - *Portrait de Louis XV*

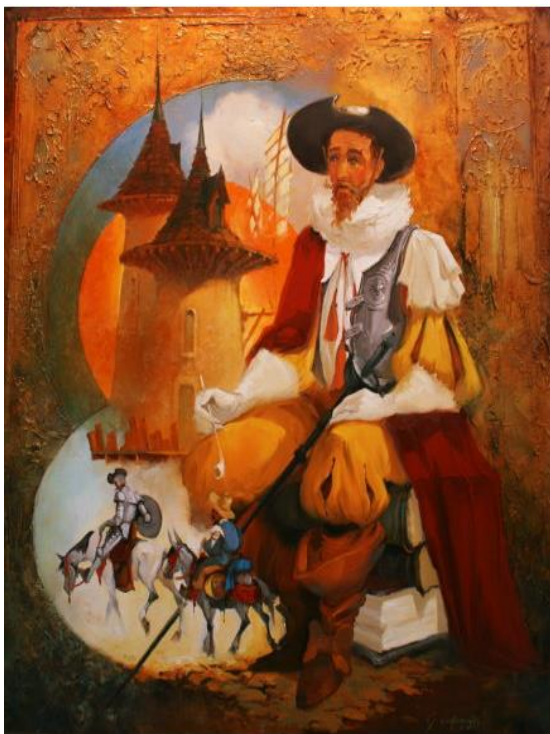


Figure 52 : Georges Corominas ©
El hidalgo, huile sur toile



Figure 53 : Maurice Quentin de La Tour
Portrait de Louis XV en buste, 1748

L'interpicturalité est remarquable également dans trois autres toiles de Corominas, mais cette fois-ci à partir des portraits peints par l'artiste Maurice Quentin de la Tour qui représente le roi Louis XV en buste. Ce qui renvoie dans ces trois images visuelles à ce portrait est l'armure fusionnant avec le costume royal. L'armure devient ici comme un accessoire mettant en évidence le commandement militaire du roi. Dans la (fig.52), il est représenté de trois quart, portant sur son épaule gauche une spalière, un brassard, en plus de la partie gauche de la cuirasse. À droite, il porte le manteau royal orné de fleurs de lys et doublé de fourrure. Le

portrait du roi représente deux aspects : à gauche l'armure, qui symbolise le pouvoir militaire ; et à droite le pouvoir royal, qui est symbolisé par le manteau d'hermine bleu décoré de fleur de lys dorées.

La première image picturale de Corominas suit le même principe. Don Quichotte porte sur la partie gauche une armure, précisément une cuirasse qui apparaît comme un gilet, recouvert sur la partie droite d'un manteau ou une cape rouge. La deuxième image représente également don Quichotte portant une armure sur son épaule droite (une spalière qui relie les brassards à la cuirasse) et un brassard qui apparaît sur l'avant-bras gauche. Quant à la troisième, elle met en image deux spalières qui sont l'un des éléments de l'armure qui protègent les épaules.

L'artiste offre ainsi au spectateur un portrait symbolique, où nous déchiffrons deux aspects principaux. L'artiste dépeint don Quichotte portant un costume baroque, étant dans la tenue que portaient les nobles, dont les chevaliers, à l'époque ; en outre, il insère des parties de l'armure, que nous avons déterminées auparavant. La fusion entre ces deux costumes renvoie à la noblesse et à l'aspect militaire qui caractérisaient l'héroïsme chevaleresque, le statut donc, de don Quichotte. Cette condensation en un seul portrait produit un effet significatif sur le spectateur. Étant donné que les portraits de Corominas procèdent à une confusion entre Cervantes et don Quichotte, le costume baroque pourrait représenter, en l'occurrence, Cervantes qui se projette dans son histoire, et l'armure fusionnée dans le costume pourrait donc désigner don Quichotte.

Après avoir analysé ces aspects qui caractérisent les images hypertextuelles de l'artiste français Georges Corominas, nous avons constaté qu'il existe un point commun qui les relie les unes avec les autres. Il s'agit d'une hybridité culturelle « franco-espagnole », puisque l'artiste introduit dans ces images des éléments culturels français dans un contexte purement espagnol. Nous avons vu don Quichotte portant un costume baroque français, brandissant un drapeau rouge qui renvoie à *La Liberté guidant le peuple* et au mouvement socialiste. Nous avons voyagé avec don Quichotte et Sancho Panza à Paris au Moulin Rouge, et observé des portraits de don Quichotte qui ressemblent au portrait de Louis XV dans le principe de fusion de l'armure et du costume baroque.

Corominas s'est donc inspiré de ces trois peintres français pour dépeindre un don Quichotte espagnol, mais selon un style pictural français. Cette intertextualité entre les toiles provoque des phénomènes de transculturalité ou de transterritorialité qui impliquent un processus de mouvement et de flux d'une culture à autre et d'un territoire à autre. Corominas, en insérant des signes visuels émanant de la culture française, effectue une déterritorialisation à don Quichotte

en le déplaçant dans un environnement différent (La France) à travers la reterritorialisation. L'artiste déplace don Quichotte, en tant que personnage baroque de l'Espagne à Paris, au Moulin Rouge et dans la Belle Époque. En effet, nous assistons à un agencement d'éléments culturels qui ne répondent à aucun lien spatial ni temporel entre eux. À cet égard, Deleuze et Guattari affirment qu'au contraire, la géographie « n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage »⁴⁹⁴. Sans déplacement physique, le spectateur se déplace géographiquement avec don Quichotte à travers la peinture de Corominas. Deleuze a expliqué ce mouvement de flux et de voyage, qui implique un pli entre deux territoires, dans notre cas, l'Espagne et la France, et un pli entre deux cultures qui se produit par la déterritorialisation et la reterritorialisation, les concepts clés de la philosophie deleuzienne.

À travers cette hybridité culturelle représentée par l'entremise de l'intericonicité, il existe une espèce d'exil d'origine qui implique un « entre-deux » de culture dont le spectateur, espagnol par exemple, s'identifie à l'hypotexte quichottesque et se désidentifie aux hypertextes plastiques lorsque ceux-ci sont déplacés à d'autres territoires. Ce phénomène d'entre-deux est défini par Daniel Sibony comme « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre »⁴⁹⁵. De ce même point de vue, les images plastiques de Corominas proposent une coupure avec la culture espagnole, mais ouvrent en même temps un nouveau lien, créant ainsi un espace d'entre-deux où l'espace de la coupure et celui du lien sont attachés. La culture d'origine espagnole s'actualise lors du passage à la culture française d'accueil et c'est ici où l'espace d'entre-deux-cultures se déclenche. En ce sens, Sibony affirme que « l'entre-deux concerne l'articulation à l'« autre » : autre temps – question de mémoire ; autre lieu – question de place ; autres personnes – question de lien »⁴⁹⁶. Les images picturales de Corominas produisent ces trois types d'articulation de l'entre-deux, à savoir, celui du temps et de la mémoire, notamment l'époque baroque espagnol, la révolution française et la Belle Époque. Ensuite, l'articulation au lien, bien entendu, l'Espagne et la France, La Manche et Paris. Finalement, l'articulation aux personnes, don Quichotte est un lien entre la culture d'origine et celle de l'accueil, en dépit qu'il est transféré en France, il maintient certaines traces culturelles. D'après Sibony, « l'origine n'est pas uniquement l'espace d'où nous venons,

⁴⁹⁴ Deleuze, Gille, Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 91-92.

⁴⁹⁵ Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

mais c'est une ouverture vers d'autres origines. Elle fraye la voie de passage et de voyage vers d'autres territoires »⁴⁹⁷.

D'une part, les hypertextes iconographiques de Corominas représentent le voyage et le déplacement de don Quichotte, franchissant la frontière de son origine vers une autre, et c'est ici où l'évènement de l'entre-deux-cultures se manifeste explicitement.

D'autre part, ils représentent deux pôles principaux : la perception du spectateur au moment présent et la mémoire relative au passé. Sous ce rapport, il faut préciser que la production du texte comme de l'image est liée avec la perception et la mémoire. Ils se créent à partir d'un dialogue entretenu de l'auteur (du texte ou de l'image) avec ces deux pôles :

On sait bien que la production de l'image concerne mémoire et perception. [...] Donc on *produit* aussi l'image avec sa mémoire. Si l'image fait se correspondre nos perceptions et nos mémoires, ce n'est pas seulement qu'elle les ajuste ; elle établit des liaisons, des messageries, une vaste correspondance entre l'espace de la mémoire et celui des perceptions, tous deux étant pris comme pôles extrêmes de notre psyché⁴⁹⁸.

Ainsi, les images plastiques représentent un lien de croisement de perceptions et de mémoires, du producteur de l'image et du spectateur. La fonction celles-ci est en l'occurrence le transfert de la perception et de la mémoire au récepteur de l'image. À ce sujet, Sibony affirme que « l'image est plus qu'une machine à voir ou une machine à percevoir, c'est une machine à transfert »⁴⁹⁹.

3.5 - Culture andalouse

3.5.1 - Personnages orientaux

Dans certaines images picturales, Corominas dépeint des personnages relevant de la culture arabe et des situations qui renvoient à l'histoire espagnole, notamment de al-Andalus, ce qui réactive auprès du spectateur la mémoire sociale et historique des événements cruciaux qui ont marqué l'Espagne à l'époque médiévale, renaissance et baroque. L'artiste représente des mudéjars, appelés ultérieurement morisques, qui étaient installés en Espagne à ces époques.

Corominas représente en arrière-plan du portrait équestre de la (fig.48) un groupe de personnages qui dansent et jouent de la *vihuela*. Il s'agit probablement d'une soirée musicale entre chrétiens et mudéjars (morisques), étant donné que cette période était marquée par la coexistence entre ses deux catégories sociales. Le signe visuel qui confirme leur origine arabe

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 269.

est le turban que portent sur leur tête les deux hommes jouant de la *vihuela*, en plus d'autres éléments vestimentaires qui caractérisaient le costume mudéjar, notamment les pantalons bouffants, les chemises, les gilets et les jambes souvent protégées par des bas-de-chausses⁵⁰⁰. Quant à leur aspect physique, l'artiste dépeint ces personnages avec un teint couleur bronze et le visage barbu. Le teint et la barbe étaient deux signes visuels fondamentaux des peintres qui voulaient représenter dans leurs peintures des maures. À cet égard, Julián Ribera évoque ces signes plastiques que les peintres incorporaient dans leurs images :

Para caracterizar a los moros [...] empleaban un procedimiento algo infantil: el de pintarlos negros, cual si fueren de Guinea; si alguna vez los pintan blancos, para que no hubiese duda de que eran moros, les ponen unas barbas redondas en las mejillas y en la cabeza un turbante. Otras veces los pintaban negros y con turbante para mayor identificación⁵⁰¹.

Corominas représente donc ces deux maures ou mudéjars avec le même principe, le visage barbu et les turbans sur la tête, qui selon Raquel Arié, ne recouvraient que la crâne et pouvaient se poser à la manière d'un chapeau⁵⁰². Par contre, l'artiste a modifié la couleur de la peau en la dépeignant avec un teint plutôt bronze au lieu du noir, comme le faisaient les peintres d'autrefois pour caractériser les maures. Nous avons pu ainsi identifier à travers ces caractéristiques picturales l'identité des deux hommes qui jouent de la *vihuela*, l'un d'entre eux est debout et l'autre assis. En ce qui concerne les autres personnages, probablement des hommes aussi, il est difficile de distinguer leurs habits esquissés et flous en raison de la perspective spatiale.

Corominas représente également dans cette image picturale des maures qui portent des tenues arabes. En arrière-plan, nous remarquons deux personnages dont leurs silhouettes lointaines ne permettent pas de distinguer s'ils sont des femmes ou des hommes. Cependant, nous pourrions deviner que l'un d'entre eux est une femme à partir de sa tenue blanche et longue et dont un bout de tissu est jeté librement sur son bras gauche. Elle joue d'un instrument à cordes pincées qui n'est pas assez visible, mais nous en apercevons le manche de loin. À son côté, un homme portant une tenue qui ressemble au burnous magrébin. Un peu plus haut à côté du moulin à vent, trois femmes habillées en blanc, il s'agit là d'un vêtement magrébin de laine qui couvre

⁵⁰⁰ Arié, Rachel, « Le Costume des musulmans de Castille au XIIIe siècle d'après les miniatures du *Libro de ajedrez* », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 2, 1966, p. 63.

⁵⁰¹ Ribera, Julián, *La Música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Real Academia Española, 1922, p.142.

⁵⁰² Arié, Rachel, « Le Costume des musulmans de Castille au XIIIe siècle d'après les miniatures du *Libro de ajedrez*, *op.cit.*, p. 64.

tout le corps de la femme appelé « *haïk* ». Leïla Sebbar décrit cette tenue représentée par Corominas dans cette image hypertextuelle :

Dans l'enfance coloniale en Algérie, je voyais les femmes en voile blanc, le *haïk*, léger, gracieux et leurs gestes pour le maintenir contre le vent ou la main d'un enfant qui tirait le coin de l'étoffe, et ça glissait. Je n'ai jamais pensé, les voyant, à des fantômes et que leur voile ressemblait à un linceul, comme le racontait la littérature coloniale⁵⁰³.

À leur côté, un homme en gris, sur la tête un turban sous forme de voile, connu également comme accessoire arabe, mais cette fois-ci avec un style différent, un *lithâm*⁵⁰⁴ classique qui comporte un voile entourant le cou et les joues, masquant le bas du visage. En outre, nous observons deux hommes devant le moulin à vent, l'un d'entre eux porte une cape à capuchon brune à mi-jambe qui renvoie au *selhâm* ou burnous, un manteau masculin en laine, très ample, à capuchon conique et sans manche. L'homme qui est à côté porte une tenue de style occidental dont nous ne pouvons pas distinguer clairement ces éléments en raison de l'éloignement. À gauche, apparaissent deux personnages, un homme portant également un habit occidental qui ressemble au costume de chevalier et une femme le tenant par les mains, portant une robe rouge de style occidental et coiffée d'un tissu blanc. Ce dernier accessoire s'apparente à ce que Rachel Arié détaille à propos des costumes des femmes mudéjares, précisément les dames de la cour d'Alphonse X : « elles ont le visage découvert, les cheveux retenus par un simple serre-tête [...] ou bien recouverts d'un foulard (*mandīl*) à rayure »⁵⁰⁵.

C'est ainsi que Corominas nous représente un mélange de siècles et de civilisations à travers le costume. Il introduit dans un contexte espagnol des tenues vestimentaires d'origines arabes qui étaient portées par les mudéjars au Moyen Âge et même après cette période. Ce mélange, tissé par l'artiste dans ses images hypertextuelles, reflète l'identité andalouse et la dimension socioculturelle qui caractérisait l'Espagne à l'époque. Si la diégèse de don Quichotte se déroule au début de son aventure à La Manche, la présence de mudéjars ou morisques dans ces images

⁵⁰³ Sebbar, Leïla, À propos du voile, *haïk*, *hijeb*, *niqab*, Libération, 21 août 2009. https://www.liberation.fr/planete/2009/08/21/a-propos-du-voile-haik-hijeb-niqab_577023. [Consulté le 13/01/2020].

⁵⁰⁴ Face à la masse des populations conquises, les Almoravides apparaissaient au Maghreb et en al-Andalus comme un bloc solidaire, dont les membres semblaient indistincts les uns des autres en raison du *lithâm*, qui leur cachait le visage et la bouche. Ce voile était porté non seulement par tous les membres de l'élite au pouvoir, du souverain aux simples soldats, mais aussi par les serviteurs berbères de la dynastie qui profitaient ainsi de bien des avantages. Plus qu'un marqueur ethnique lié à une origine, le *lithâm* devint un marqueur politique distinctif de l'appartenance à l'élite, avec tous les risques d'usurpation d'identité que cela comportait. », Buresi, Pascal, « Les Almoravides », in Aillet Cyrille, Tixier Emmanuelle, Vallet Éric (dir.), *Gouverner en Islam Xe – Xve s.*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014, pp. 295.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

picturales est donc justifié, compte tenu de leur demeure en Tolède et en d'autres villes espagnoles, ce qui a converti la région de la Manche en un endroit de concentration de morisques jusqu'au XVIIe siècle où le chevalier errant entreprend son aventure. Dans ce cadre, Francisco Rico précise dans sa note 12 du chapitre LIV de la deuxième partie :

Sometidos a limitaciones cada vez mayores en su forma de vida tradicional, se defendieron con algaradas e insurrecciones, la más importante de las cuales, la rebelión de 1568 - 1570 en las Alpujarras, tuvo como consecuencia que miles de moriscos granadinos fueran desplazados a la Mancha. La imposibilidad de asimilarlos al catolicismo, las antipatías que despertaban su laboriosidad y frugalidad, y el fundado temor de que se convirtieran en una quinta columna de turcos y berberiscos culminaron entre 1609 y 1613 en la decisión de expulsarlos de España, de donde en efecto, salieron unos trescientos mil⁵⁰⁶.

Ce métissage culturel que représente Corominas dans ces images plastiques et qui traduit le contact humain et socioculturel entre chrétiens et musulmans est présent également dans l'hypotexte cervantin à travers des personnages morisques que nous trouvons dans quelques épisodes de l'histoire. Le texte met en valeur cet enchevêtrement entre ce qui est arabe et espagnol, comme identité culturelle de al-Andalous et traduit une interculturalité qui caractérisait l'Espagne durant des siècles. Généralement, Cervantes fait référence aux morisques à plusieurs reprises, mais avant de nous pencher sur ces personnages, il nous paraît nécessaire de commencer par l'auteur imaginaire de Cervantes, dont il est fait référence dans la première partie du chapitre IX « Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo »⁵⁰⁷. Nous ne disposons pas sur lui de beaucoup d'informations, mais Cervantes indique dans la première partie du chapitre XV qu'il était « sabio »⁵⁰⁸ et du chapitre XXII de la première partie « Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego »⁵⁰⁹, ainsi qu'au chapitre LIII de la deuxième partie « Eso dice Cide Hamete, filósofo mahomético »⁵¹⁰. Dans ce passage, don Quichotte et Sancho parle de l'auteur de leur histoire :

-Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se le encubre nada de lo que quieren escribir.

-Y como —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, ¡que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!

-Ese nombre es de moro—respondió don Quijote. (II, cap. II, p. 565)

[...]

⁵⁰⁶ Note 12 de Francisco Rico au chapitre LIV, p. 961.

⁵⁰⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 86.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 953.

Con esto se consoló algún tanto, pero desconsolole pensar que su autor era moro [...]. (II, cap. III, p. 566)

Cervantes fait référence à ce personnage maure quand don Quichotte pose la question à Sansón Carrasco pour s'assurer de l'identité de l'auteur de son histoire :

-De esa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?

-Es tan verdad señor –dijo Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia [...]. (II, cap. III, p. 567)

Dans une autre occasion, Cervantes intègre à la diégèse un autre personnage maure, il s'agit cette fois-ci du traducteur des manuscrits que Cervantes (le personnage), a sollicité pour qu'il les traduise de l'*aljamiado* à l'espagnol. Ainsi, il nous est précisé dans ces passages :

Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese [...].

[...]

Aparteme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguele me volviere aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. (I, Cap. IX, p.86)

Donc, nous constatons que Cervantes intègre à la diégèse deux personnages maures (un auteur imaginaire et son traducteur) que nous pouvons considérer comme secondaires, car ils ne font pas partie des personnages principaux qui jouent un rôle dans l'aventure du chevalier. Au chapitre LIIII *Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna*, Cervantes fait référence à d'autres maures comme personnages principaux de ce chapitre. L'un de ces personnages est Pedro Ricote, ami et voisin de Sancho dont nous relevons sa présence dans les passages hypotextuels suivants :

-¡Válame Dios! ¿Qué es lo que veo? ¿Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino Sancho Panza? Si tengo, sin duda, porque yo ni duermo ni estoy ahora borracho.

[...]

- ¿Como y es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?

Entonces Sancho le miró con más atención y comenzó a rafigurarle, y finalmente le vino a conocer de todo punto y, sin apearse del jumento, le echo los brazos al cuello y le dijo:

- ¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes? Dime quién te ha hecho franchote y como tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura. (II, cap. LIV, p. 960)

[...]

[...] y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones:

-Bien sabes, ¡oh amigo Sancho Panza, vecino y amigo mío! [...] Finalmente, con *justa razón* fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Donde quiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos de ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan. (II, Cap. LIV, p. 963)

Ainsi, ces passages traduisent la cohabitation entre Sancho Panza et Pedro Ricote qui sont amis et voisins, et dont les discussions nous indiquent une amitié forte et respectueuse, notamment du fait de l'usage de formulations comme « ami » (y déjame partir de aquí, Ricote amigo...) ou l'usage de « frère » (Dios vaya contigo, Sancho hermano...). Au chapitre LXIII de la deuxième partie apparaît également l'histoire de la morisque chrétienne, Ana Félix, la fille de Pedro Ricote, transférée par ses deux oncles à la côte des Barbaresques (Berbería). Elle raconte son histoire au général et au vice-roi qui étaient à bord des galères espagnoles, après la détention du brigantin de corsaires d'Alger. Ainsi dit-elle au vice-roi quand il lui a posé la question sur son identité :

-De aquella nació más desdichada que prudente sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nació yo, de moriscos padres engendrada. En la corriente de su desventura fui yo por dos tíos míos llevada a Berbería, sin que me aprovechase decir que era cristiana, como en efecto lo soy, y no de las fingidas ni aparentes, sino de las verdaderas y católicas. (II, cap. LXIII, p. 1039)

Par conséquent, l'intégration des personnages d'inspiration arabe par Cervantes joue un rôle important qui met en évidence l'aspect interculturel caractérisant l'histoire du chevalier. Les images hypertextuelles de Corominas traduisent cette interculturelité par l'incorporation de personnages mudéjars, maures ou morisques que nous avons identifiés par le biais du costume. En ce sens, il est indispensable de rappeler aussi que la période de la genèse des deux parties de *Don Quichotte* coïncide avec la promulgation de l'expulsion des morisques en 1609 par le roi d'Espagne Philippe III, une précision qui justifie l'insertion des arabes dans le roman compte tenu que Cervantes a vécu dans ces circonstances sociales et politiques qui ont marqué l'histoire espagnole.

3.5.2 - Iconographie musicale

Les images picturales de Corominas se caractérisent par la représentation de différents objets qui accompagnent souvent don Quichotte. Parmi ces objets, les instruments de musique qui offrent à ces images un aspect sonore et poétique. L'évocation de la musique dans les œuvres hypertextuelles de cet artiste n'est pas anodine, car c'est la source de son influence par le romantisme et l'hyperréalisme. Les instruments de musique sont représentés dans six images plastiques : la première représente don Quichotte en train de jouer de la viole ; la deuxième met

en image deux hommes jouant de la guitare, *vihuela* ou guitare baroque et une femme qui danse le flamenco en jouant du tambour à cymbalette ; la troisième représente une vielle à roue et un cor éparpillés par terre; la quatrième met en scène trois personnages qui jouent du luth ; dans la cinquième apparaissent des femmes dansant du flamenco avec des castagnettes ; la sixième représente un tambourin de Provence.



Figure 54 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans cette image picturale (fig.54), Corominas dépeint don Quichotte assis sur d'énormes livres de chevaleries qui prennent la fonction d'une chaise. Il porte un costume baroque et joue de la viole. Ses yeux fermés reflètent sa concentration sur le son de la viole. Cet instrument de musique à cordes frottés joué à l'aide d'un archet, née dans la région de Valence en Espagne à la fin du XV^e siècle. Ici Corominas représente une viole de gambe qui se place entre les jambes, et dont le peintre remplace l'archet de la viole par l'épée de don Quichotte. Le choix de la viole renvoie au tempérament mélancolique de don Quichotte car elle représente par « son extrême douceur une mélancolie voilée qui se prête merveilleusement à l'expression des sentiments émus et tendres »⁵¹¹. En ce sens, le peintre représente à travers une allégorie musicale le caractère de la Triste Figure, exprimé à plusieurs reprises dans l'hypotexte. À cet égard, nous recueillons ce passage qui décrit de façon expressive sa mélancolie : « *admirole ver lanza*

⁵¹¹ Brancour, René, *Histoire des instruments de musique*, Paris, Henri Laurens, 1921, p. 16.

arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza »⁵¹². Cette image picturale pourrait suggérer une autre interprétation si nous considérons que le personnage jouant de la viole est plutôt Cervantes. Dans cette perspective, nous aurions une métaphore qui représente la relation entre l'auteur du roman qui est en même temps joueur de la viole, il joue le rôle d'un musicien qui manipule son instrument et l'auteur qui tisse le schéma narratif de son récit.

Un autre instrument de musique à cordes est représenté dans la (fig.48). Il s'agit de la *vihuela* de la famille des guitares, qui est un instrument ancien d'origine aragonaise, répandu en Espagne au XVI^e siècle. Dans la même image picturale apparaît également le tambour à cymbalette qui, selon René Brancour, paraissent avoir été de petits tambours à main⁵¹³. Corominas dépeint à côté des deux hommes qui jouent de la *vihuela*, une femme dansant le flamenco et tenant un petit tambour à cymbalettes. Ce style de danse est né au XVIII^e siècle en Andalousie, mais « la thèse la plus répandue explique son origine par le métissage culturel qu'a connu l'Andalousie, entre musulmans, chrétiens, juifs, gitans *etc.* »⁵¹⁴. Il est alors le fruit d'un mélange culturel par excellence. C'est ainsi que les scènes de flamenco représentent symboliquement une interculturalité entre ces civilisations, comme nous l'apercevons dans cette image où mudéjars et chrétiens jouent de la musique et dansent ensemble. En ce sens, *Los Diccionarios del arte* expliquent la symbolique de la danse comme une forme d'harmonie et de coexistence pacifique: « el motivo de la danza alude al tema de la Concordia, virtud indispensable para la convivencia pacífica »⁵¹⁵.

⁵¹² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 1008.

⁵¹³ Brancour, René, *Histoire des instruments de musique*, *op.cit.*, p. 237.

⁵¹⁴ <http://andalousie-culture-histoire.com/art-et-culture-en-andalousie/le-flamenco-et-landalousie/> [Consulté le 16/12/2019].

⁵¹⁵ Battistini, Matilde, *Los Diccionarios del arte, Símbolos y alegorías*, Monreal, trad. Ramón, José, Barcelona, Electa, 2003, p.268.



Figure 55 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans la (fig.55), Corominas représente le flamenco en respectant tous ses aspects spécifiques. La tenue traditionnelle que portent les danseuses, robes longues jusqu'à la cheville de couleur rouge et orange avec des volants en bas qui caractérisent en général les robes de flamenco, ainsi que les cheveux traditionnellement attachés en chignon dégageant la nuque, l'un des aspects caractéristiques de ce style artistique.

La troisième image picturale (fig.46), quant à elle, représente une vielle à roue, un instrument à cordes, frottées par une roue en bois au lieu d'un archet. Elle est représentée en sculpture et en peinture, notamment par le peintre néerlandais Jérôme Bosch. Connue en France dès le X^e siècle, la vielle à roue a parcouru l'Europe où ses sons râpeux ont accompagné, tour à tour, musique d'église, des campagnes et de la cour⁵¹⁶. Corominas met en image cet instrument de musique sans tête, sans boîte à clavier, sans touche, ni cordes entre autres éléments dont disposent les vielles à roue. Dans cette même image, Corominas dépeint un cor ou corne de guerre, appelé aussi olifant « instrument à vent techniquement semblable à la *trompe de chasse* ou *cor*. Constitué en ivoire, parfois d'une défense d'éléphant entière, d'où son nom. De l'ivoire, il a la blancheur, symbole de pureté, et protège de toute corruption [...]. L'éléphant, enfin, est symbole de tempérance, d'éternité, de puissance souveraine et de pitié. De là le rôle éminent de

⁵¹⁶ <https://music-st-do-savio.webnode.fr/a5%C3%A8mes/>. [Consulté le 05/01/2020].

l'olifant dans *la Chanson de Roland* »⁵¹⁷. Il est très connu dans la légende de Roland car utilisé par les chevaliers du Moyen-Âge à la guerre ou à la chasse pour, comme son nom l'indique, prévenir d'un danger éventuel :

Sorte de cor ou de petite trompe qui a été en usage pendant longtemps parmi les chevaliers du moyen âge ; il faisait, pour ainsi dire, partie de leur uniforme. Ils portaient quelquefois cet instrument à leur ceinture quelquefois ils le suspendaient à un bandereau et le jetaient derrière leur dos pour le tenir à l'abri des coups de l'ennemi. Le cor avait plusieurs noms, et particulièrement celui d'olifant, provenant d'éléphant⁵¹⁸.

Corominas représente un supposé cor métallique par terre parmi d'autres objets dont la vielle à roue. Dans ce portrait, le cor fait partie de l'armoire de don Quichotte dont le bouclier, l'épée, le casque de Mambrin et quelques parties de la cuirasse. L'insertion de cet instrument dans cette image visuelle correspond essentiellement au contexte de chevalerie, de guerre, des ennemis, de danger, *etc.*



Figure 56 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

La quatrième image hypertextuelle (fig.56) représente deux personnages qui jouent du luth, l'un assis de face, et l'autre debout de profil. Du XVe au XVIIe siècle, le luth symbolisait la musique amoureuse et la poésie galante [...]. À vrai dire, l'on attribuait au luth une sorte de vertu magique qui en faisait l'équivalent d'un philtre amoureux : « Ce bel art du luth aide à obtenir

⁵¹⁷ Cotte, Roger J.V, *Musique et symbolisme*, Saint-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1988, pp. 214-215.

⁵¹⁸ Cardini, Joseph, *Dictionnaire d'hippiatrique et d'équitation*, Paris, éd. Vve Bouchard-Huzard, Dumaine, Saint-Jorre Paris, 1845, p. 226.

les faveurs des belles » dit un proverbe allemand⁵¹⁹. Il fait référence donc à l'amour de don Quichotte envers Dulcinée, à qui il voulait à travers ses aventures offrir ses éventuelles victoires en gage d'amour et de loyauté. Cet instrument de musique est présent dans l'hypotexte, Cervantes fait chanter son héros en jouant du luth au chapitre XLVI de la deuxième partie :

-Haga vuestra merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados.

[...] Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, hallo don Quijote una vihuela en su aposento. Templola, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinadola lo mejor que supo, escupió y remondose el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, canto el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto: [...]. (II, cap. pp. 895-896)

Cet instrument est lié étroitement à l'amour et au romantisme comme thèmes omniprésents dans l'hypotexte cervantin. Au-delà de l'amour de don Quichotte envers Dulcinée, le luth reflète également l'amour d'Altisidora envers don Quichotte qui voulait consoler son chagrin à travers le luth et la récitation d'une romance, composé par lui-même au palais des ducs.



Figure 57 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans cette image plastique (fig.57) don Quichotte et Sancho sont assis sur des sièges, don Quichotte a les jambes croisées, l'épée dans les mains. En arrière-plan, nous apercevons des

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

moulins à vent en fonctionnement. L'artiste dépeint un grand tambourin provençal bleu où apparaît l'une des batailles de don Quichotte contre les chevaliers. Par terre à gauche, le bouclier de don Quichotte est à côté tambourin et un tissu orange le couvre sur la gauche. En effet, le tambourin est un instrument de musique qui remplit la fonction de signal dans les armées : « tambour, terme sous forme d'onomatopée qui exprime le son de cet instrument guerrier inconnu des Romains et qui nous est venu des Arabes et des Maures »⁵²⁰. Shakespeare appelle cet instrument « l'excitateur du courage », *the spirit-stirring drum* dans *Othello*. Comme le cor, le tambourin symbolise également la dimension guerrière et chevaleresque de la diégèse, ils servent à don Quichotte comme des signaux qui l'informent des éventuels dangers ou quand un ennemi s'approche de son champ de bataille. Il annonce généralement, comme le cor, un événement inattendu et pour lequel la réaction sera forte et immédiate. Il est associé à une ferme volonté qui caractérise la personnalité de don Quichotte qui avance par ses propres moyens dans son objectif, et qui reste déterminé dans ses décisions. Corominas met en scène la bataille entre don Quichotte et deux chevaliers sur le tambourin. Une représentation qui reflète bien évidemment la symbolique de cet instrument de musique.

Généralement, la représentation des instruments de musique dans la peinture était très courante au Moyen Âge. Cette représentation s'inscrit notamment dans l'héritage pictural du peintre italien Evaristo Baschenis qui se concentrait sur la représentation de nature morte en général et les instruments de musique en particulier. Si les instruments de musique de Baschenis symbolisent dans la plupart de cas la mort, l'oubli et le silence, les instruments de Corominas exaltent la dimension poétique et sensationnelle de don Quichotte. De plus, les instruments de musique en peinture pourraient avoir également une dimension hédoniste qui consiste en la recherche du plaisir humain face à la souffrance, du peuple par exemple, qui cherche les plaisirs de la vie. En outre, ils symbolisent dans les images picturales de Corominas des sentiments et des états d'esprit positifs ou négatifs, selon la nature des sonorités de chaque instrument de musique: la joie et le divertissement représentés par les scènes de flamenco ; les castagnettes symbolisent l'affection et l'émotion ; le tambour à cymbale ou de basque évoque la fin des misères et le début des réjouissances ; la viole reflète la mélancolie de don Quichotte ; complications et instabilité psychologique de don Quichotte représentés, elles, par la complexité du système de cordes de la vielle à roue ; le danger, la guerre et l'ennemi sont symbolisés par le cor ou la trompe de chasse ; enfin, le courage de don Quichotte, est représenté

⁵²⁰ Brancour, René, *Histoire des instruments de musique, op.cit.*, p. 401.

par le tambourin de Provence qui, avec sa mélodie grave, évoque le pouvoir du rythme, le pouvoir de don Quichotte en tant que chevalier.

3.5.3 - Architecture andalouse

Dans l'image picturale (fig.48) où Corominas représente un portrait équestre de don Quichotte et de Sancho Panza, il dépeint en arrière-plan un portail sous forme d'arc. Etant donné que la partie inférieure du portail se trouve dans la pénombre, l'arc pourrait être de type outrepassé ou en plein cintre surmonté d'arcs polylobés comme inspiré de l'architecture orientale.

En effet, l'arc outrepassé ou l'arc en fer à cheval est un arc qui dessine un arc de cercle plus grand que le demi-cercle⁵²¹. Il trouve son origine dans l'art paléochrétien durant le Bas-Empire romain⁵²². Cette variante de l'arc en plein cintre est apparue au V^e siècle dans le Bas-Empire romain et fut abondamment utilisée dans l'architecture wisigothique, hispano-mauresque et préromane.

Par ailleurs, l'arc polylobé, intégré dans l'arc outrepassé est un arc composé d'un nombre impair de petits arcs en plein cintre (les lobes), apparu au X^e siècle à l'époque du Califat de Cordoue. Il a connu plus tard une évolution spécifique dans l'architecture des royaumes de Taïfa : le palais de l'Aljafería de Saragosse représente ce type d'arc polylobé brisé comptant treize ou quinze lobes, apparu au XI^e siècle et repris ensuite par l'architecture almohade à la fin du XII^e ainsi que par l'architecture mudéjare. Il orne le niveau inférieur ainsi que deux des trois niveaux supérieurs de la Giralda de Séville, qui était jadis le minaret de la mosquée almohade de Séville.

Ces précisions architecturales montrent donc un autre mode d'interculturalité, traduit par le mélange de type d'arc, représenté par l'artiste, qui tente de faire ressortir dans cette image picturale cet aspect architectural qui caractérise l'Espagne d'autrefois. La fusion de l'arc outrepassé, originaire de l'Empire romain avec l'arc polylobé qui provient de l'architecture orientale dans le même portail, nous l'apprécions, par exemple, dans la Giralda et le palais de Séville où architecture orientale et occidentale s'amalgament, créant un espace interculturel. Comme le représente Cervantès dans son texte à travers l'inclusion de personnages moresques.

⁵²¹ Debicki Jacek, Favre Jean-François, Grünwald Dietrich, Pimentel António Filipe, *Histoire de l'art en Europe : Peinture - Sculpture - Architecture*, Paris, Hachette Education, 1995, p. 302.

⁵²² Corbroz, André, *Haut Moyen Âge*, Fribourg, Office du Livre, 1970, p. 79.

3.6. Signes visuels religieux

3.6.1 - *Saint-Jacques de Compostelle*



Figure 58 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans cette image picturale (fig.58), Corominas représente don Quichotte en costume de Saint-Jacques de Zébédée ou Saint-Jacques le Majeur. Sont présents quasi tous les éléments qui caractérisent cette tenue : le mantelet (une grande cape), le chapeau de feutre à larges bords, une besace (sac long), un bourdon (ici remplacé par la lance de Don Quichotte, sachant que, dans quelques représentations iconographiques, Saint-Jacques apparaît armé d'une épée sur un cheval blanc combattant des maures). Ici le cheval blanc est derrière don Quichotte, et un autre de couleur gris bleuté est en position inversée par rapport au cheval blanc qui symbolisent la liberté. Corominas dépeint don Quichotte en pèlerin de Saint-Jacques, qui reprend le chemin de Compostelle pour libérer les opprimés et éradiquer les oppresseurs. Le chemin de Saint-Jacques est un espace de liberté et de détermination où don Quichotte trouve l'opportunité de s'inventer sa propre symbolique, celle d'un sauveur qui aide tous ceux qui l'invoque.

Le cheval blanc est un signe visuel récurrent dans les images hypertextuelles de Corominas. En effet, il est lié étroitement à la mythologie, tel que nous le trouvons dans les contes merveilleux et les légendes, où il dispose de maintes représentations dans des civilisations diverses. Le cheval blanc possède de pouvoirs, des facultés prodigieuses et des dons spirituels comme la clairvoyance, la perspicacité et le don de prophétie. Généralement, le cheval blanc se fait monture de héros, comme c'est le cas du chevalier errant, de rois et princes charmants, et « la plupart des chevaux célèbres et légendaires sont de couleur blanche »⁵²³. Corominas dépeint un cheval blanc compte tenu des facultés exceptionnelles et d'une dimension spirituelle qui correspondent au contexte religieux, notamment celles de voler, de purifier, d'éloigner le mal et de prévenir le danger. Cette symbolique coïncide avec l'intention de don Quichotte, en tant que pèlerin Saint-Jacques, car dans plusieurs religions, le cheval blanc porte les saints et les sauveurs du monde comme ici don Quichotte, qui tente de sauver le monde de ses mœurs en décadence. Dans cette image plastique, don Quichotte apparaît debout, les bras croisés, tête inclinée vers le bas et les yeux fermés. Cette posture reflète la méditation de don Quichotte au moment de sa pénitence en Sierra Morena après avoir décidé d'imiter à travers cet acte de pénitence les fameux chevaliers comme Amadis de Gaula, Roland, Ulysse, *etc.* Corominas met en image don Quichotte retiré dans la solitude avec sa folie amoureuse.

En arrière-plan, l'artiste esquisse des moulins à vent dont l'un d'entre eux est en mouvement, cela se voit à travers les effets circulaires que Corominas brosse en couleur blanche indiquant la rotation rapide des ailes. Il dépeint également les armures amoncelées par terre, notamment le bouclier et la cuirasse. En revanche, la lance est positionnée entre les bras croisés de don Quichotte, et remplace ici le bourdon du pèlerin. Il s'agit de l'une des aspects généraux qui caractérisent les images plastiques de Corominas. Constamment, il met en image des signes visuels clés de la diégèse, comme par exemple l'armure, mettant ainsi en valeur sa fonction guerrière, ainsi que l'ennemi symbolique de don Quichotte qui est le moulin à vent, représenté couramment dans toutes les images hypertextuelles. Le moulin à vent est dépeint souvent en second plan, et reprenant dans plusieurs occasions des formes et des dimensions surnaturelles.

⁵²³ Duchaussoy, Jacques, *Le bestiaire divin ou la symbolique des animaux*, Paris, Le Courrier du livre, 1973, p. 219.

3.6.2 - Moulin-église gothique



Figure 59 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Cette image picturale (fig.59) représente la confrontation de don Quichotte avec les moulins à vent. Ils sont dépeints sous forme d'églises gothiques conformément à leur architecture caractéristique : édifices de grande hauteur, grandes portes, arcs brisés. Le gothique, ce terme qui désigne l'art de la fin du Moyen Âge avait généralement une connotation péjorative signifiant « barbare » à cause des invasions barbares de l'Empire Romain. L'affrontement de don Quichotte et de ces moulins-églises gothiques peut évoquer le mythe de Chateaubriand qui a exploré les origines du style gothique. D'après lui, les églises gothiques représentent les chênes gaulois et l'image de la forêt gauloise, car elles reproduisent la structure de la forêt d'un point de vue architectural. Ils partagent ensemble une atmosphère mystérieuse, complexe et obscure ainsi que les sons « les murmures » et les silences qui caractérisent ces deux espaces. « Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voutes, les ténèbres sanctuaires, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église

gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la Divinité »⁵²⁴. Ces aspects caractéristiques de l'église gothique, comme lieu étrange et mystérieux, impliquent une menace pour don Quichotte. À cet égard, il nous paraît convenable de nous interroger sur le type de guerre que don Quichotte mène contre ces moulins gothiques ou, plus précisément, contre le christianisme.

En effet, ces moulins-églises gothiques pourraient avoir une dimension historique et politique, notamment dans le contexte de la révolution française marquée par le phénomène de « déchristianisation », et qui dénonçait les privilèges fiscaux du clergé et de la noblesse. L'objectif était de supprimer le christianisme de la vie quotidienne en France, et cela, à travers la fermeture des églises, la démolition des clochers, l'iconoclasme, *etc.* C'est effectivement ce que représente cette image, une révolution de don Quichotte contre ces moulins-églises, contre les privilèges dont jouissait cette catégorie sociale. L'église réagit à la provocation de don Quichotte à travers ses ailes, que l'artiste dépeint en rotation rapide avec des effets circulaires de valeur blanche. Sauf qu'ici don Quichotte n'attaque pas les moulins à vent sur Rossinante comme dans la description hypotextuelle : « arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino de viento que estaba delante »⁵²⁵. Sancho apparaît à côté de son âne, regarde de loin l'imprudence et l'insistance de don Quichotte, qui ne voulait pas entendre ses avertissements en lui disant : « si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio »⁵²⁶.

Quant au contexte espagnol, ces moulins gothiques font référence à l'époque de l'Inquisition créée par les rois catholiques en Espagne. Elle disposait de nombreuses procédures comme, par la suite, la répression du protestantisme, la censure à la diffusion de livres religieux et de littérature espagnole, la persécution et l'expulsion de juifs et morisques. La suppression de l'hérésie était son objectif principal, car elle était considérée comme un délit qui conduisait aux tortures et à la mort des hérétiques. Nous pouvons donc parler d'une forme de revendication religieuse de don Quichotte à l'encontre l'église, qui selon lui représente une menace et un danger pour les individus qui croyaient en d'autres religions ou ceux qui diffusaient des idées dites hérétiques. Ici, donc, les moulins à vent, ces géants, selon l'imagination de don Quichotte, prennent une nouvelle allure, une dimension religieuse, représentée par le style d'une église

⁵²⁴ Chateaubriand, François-René de, *Génie du christianisme*. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.401.

⁵²⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 76.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 75.

gothique. En ce sens, l'architecture gothique joue ici un rôle fondamental en symbolisant ces mœurs médiévales, une allégorie d'une aventure sociale et historique plutôt terrifiante.

3.7 - Signes visuels fantastiques

Dans quelques images picturales, Corominas fait appel à son imagination pour accorder à ses représentations un aspect fantastique. L'art fantastique est l'une des formes picturales qui permet à l'artiste d'exprimer ses rêves et ses représentations surnaturelles. En s'appuyant sur la réalité, ce style pictural recourt à la transformation de celle-ci à travers des métaphores ou des allégories, en créant des représentations inattendues qui proviennent de la sensibilité de l'artiste, ses rêves et ses expériences psychologiques. À cet égard, nous pensons au « Stade du miroir »⁵²⁷ de Jacques Lacan, notamment si nous prenons en compte que l'image plastique reflète, comme un miroir, la psychologie de l'artiste et son imaginaire, surtout lorsqu'il représente des formes et des paysages fantastiques et mystérieux. Corominas dépeint des objets qui déstabilisent nos représentations conventionnelles, car ils subissent des modifications qui ne sont pas compatibles avec l'état naturel et ordinaire des choses. Ces images hypertextuelles interrogent principalement une fonction poétique et romantique. Du genre fantastique, Tzvetan Todorov explique que :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampire, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. / Le fantastique coupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre de vision, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel⁵²⁸.

L'artiste se laisse emporter par son imaginaire pour créer de l'inattendu. Il représente à travers le genre fantastique une vision inhabituelle des objets qui acquièrent de nouveaux sens, en regard du réel, puisqu'ils sont tous réunis dans un même espace visuel. Le spectateur se trouve devant un espace plastique qui agrège le réel et l'irréel leur permettant ainsi de dépasser la vision ordinaire des choses pour accéder au monde fantastique de l'artiste. Si certains hypertextes iconographiques sont fantastiques, l'hypotexte est porteur également de cet aspect

⁵²⁷ Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan. Le Retour à Freud*, Paris, Points, 2018, p. 48.

⁵²⁸ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 29.

fantastique qui s'incarne dans l'imagination du protagoniste. La plus significative est celle des moulins à vent que don Quichotte a pris pour des géants d'énormes bras, ainsi que d'autres exemples comme l'auberge qui devient un château, le plat à barbe qui se transforme en armet de Mambrin, entre autres. Il s'agit ici des illusions de sens chez don Quichotte et produit de son imagination. Sancho qui est un personnage qui connaît les lois naturelles rompt à chaque fois les illusions de son maître. Ainsi, nous lisons dans ces passages hypertextuels toute l'imagination de don Quichotte :

[...] veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan. (I, cap. II, pp. 36-37)

- La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra. (I, cap. VII, p. 75)

- ¡Porqué vean vuestras mercedes clara y manifiestamente el error en que este buen barbero, pues llama bacía a lo que fue, es y será yelmo de Mambrino, el cual se le quitó yo en buena guerra, y me hice señor de él con legítima y lícita posesión! En lo de la albarda no me entremeto, que lo que en ello sabré decir en que mi escudero Sancho me pidió licencia para quitar los jaezes del caballo de este vencido cobarde, y con ellos adornar el suyo; yo se la di, y él los tomo, y de haberse convertido de jaez en albarda no sabré dar otra razón si no es la ordinaria... (I, cap. XLIV, p. 464)

Finalmente, el rumor se apaciguo por entonces, la albarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de don Quijote. (I, cap. XLV, p. 470)

3.7.1 - Épisode des moulins à vent

Globalement, Corominas représente un seul épisode clé de la diégèse, celui des moulins à vent. Ce signe visuel est présent dans quasi toutes les images picturales, souvent relégué en second plan. Les ailes apparaissent soit en rotation rapide, moins rapide ou, dans d'autre cas, immobiles. L'artiste met en image des moulins à vent hollandais, tantôt ordinaires, tantôt surnaturels. À cet égard, nous démontrerons donc les différents signes fantastiques qui caractérisent la représentation de ces moulins à vent, selon la vision onirique et imaginaire de Corominas, qui invite le spectateur à rêver dans son univers.

3.7.1.1 - Moulins à vent hollandais

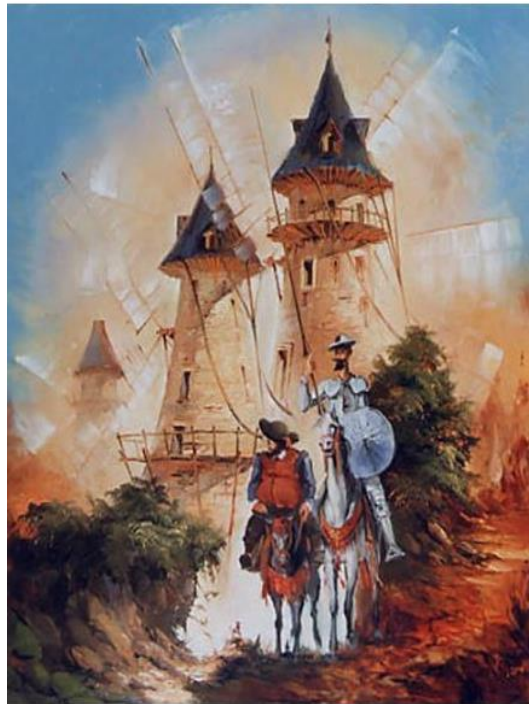


Figure 60 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Corominas représente des moulins à jupe ou moulins hollandais⁵²⁹. Ce type de moulins est répandu aux Pays-Bas, il est de dimensions restreintes bien qu'il puisse atteindre de grandes hauteurs pour prendre le vent. Le peintre prend en compte ces caractéristiques ordinaires sous la forme de moulins évasés vers le bas et souvent ceinturés d'une galerie. L'artiste dépeint les ailes du moulin à vent quelques-unes toilées, ce sont des ailes à barreaux qui permettent de maintenir la toile à plat d'où le fait qu'il y a une ou deux toiles par aile. Corominas s'inspire donc des moulins à vent hollandais, bien que les moulins décrits dans l'hypotexte soient de *Consuegra* de Castille-La Manche, des moulins-tour classiques, différents des moulins hollandais. Après la France, Corominas déplace notre chevalier errant de son territoire initial, en le reterritorialisant en Hollande où il combatta des moulins étrangers aux moulins habituels de la Manche. Ces moulins à vent de caractère réel reprennent dans quelques représentations

⁵²⁹ Comme les moulins de Schiedam aux Pays-Bas. Ils sont les cinq plus grands moulins à vent du monde. Ces énormes constructions jouèrent un rôle important dans la production du « jenever » (gin hollandais). Ces moulins industriels étaient utilisés pour moudre le grain. <https://www.holland.com/fr/tourisme/decouvrez-la-hollande/icones-de-hollande/les-moulins-a-vent-de-hollande.htm> [Consulté le 08/01/2020].

iconographiques une dimension imaginaire, des formes mystérieuses qui créent auprès du spectateur de la surprise et de l'imprévu (fig.60).

3.7.1.2 - Moulins à papillon



Figure 61 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Corominas remplace dans la (fig.61) les ailes des moulins à vent hollandais par des ailes de papillons, puis insère en outre deux antennes et une queue. Ces ailes du papillon sont ornementées et transparentes. Celles du moulin à vent droit sont probablement en rotation, puisqu'elles sont peintes en diagonale.

En outre, les papillons symbolisent la métamorphose. Nous savons que l'imagination de don Quichotte a transformé les moulins à vent en des géants aux énormes bras. Ainsi, ces ailes de papillon renvoient à cette transformation imaginaire, d'autant elles sont peintes en une couleur translucide qui symbolise également le rêve et l'imagination. Lorsque don Quichotte décide d'affronter ces moulins à papillons, il voulait donc se débarrasser de ce mauvais présage pour éviter toute défaite et pour que ses batailles soient réussies. Ainsi, en remplaçant les ailes du moulin à vent, Corominas a attribué à celles du papillon une fonction inhabituelle. Cette substitution n'est pas anodine, car si les ailes du moulin tournent en fonction du vent, le papillon,

quant à lui, évolue également au gré du vent. Dans ce cas, le peintre illustre une hybridation entre deux éléments de formes différentes, un objet inanimé (le moulin) avec un être vivant (le papillon), car ils se rejoignent dans un mode de fonctionnement qui est le vent. Ce point en commun entre les ailes du moulin à vent et les ailes de papillon crée une relation poétique qui interroge le caractère de ce qui est réel, ordinaire et perturbe nos représentations conventionnelles.

3.7.1.3 - Moulins aux étoiles de neige



Figure 62 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans cette image picturale (fig.62), Corominas représente un énorme moulin à vent hollandais, dont les ailes sont en cristal, ou en flocon de neige. Un autre moulin de même nature apparaît dans l'horizon, d'où les contours imprécis et la couleur plus claire, comme dû aux effets atmosphériques. Dans la neige, le paysage et les ennemis se figent devant don Quichotte, la neige lui dissimule la réalité, lui donne un sentiment de paix et de silence qui s'impose comme un moment de trêve. L'artiste dépeint les objets, les animaux et les personnages immobiles dans une atmosphère où règne le silence absolu et le temps semble arrêté. Ce silence « neigeux » que représente Corominas nous fait penser à Paul Valéry qui a évoqué cet aspect insolite dans son poème *Neige* :

Quel silence, battu d'un simple bruit de bêche !
Quel pur désert tombé des ténèbres sans bruit
Vin effacer les traits de la terre enchantée...
Et la fondre en un lieu sans visage et sans voix...⁵³⁰

À l'inverse, un paysage recouvert de neige pourrait dégager également une certaine quiétude étonnante. Il semble que Coromina s'inquiète de la folie et de l'imprudence de don Quichotte. Les animaux eux-mêmes respectent cette vision onirique, les pingouins et l'ours blanc que Corominas inscrit dans le tableau comme pour parachever cet espace enneigé. Le mouvement des moulins à vent est figé en raison de la neige, comme pour persuader don Quichotte de ne pas agir contre ces géants d'énormes ailes, qui sont simplement des moulins à vent ordinaire ne représentant pour lui ou pour les autres aucun risque ou menace. Cette image donne au lecteur-spectateur l'impression de l'immobilité de la nature et l'évanouissement de celle-ci sous la neige, ainsi qu'un don Quichotte immobile, et qui se sent incapable d'agir face à cet espace gelé. Don Quichotte fait souvent référence à un superpouvoir qui transforme la réalité (sa réalité imaginaire) des choses. Ici, c'est le pinceau du peintre qui assume ce pouvoir et exprime cette idée de métamorphose. Par exemple, dans l'épisode des trois paysannes, lorsque don Quichotte n'arrive pas à voir Dulcinée comme l'a vu Sancho, il affirme que :

[...] el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos [...].

Y has también de advertir, Sancho, que no contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana [...]. (II, cap. X, pp. 620-622)

3.7.2 - Ciels imaginaires et formes mystérieuses

Corominas évoque des ciels imaginaires qui se caractérisent par des couleurs chaudes, notamment le rouge, l'orange et le jaune, qu'il combine parfois avec des couleurs froides comme le bleu et le violet ainsi que le noir qui représente une couleur neutre. Le peintre exalte cet aspect mystérieux par son jeu de couleurs et de lumières qui donnent aux images un caractère fantastique et imaginaire. Un ciel surnaturel, ardent et *fougueux* qui correspond à la chaleur de la Manche en été « era uno de los calurosos del mes de julio »⁵³¹. Par contraste, il

⁵³⁰ Valéry, Paul, *Poésies*, Paris, Flammarion, 2018, p. 11.

⁵³¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 34.

existe des seconds plans qui représentent parfois des ciels plus réels et naturels à travers l'usage du bleu clair, et le blanc bien évidemment pour dépeindre les nuages. Il s'agit d'un jeu entre la réalité et l'imaginaire que nous trouvons également dans le texte, quand Cervantes fait référence aux événements réels historiques au cœur d'une histoire imaginaire, en transférant le lecteur d'un monde fictif à autre réel, du rêve à la réalité et de la réalité au rêve. C'est le même principe que nous constatons dans ces images, car nous voyageons parmi des représentations réelles et d'autres fantastiques, ce qui nous permet de sortir de notre environnement habituel et d'aller vers le mystérieux et l'inattendu.



Figure 63 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Quant aux formes mystérieuses, Corominas leur a donné dans quelques images picturales une taille inhabituelle, comme pour don Quichotte qui pourrait représenter Cervantes aussi. Nous pouvons apprécier ce procédé à travers une comparaison avec la taille du moulin à vent. L'artiste représente probablement Cervantes en taille gigantesque ainsi que d'autres éléments comme les livres de chevaleries, l'épée, la lance, *etc.*, (fig.63). Le peintre représente au premier plan Cervantes en géant et à son côté don Quichotte et Sancho en taille normale. Sancho est peint sans monture, sa tête est tournée vers la droite et relevée vers le haut, il regarde Cervantes assis sur des livres énormes de chevaleries jouant de la viole (fig.54).

Un autre aspect fantastique est présent dans ces hypertextes plastiques. L'artiste accorde une fonction inhabituelle de quelques objets en leur attribuant un usage qu'ils ne possèdent pas normalement dans la vie ordinaire. Corominas dépeint des objets qui reprennent une nouvelle fonction insolite comme par exemple l'épée, la lance ou le tambour. Dans l'une de ces images picturales, Cervantes joue de la viole en frottant les cordes avec l'épée au lieu de l'archet, qui est un élément essentiel pour jouer aux instruments à cordes frottées (fig.54). En outre, Corominas remplace le bourdon de Saint-Jacques de Compostelle, élément symbolique et fondamental des pèlerins, par la lance de don Quichotte (fig.58). Et dans une dernière image, l'artiste fait figurer un tambourin qui prend ici la fonction d'un champ de bataille où nous apercevons don Quichotte s'affrontant à ses adversaires chevaliers, notamment, le Chevalier de la Forêt et le Chevalier de la Blanche Lune (fig.57). Dans d'autres images hypertextuelles, les livres de chevaleries prennent la fonction d'une chaise et l'épée devient un marque-page, comme nous le voyons dans l'image au-dessus (fig.63).

3.8 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels

Ce tour d'horizon plus ou moins exhaustif sur les images hypertextuelles nous amène à formuler quelques observations générales qui détermineront les points principaux de notre réflexion sur la représentation du *Quichotte* chez Corominas. D'abord, si nous n'avons pas procédé à l'analyse exhaustive des images plastiques de cet artiste c'est parce qu'il n'illustre pas les différents épisodes majeurs ou secondaires de la diégèse, mais il se concentre plutôt sur la transposition des principales idées, des faits majeurs, des états psychologiques essentiels des personnages à travers des allégories et des métaphores picturales, comme nous l'avons vu dans la plupart de ses images picturales. L'artiste opte généralement pour le symbolisme afin de transmettre au spectateur des dimensions historiques, sociales et politiques, déjà présentes dans le roman et au-delà d'une simple histoire d'un fou qui a décidé de se faire chevalier errant. De toute évidence, nous avons vu que ces représentations iconographiques cherchent essentiellement à illustrer la diégèse dans sa profondeur symbolique tout en conservant le sujet et les éléments principaux de celle-ci. Cette pratique est proche au travestissement, l'un des genres hypertextuels qui maintient l'action et les personnages mais en modifiant le médium hypertextuel. Dans ce cadre, Corominas effectue une transposition stylistique d'un médium linguistique à un autre iconographique via le travestissement. D'après Genette :

Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre « style », au sens

classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le *Degré zéro* une « écriture », puisqu'il s'agit là d'un style de genre⁵³².

Les images plastiques de Corominas sont des œuvres hybrides qui réunissent d'autres images iconographiques, des représentations issues de la réalité, des images rhétoriques présentes dans l'hypotexte et diverses représentations provenant de cultures autres. En ce sens, la peinture devient un dispositif hybride qui mène, d'une part, au franchissement des frontières picturales, notamment par le biais de l'interpicturalité ou l'intericonicité « entendue comme l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques »⁵³³. D'autre part, ce même dispositif conduit également au croisement des frontières territoriales, lorsque l'artiste déplace ou transfère le protagoniste en France et en Hollande en insérant des éléments culturels de ces deux pays dans un contexte purement espagnol. Au sujet du transit et de déplacement, Deleuze précise que « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »⁵³⁴.

En outre, ces hypertextes iconographiques nous emportent vers des passés lointains, vers des rites et des coutumes qui caractérisaient cette époque historique où chrétiens et musulmans vivaient en coexistence en dépit des conflits religieux et politiques. Nous avons constaté cette cohabitation dans l'image qui représente en arrière-plan une scène musicale entre chrétiens et musulmans, et également dans l'hypotexte moyennant l'intégration par Cervantes de personnages maures dans la diégèse. Nous percevons ainsi une adéquation entre l'hypotexte et son hypertexte plastique qui produit à son tour un aspect interculturel dans ce rapport entre image rhétorique et image iconographique, interculturelité qui faisait d'ailleurs partie de l'identité espagnole à l'époque de Cervantes. Ce passé lointain rencontre en outre, grâce à la présence de don Quichotte et de Sancho au Moulin Rouge, le contexte culturel du XIX^e siècle parisien. Au-delà du métissage culturel, Corominas nous présente donc à travers ces images picturales un croisement de cultures, de siècles et de mémoires.

Par ailleurs, le peintre nous montre sa vision onirique du monde à travers signes visuels fantastiques, de moulins à papillon, de moulins à flocons de neige, vision présente également dans l'hypotexte grâce à l'imagination de don Quichotte. En outre, des objets auxquels l'artiste attribue des fonctions inhabituelles peuvent surprendre les représentations conventionnelles,

⁵³² *Ibid.*, p. 67.

⁵³³ Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images : l'intericonicité, enjeux et méthodes », *op.cit.* <https://journals.openedition.org/erea/4620>

⁵³⁴ Deleuze, Gille & Guattari Felix, *L'Anti-Œdipe*, *op.cit.*, p. 162.

notamment, l'épée, la lance, le tambourin et les livres de chevaleries. L'aspect fantastique des images hypertextuelles fait découvrir les expériences psychologiques de l'artiste, il se projette dans son tableau à travers son imaginaire et fait rêver le spectateur avec lui. À cet égard, Michel Foucault parle du « tableau » comme lieu de réciprocité :

En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives⁵³⁵.

Comme Lacan, Foucault évoque ce principe de miroir, le tableau qui reflète l'identité de l'artiste et son style artistique. « Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir »⁵³⁶. Les images picturales de Corominas ne viennent pas donc pour éclaircir le texte, mais plutôt pour mettre en valeur sa profondeur symbolique. Une stratégie qui est justifiée, étant donné que l'artiste, comme nous l'avons précisé dans sa biographie, se concentre principalement sur ce mode de représentation dans ses œuvres artistiques. En ce sens, il fait appel dans ces images plastiques à la nature morte, avec notamment les instruments de musiques qui transmettent au spectateur à travers une allégorie musicale la physionomie de don Quichotte, ainsi que ses différents états psychologiques, en fonction de la nature des sons de ces instruments. En outre, l'iconographie musicale que l'artiste met en image dégage aussi une fonction poétique et romantique tant dans l'hypotexte que dans ses hypertextes picturaux.

En revanche, il existe dans quelques images picturales des signes visuels qui se trouvent dans l'hypotexte et qui déterminent avec lui une fonction d'ancrage. Corominas double les informations hypertextuelles créant ainsi un phénomène de « redondance »⁵³⁷. Dans deux images picturales, don Quichotte se voit accompagné d'un chien, il s'agit certainement d'un *galgo corredor* :

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. (I, I, p.27)

En effet, cet animal est connu pour sa présence fréquente dans des contextes de guerre et de bataille. Selon la posture du chien, représentée de dos et regardant vers don Quichotte, nous présumons qu'il y a une forme d'intimité entre eux. Généralement le chien est symbole de

⁵³⁵ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, op.cit., p.20.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, op.cit., p.43.

fidélité, protégeant don Quichotte de ces malfaisants enchanteurs qui déforment sa réalité imaginaire.



Figure 64 : Georges Corominas ©
Huile sur toile

Dans les images hypertextuelles où Corominas représente l'épisode des moulins à vent, nous apercevons un moulin à eau en rotation absent dans l'hypotexte (fig.64). Ci-dessous, se trouve une cascade et une rivière qui entravent le passage de notre héros vers ces moulins. De plus, l'artiste dépeint dans une autre image plastique don Quichotte portant une pipe blanche à sa main droite, une pipe longue, de forme droite et probablement de terre. Ce sont tous des signes visuels qui n'existent pas dans l'hypotexte, mais qui sont bien présents dans l'imagination et dans la vision onirique de l'artiste. Par l'entremise du relais, ces signes visuels supplémentaires entretiennent un rapport de complémentarité par rapport au message linguistique de l'hypotexte.

Lorsque Corominas illustre fidèlement l'épisode des moulins à vent, c'est l'hypotexte qui conserve en l'occurrence la charge informative, compte tenu de la limitation et du contrôle des informations dans l'image picturale. À cet égard, Barthes parle d'une information « paresseuse » lorsque l'image hypertextuelle est analogique à l'hypotexte et d'ordre paradigmatique, comme par exemple la représentation de l'aspect physiognomique et physiologique opposés des protagonistes de la diégèse : don Quichotte et Sancho Panza.

En observant les signes visuels, le spectateur identifie les formes picturales. Il s'agit d'un processus inconscient d'identification qui lui permet de rapprocher ces formes picturales aux signes linguistiques (les mots). Le spectateur reconnaît à travers les hypertextes plastiques de *Don Quichotte* (les personnages, les objets, les épisodes, *etc.*). Les signes plastiques lui sont familiers, car il les a perçus précédemment lors de sa lecture de l'hypotexte. Dans ce cadre, Barthes explique le processus d'identification par le lecteur-spectateur :

En effet, le lecteur ne fait qu'identifier une série de signes (qui sont les mots) et son esprit les organise en phrases, exactement comme l'oreille ou l'œil du spectateur le font avec les sons et les couleurs. [...] Cependant, il ne fait que reconnaître dans l'imbrication des formes du tableau un portrait grâce à un processus purement inconscient d'identification, par lequel son esprit rapproche des formes connues qu'il garde en mémoire de celle de l'œil, en regardant le tableau, lui fait analyser. De même, le spectateur d'un film reconnaît des images en mouvement et de sons⁵³⁸.

En revanche, lorsque Corominas ajoute des signes visuels inédits à l'image hypertextuelle, comme par exemple le drapeau rouge, le moulin à eau, le moulin rouge, certains instruments de musique, *etc.* Ces signes visuels supplémentaires entretiennent avec l'hypotexte une fonction de relais. Sous ce rapport, Barthes précise qu'au-delà du contenu analogique, les arts transmettent un second sens en disposant de deux messages principaux, le message dénotatif qui est la reproduction analogique et le message connotatif qui correspond à la réception de la représentation artistique par la société.

⁵³⁸ Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique, op.cit.*, p.35.

Chapitre 4

Type iconographique bulgare

4.1 - Biographie de l'artiste Svetlin Vassilev

Svetlin Vassilev est né en 1971 en Bulgarie. Il vit et travaille en Grèce depuis 1997. Après sa formation artistique à l'Académie des Arts « Tc.Lavrenov » à Plovdiv et puis à l'Académie Nationale des Beaux-Arts « N.Pavlovitch » à Sofia, il s'est orienté vers le monde de l'illustration. Il a eu des publications en Bulgarie, en Grèce, en Espagne, en France, aux USA, en Corée et en Taïwan. L'artiste a illustré plus que 40 livres. En 2004, il a été récompensé par le *State Children's Honouring Award*, le prix grecque de la littérature pour enfant, pour l'illustration de *Don Quichotte* et du *Golden EBGE illustration award* pour *Peter Pan* en 2010.

La diversité culturelle qui caractérise le lieu de sa naissance, les Balkans, lui a servi comme source de créativité et d'inspiration artistique. Sa présence en Grèce lui a appris de l'anthropocentrisme, à faire de l'homme le centre de son art, après avoir trouvé en lui un caractère familier des Balkans en ce qui concerne les relations humaines, les attitudes, les expressions et bien aussi les paysages, les parfums et les saveurs. Cette diversité lui a permis de contempler tous les aspects de la beauté et d'introduire dans son travail des éléments artistiques de différentes origines. Sa présence dans ses deux pays a influencé le choix de ses thèmes et de son style esthétique. Il est considéré comme un artiste cosmopolite car ses toiles reflètent un mélange d'éléments de multiples origines, traditions, religions, et de références artistiques et de formes d'art diverses. Son art est influencé par les peintres autrichiens Gustav Klimt et Egon Schiele, le peintre français Toulouse Lautrec ainsi que les panneaux décoratifs japonais.

La mythologie grecque est l'un des thèmes de prédilection de Vassilev dont il montre son admiration à travers ses images picturales⁵³⁹. Les autres thèmes que l'artiste représente sont de nature littéraire. Dans ce cadre, il a illustré des adaptations et des traductions pour adultes, jeunes lecteurs et enfants, le cas de *Don Quichotte*⁵⁴⁰, *Peter Pan*⁵⁴¹, *Romeo y Julieta*⁵⁴², *Las aventuras del barón de Munchausen*⁵⁴³, etc.

⁵³⁹ Angélidou, Maria, *Mitos Griegos*, trad. Tristan, Miguel, Barcelona, Vicens Vives, 2013.

⁵⁴⁰ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, trad. Boutefeu, Jean-Louis, Toulouse, Milan, 2006.

⁵⁴¹ Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, trad. Armiño, Mauro, Barcelona, Libros de Zorro, 2021.

⁵⁴² Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, trad. Pujante, Angel-Luis, Barcelona, Libros del Zorro, 2022.

⁵⁴³ Murias, Eduardo, *Las aventuras del barón Munchausen*, Barcelona, Vicens Vives, 2014.

Les œuvres de Svetlin Vassilev se caractérisent par une forte expressivité et un esprit théâtral très remarquable même lorsqu'il s'agit des objets et des personnages ordinaires. Ainsi, l'exaltation des sentiments et des émotions de ses héros est omniprésente dans ses représentations pastiques.

Esthétiquement, il joue avec des outils picturaux pour accorder un caractère lyrique à ces personnages, comme la composition entre l'horizontale et la diagonale selon les types de scènes, paisibles ou dramatiques ; les points de vue ; le mouvement du statique, *etc.* Quant à sa palette chromatique, Vassilev opte pour les couleurs décoratives qui sont selon lui plus expressives et transmettent à merveille les émotions de ses personnages. Au niveau des arrière-plans, il recourt aux éléments décoratifs tel que les motifs de tapisserie, le carrelage, le tissu, *etc.*

De manière globale, les personnages de Svetlin Vassilev sont mythiques, rêveurs et lunaires. À cet égard, il parle de la personnalité de ses héros, notamment *Peter Pan* et *Don Quichotte* :

Leur personnalité est stimulante et c'est plutôt amusant de passer du temps avec eux, à croire en eux, pour leur donner une forme, vivre avec eux. Fondamentalement, le caractère unique de leur caractère cache la possibilité d'une approche différente, la possibilité d'imaginer une illustration beaucoup plus expressive qui dépassent les limites de la vie quotidienne⁵⁴⁴.

En 2003 Svetlin Vassilev illustre une édition grecque de Papadopoulos Publishing, qui présente une adaptation de *Don Quichotte* pour enfants, réalisée par l'auteure grecque Maria Angélidou. En 2006, Milan publie la traduction en français de l'édition grecque de *Don Quichotte*, réalisée par Jean-Louis Boutefeu. Dans cette édition, Milan reprend les mêmes illustrations de l'artiste bulgare Svetlin Vassilev.

4.2 - Les hypertextes visuels

« Quels que soient les avatars de la peinture, quels que soient le support et le cadre, c'est toujours la même question : *qu'est ce qui se passe là ?* Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où advient quelque chose »⁵⁴⁵. Pour mettre en exergue ce qui advient dans notre *corpus* iconographique, nous examinerons les rapports entre les illustrations picturales de Svetlin Vassilev, l'hypertexte cervantin et l'adaptation hypertextuelle de Maria Angélidou afin de démontrer les particularités qui caractérisent ces rapports iconotextuels.

⁵⁴⁴ « Svetlin Vassilev : un artiste de talent à l'univers aussi cosmopolite que poétique », *Putsch*, 21 avril 2015. <https://putsch.media/20150421/interviews/interviews-societe/svetlin-vassilev-un-artiste-de-talent-a-l-univers-aussi-cosmopolite-que-poetique/>. [Consulté le 30/09/2019].

⁵⁴⁵ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit*, p.163.

Du point de vue structuraliste, nous avons deux hypertextes qui dérivent du même hypotexte qu'est *Don Quijote de la Mancha* : une réécriture textuelle (l'adaptation de l'auteure grecque Maria Angélidou) et une réécriture picturale (les illustrations de l'artiste bulgare Svetlin Vassilev). Dans ce cadre, Gérard Genette parle de la transtextualité dont il définit ces propres concepts théoriques qui renvoient « à tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, un texte avec d'autres textes »⁵⁴⁶. L'hypertextualité est l'une des types transtextuels que propose Gérard Genette pour expliquer la transformation d'un texte en un autre qui peut être, selon lui, simple ou directe, complexe ou indirecte : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁵⁴⁷.

Le processus de transformation de l'hypotexte cervantin est de nature intermédiaire, car nous avons une transformation de l'hypotexte en album jeunesse qui réunit texte et image. Cette transformation est simple ou directe, car elle reprend le même sujet de la diégèse hypotextuelle. En sus de la transposition intermédiaire, les illustrations picturales transfèrent temporellement l'hypotexte baroque à un hypertexte contemporain réalisé en 2003. La translation temporelle⁵⁴⁸ est l'un des mouvements de la transposition diégétique qui, selon Genette, actualise et rapproche la diégèse au public. Ces hypertextes visuels racontent picturalement la même diégèse quichottesque d'une autre manière que Cervantès. Vassilev relate plastiquement les aventures du même personnage à sa manière, selon sa lecture et son interprétation personnelle. Il raconte la diégèse quichottesque en images, un langage différent du verbal, puisqu'il se caractérise par l'immédiateté de la réception. Il s'agit en l'occurrence d'une transposition intermédiaire passant du texte à l'image, donnant lieu à une réécriture picturale de l'hypotexte cervantin.

Les deux hypertextes (l'adaptation et les images) entretiennent avec leur hypotexte une relation intertextuelle. À cet égard, Julia Kristeva explique que le texte est « une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent »⁵⁴⁹. Les deux hypertextes (adaptation et illustrations) se croisent dans le même support médiatique et se croisent également avec leur hypotexte. Le lecteur-spectateur

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴⁸ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 351.

⁵⁴⁹ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 52.

se rend compte des rapports entre l'adaptation et ses illustrations plastiques et entre ces deux derniers et l'hypotexte cervantin, car il perçoit un hypertexte iconotextuel qui reprend les énoncés de l'hypotexte cervantin. À ce sujet, Michael Riffaterre explique la perception du destinataire de l'intertexte :

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre [...] ⁵⁵⁰.

En revanche, Gérard Genette définit restrictivement l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » ⁵⁵¹. Cette présence s'effectue selon Genette à travers la citation, de forme explicite, ainsi qu'avec le plagiat et l'illusion sous une forme implicite.

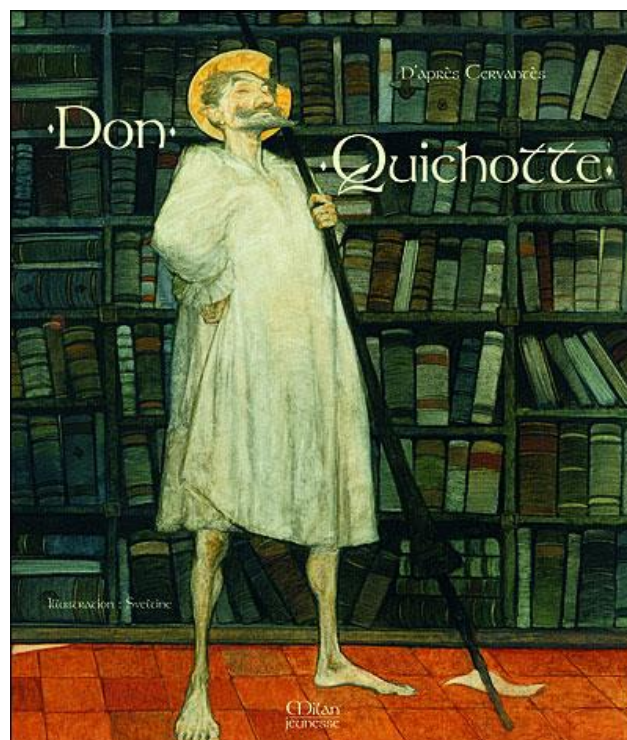


Figure 65 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

⁵⁵⁰ Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *op.cit.*, p. 4.

⁵⁵¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 8.

L'image de la première de couverture présente dans un premier plan don Quichotte debout, pieds nus, portant une longue chemise blanche, le casque d'or de Mambrin, une lance à sa main gauche ainsi qu'un pair de ses poulaines jetées à côté de son pied gauche. Dans un deuxième plan, l'artiste expose la bibliothèque de don Quichotte où sont placés ses livres de chevalerie, l'espace principal où commence l'aventure du Chevalier de la Triste-Figure et qui nous transmet son obsession aux livres de chevalerie. Vassilev fait une présentation générale du protagoniste en condensant les principaux éléments qui résument le caractère du personnage : folie, rêverie, obsession, prouesse, détermination, *etc.*

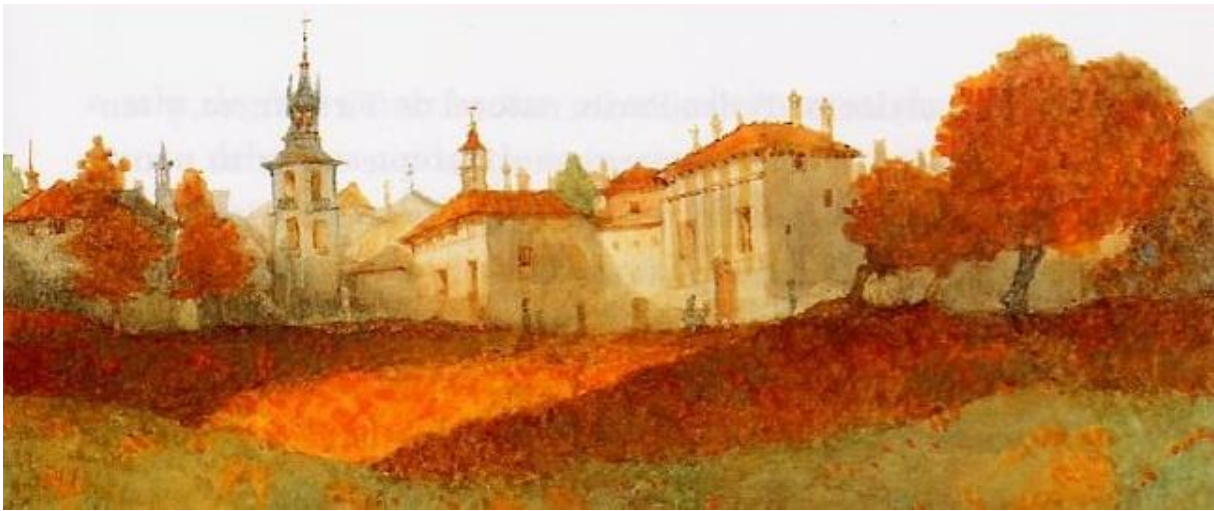


Figure 66 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Le premier chapitre de l'édition Milan s'ouvre sur une image (fig.66) qui joue le rôle d'introduction au lieu de la diégèse où se dérouleront les aventures de la Triste Figure. En effet, les deux textes (l'hypotexte cervantin et l'adaptation) ne présentent pas une description de la Manche. Dans l'hypotexte, le narrateur se contente de préciser le lieu de l'histoire sans description hypotextuelle : « en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme... »⁵⁵². Dans l'adaptation hypertextuelle, Maria Angélidou représente la Manche par « un petit village poussiéreux d'Espagne »⁵⁵³.

Bien que la Manche ne soit pas décrite dans l'hypotexte cervantin et l'hypertexte (l'adaptation) de Maria Angélidou, nous pouvons constater que Vassilev s'appuie sur les caractéristiques réelles et particulières de La Manche pour construire auprès du lecteur-spectateur une vision

⁵⁵² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁵³ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p.6.

générale sur le lieu de la diégèse et marquer une fonction de relais par rapport à l'hypotexte cervantin et l'hypertexte. Nous apprécions par exemple l'architecture des édifices (des maisons blanchies à la chaux de toits couvert de tuiles courbes et des cathédrales plus remarquables) ; l'indolence du village (son caractère calme et vide) ; la nature (culture non irriguée, arbres : vitis et oliviers). Les couleurs chaudes qui prédominent dans cette image visuelle ne reflètent pas la chaleur d'été décrite dans l'hypotexte cervantin « era uno de los calurosos del mes de julio »⁵⁵⁴. À l'inverse, elles suggèrent une ambiance automnal grâce aux nuances de l'orange que nous observons au sol et aux arbres. L'aspect automnal dégage un aspect calme et vide de la Manche selon la description hypertextuelle de Maria Angélidou qui décrit l'indolence de ce lieu.



Figure 67 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

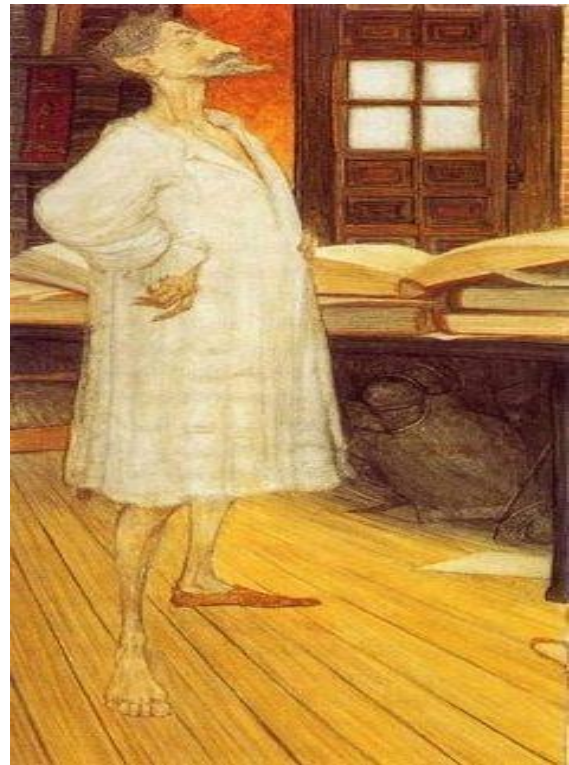


Figure 68 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Au premier chapitre « *Où un gentilhomme perd la tête, change de nom et part pour la grande aventure* », la représentation de don Quichotte dans sa bibliothèque fait l'objet de deux illustrations consécutives : la première (fig.67) représente don Quichotte lisant attentivement un livre de chevalerie et la deuxième (fig.68) renvoie au moment où don Quichotte se fascine

⁵⁵⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit, p.34

aveuglement pour les aventures des chevaliers et décide de se faire lui-même chevalier errant. L'artiste transmet picturalement au lecteur-spectateur cette obsession pour les livres de chevalerie, si bien que nous remarquons une insistance sur l'acte de la lecture qui double le message linguistique, donnant lieu à une fonction d'ancrage entre ces hypertextes plastiques (les illustrations), l'hypotexte cervantin et son adaptation hypertextuelle.

D'une part, Vassilev met en image la fascination pour les livres de chevaleries conformément à la description hypotextuelle :

Se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio [...] del poco dormir et del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (I, pp. 29-30)

Dans l'adaptation, Maria Angélidou décrit également la lecture excessive de don Quichotte :

Les interminables nuit d'hiver, notre héros les passait pelotonné dans son fauteuil en compagnie de ses livres [...] le printemps venu, il sortait s'allonger sous son oranger et poursuivait sa lecture. (I, p.2)

D'autre part, l'artiste retranscrit plastiquement la folie de don Quichotte par des signes visuels qui démontrent cet état psychologique : le pied droit nu, sa posture, sa camisole blanche qui insinue à celle de force portée jadis pour les personnes qui souffraient de troubles psychiques. La camisole déboutonnée traduit la folie de l'hidalgo qui néglige sa tenue. Vassilev s'appuie sur l'hypotexte cervantin qui décrit la folie de don Quichotte : « se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio »⁵⁵⁵ ; et dans la description hypertextuelle de l'adaptation : « où un gentilhomme perd la tête »⁵⁵⁶, « était-il resté trop longtemps au soleil ? »⁵⁵⁷, « avait-il trop lu ? »⁵⁵⁸, « il finit par se prendre pour un vrai paladin »⁵⁵⁹. Dans la (fig.68), le moment où don Quichotte décide de se faire chevalier errant est remarquable par sa posture déterminée en accord avec la description hypotextuelle :

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo el género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (I, I, pp. 30-31)

⁵⁵⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 30.

⁵⁵⁶ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 2.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

Dans l'adaptation hypertextuelle, Maria Angélidou décrit brièvement la décision de don Quichotte :

Il se mit en tête de quitter ses amis, sa maison, l'indolence poussiéreuse de son petit village et de parcourir le vaste monde à l'instar des chevaliers errants de jadis, pour multiplier les actes de bravoure et se couvrir la gloire. (I, p. 5)

Pour mettre en image cette décision de don Quichotte, Vassilev dépeint le protagoniste debout, les mains sur les hanches, la poitrine poussée en avant et la tête levée. Cette posture reflète également son imagination « imaginabase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapiesonda »⁵⁶⁰. Ainsi, à travers cette posture, don Quichotte montre un comportement de prise de territoire, de domination, d'orgueil et de fierté comme nous l'apprécions dans la (fig.68).



Figure 69 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale (fig.69), Vassilev dépeint don Quichotte désarmé portant uniquement le heaume. Il est représenté à genoux à l'auberge qui a visité lors de sa première sortie avant son adoubement par l'aubergiste. La lance est posée sur le sol, le bouclier et la cuirasse sont accrochés sur des barres de bois. Cette illustration renvoie au moment où don Quichotte veille sur ses armes toute la nuit avant son adoubement le lendemain. Don Quichotte prend l'auberge pour un château et demande à l'aubergiste de veiller sur ses armes dans la

⁵⁶⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 31.

chapelle de celui-ci selon l'hypotexte cervantin : « y esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré las armas »⁵⁶¹. Dans l'adaptation hyertextuelle, Maria Angélidou reprend le même épisode de la veille sur les armes : « je voudrais, seigneur, que vous m'autorisez à veiller dans la chapelle du château. J'y prierai toute la nuit »⁵⁶². Vassilev s'appuie pour l'illustration de cet épisode sur l'adaptation hypertextuelle étant donné qu'il met en image don Quichotte agenouillé, les mains jointes en position de prière, acte qui n'est pas indiqué dans le roman cervantin.

À propos de l'espace de la veille de don Quichotte, Vassilev dépeint un endroit encombré de planches et de briques en accord avec la description hypertextuelle de l'adaptation : « chambre, coin de la salle »⁵⁶³ et « un corral grande que a un lado de la venta estaba »⁵⁶⁴ d'après la description hypotextuelle. Dans cette même illustration, l'artiste configure les armes de don Quichotte, une information qui n'est pas précisée dans l'adaptation, puisqu'elle annonce que don Quichotte veillera pour prier, contrairement à l'hypotexte cervantin qui indique que don Quichotte veillera sur ses armes « velaré las armas »⁵⁶⁵. Vassilev dépeint la lance posée sur le sol et les armes accrochées sur des planches de bois. Il dépeint don Quichotte portant le heaume sur la tête en accord avec la description hypotextuelle lorsque les deux demoiselles en désarmant don Quichotte à l'auberge ne réussissent pas à enlever le heaume de sa tête :

[...] al cual estaban desarmando las doncellas, que ya se había reconciliado con él; las cuales, aunque le habían quitado el peto y el espaldar, jamás supieron ni pudieron desencajarle la gola, ni quitalle la contrahecha celada, que traía atada con unas cintas verdes, y era menester cortarlas, por no poderse quitar los nudos; mas que él no lo quiso consentir en ninguna manera y, así, se quedó toda aquella noche con la celada puesta [...]. (I, II, p. 39)

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶² Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 6.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 43.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.



Figure 70 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette illustration picturale (fig.70), Vassilev dépeint l'épisode de l'adoubement de don Quichotte situé dans le premier chapitre de l'adaptation. Don Quichotte est agenouillé « mandó hincar de rodillas »⁵⁶⁶ devant l'aubergiste qui met—selon les traditions chevaleresques de l'adoubement—l'épée sur son épaule gauche conformément à la description hypotextuelle « con su misma espada, un gentil espaldarazo⁵⁶⁷ »⁵⁶⁸ et d'après la description hypertextuelle « il enjoignit à don Quichotte de s'agenouiller devant lui »⁵⁶⁹. Maria Angélidou ne reprend pas ce rituel (l'épée sur l'épaule) de l'adoubement. Elle se contente de préciser uniquement la posture de don Quichotte agenouillé. Dans cette image plastique, l'aubergiste porte dans sa main gauche un livre de prière ouvert en accord avec l'hypotexte « leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración »⁵⁷⁰, et dans l'adaptation hypertextuelle « l'autre sortit un calepin de sa poche et récita à voix basse les additions de ses clients »⁵⁷¹.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁶⁷ Selon Francisco Rico, *espaldarazo* est le fait de mettre l'épée sur chaque épaule : « El toque con la espada sobre cada hombro ». Nota de Francisco Rico, p. 46.

⁵⁶⁸ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 46.

⁵⁶⁹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 9.

⁵⁷⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 46.

⁵⁷¹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 9.

Vassilev dépeint les personnages de cet épisode assistant à l'adoubement de don Quichotte, notamment Tolosa, Molinera et les muletiers qui observent attentivement cet événement. L'une des jeunes filles met sa main droite sur la bouche dissimulant son rire. Ainsi, l'hypotexte l'affirme dans ce passage:

Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias. (I, III, p. 46)

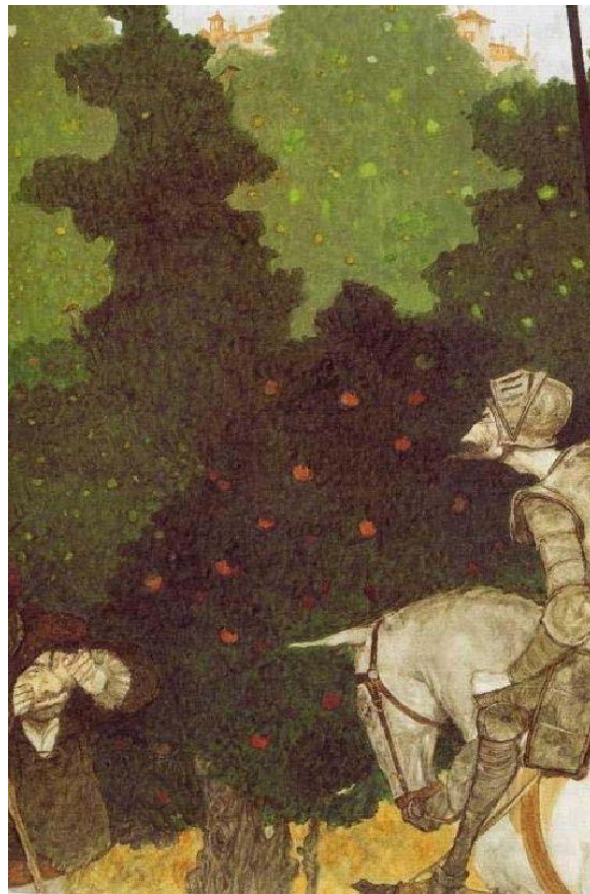


Figure 71 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, Acrylique sur papier

Après l'adoubement de don Quichotte, Vassilev illustre l'épisode de la rencontre de don Quichotte avec des marchands « eran unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia »⁵⁷². Dans cette illustration picturale (fig.71), don Quichotte apparaît sur Rossinante, tenant la lance dans sa main droite. Il parle aux deux marchands qui occupent la partie gauche de l'image. L'un des marchands met les mains sur les joues comme s'il faisait une grimace a

⁵⁷² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 52.

don Quichotte. L'autre met sa main droite sur son menton qui fait semblant d'être sérieux face au délire du chevalier. La posture et les mimiques de ces marchands coïncident avec l'image rhétorique de l'adaptation : « les colporteurs voyaient bien à qui ils avaient affaire, mais l'envie leur vint de taquiner notre héros »⁵⁷³ ; et renvoient aussi à la description hypotextuelle : « uno de ellos, que era un poco burlón [...] »⁵⁷⁴. En s'appuyant sur l'ekphrase rhétorique de l'hypotexte, Vassilev met en image don Quichotte saisissant sa lance en attendant que les marchands (des chevaliers errants selon son imagination) s'approchent de lui : « con gentil continente y denuedo se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza »⁵⁷⁵.



Figure 72 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette illustration picturale (fig.72), Vassilev met scène don Quichotte en train de chercher sa bibliothèque et ses livres de chevalerie brûlés par le curé et le barbier. Don Quichotte est dépeint les mains posées sur le mur à la recherche de la porte de sa bibliothèque. À droite, le curé et le barbier le regardent discrètement. La posture de don Quichotte représente l'idée de la recherche de sa bibliothèque conformément au passage hypotextuel ci-dessous :

De allí a dos días, se levantó don Quijote, y lo primero que hizo fue ir a ver sus libros; y como no hallaba el aposento donde le había dejado, andaba de una en otra parte buscándole. Llegaba adonde solía tener la puerta, y tentábala con las manos, y volvía y revolvía los ojos por todo, sin

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, *op.cit.*, pp. 52-53.

decir palabra; pero al cabo de una buena pieza preguntó a su ama que hacia qué parte estaba el aposento de sus libros. (I, VII, p. 71)

Contrairement à l'hypotexte, l'adaptation hypertextuelle ne décrit pas l'action de tâter le mur, elle décrit seulement la recherche du chevalier de ses livres et de sa bibliothèque :

Lorsqu'il se réveilla, don Quichotte ne put retrouver ni livres ni bibliothèques. Il eut beau parcourir de long en large et d'un bout à l'autre le corridor qui s'étirait au pied du grand escalier, il ne trouva qu'un mur nu, sans porte ni ouverture d'aucune sorte. (I, p. 11)

Par ailleurs, l'artiste configure à droite de l'illustration picturale le curé et le barbier en train de regarder discrètement la réaction de don Quichotte. Ce signe visuel n'est pas indiqué dans l'hypotexte cervantin ni dans l'adaptation hypertextuelle. Il s'agit d'un détail supplémentaire ajouté par l'artiste.

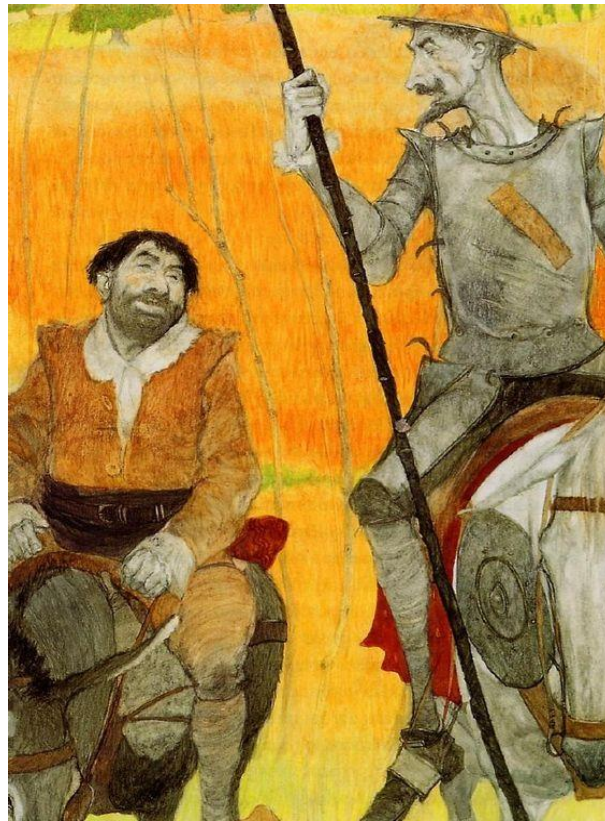


Figure 73 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette illustration picturale (fig.73), Vassilev dépeint au premier plan don Quichotte et Sancho Panza sur leurs montures. Le chevalier est armé et Sancho porte son costume paysan. Cette représentation iconographique illustre le moment où les deux héros se mettent en route depuis le Campo de Montiel pour initier leur aventure chevaleresque. Don Quichotte est représenté avec son aspect physique ordinaire, tenant la lance dans sa main droite, discutant

avec à son écuyer. Il est maigre, barbu, les cheveux grisonnants. Il apparaît sous des traits d'un personnage d'une cinquantaine d'années. Son tempérament colérique et mélancolique est très remarquable. Généralement, l'artiste dépeint l'aspect physique du chevalier fidèlement à la description hypertextuelle :

[...] es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva. (II, XIV, p. 646)

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...]. (I, I, p. 28.)

Sancho Panza, quant à lui, il est configuré gros et de petite taille « barriga grande, el talle corto »⁵⁷⁶. Sa physionomie reflète sa naïveté, son caractère simple « il était un peu simplet »⁵⁷⁷ et son caractère pacifique « me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos no pendencias »⁵⁷⁸. Maria Angélidou met l'accent sur l'opposition physique entre don Quichotte et Sancho Panza que nous apprécions également dans l'illustration picturale de Vassilev : « notre chevalier, grand et maigre, sur sa Rossinante, et son écuyer petit et gras, sur son âne »⁵⁷⁹.

Au deuxième plan, Vassilev met en image le lieu de départ du premier voyage (Campos de Montiel). Les couleurs chaudes, le jaune et l'orange notamment, prédominent sur cette scène transmettant le temps matinal décrit dans les deux textes : « le soleil venait d'émerger derrière eux et les nimbaît d'une auréole dorée »⁵⁸⁰, selon l'adaptation hypertextuelle ; « porque por ser la hora de mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaban »⁵⁸¹, d'après l'hypertexte cervantin.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷⁷ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 12

⁵⁷⁸ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, *op.cit.*, pp. 78-79.

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ *Ibidem.*

⁵⁸¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, *op.cit.*, p. 73.

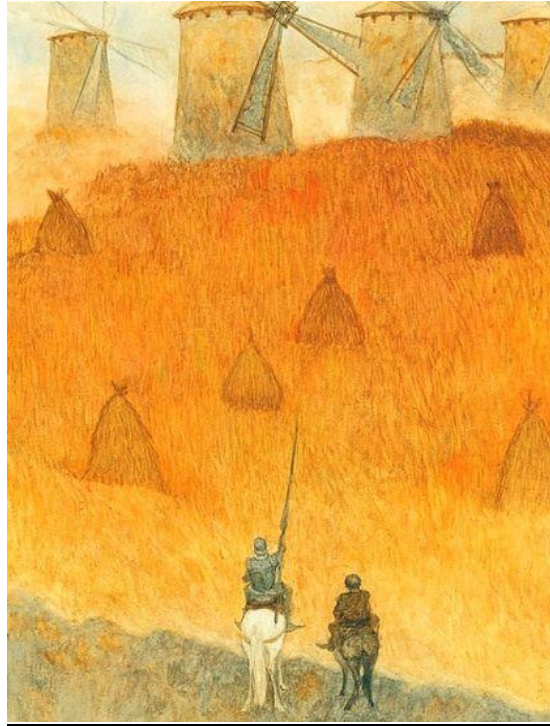


Figure 74 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Vassilev représente dans cette illustration picturale l'épisode des moulins à vent (fig.74). Au premier plan, il dépeint don Quichotte sur Rossinante saisissant sa lance et Sancho sur son âne. Les deux héros apparaissent de dos. En arrière-plan, l'artiste met en image quatre moulins à vent au sommet d'une colline. Ici, Vassilev ne représente pas la confrontation de don Quichotte aux moulins à vent, mais plutôt le moment où les perçoit de loin avec Sancho, conformément à l'image rhétorique de l'hypotexte : « en esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo »⁵⁸². L'adaptation hypertextuelle décrit également la perception de don Quichotte aux moulins à vent « s'arrêta subitement, tendit l'oreille et saisit la lance »⁵⁸³. Les ailes des moulins à vent sont esquissées en rotation à cause du vent matinal tel qu'il est décrit dans l'hypotexte « no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino »⁵⁸⁴, et dans l'adaptation hypertextuelle « sous l'effet de la brise matinale, les ailes des moulins se mirent en branle »⁵⁸⁵.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 75.

⁵⁸³ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 12.

⁵⁸⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 57.

⁵⁸⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 14.

Esthétiquement, l'artiste utilise la perspective atmosphérique pour représenter la brise matinale décrite dans l'adaptation hypertextuelle. Les couleurs chaudes s'estompent progressivement en arrière-plan. L'intensité de l'orange et du jaune se diminue et devient floue et plus claire à l'horizon. Les moulins à vent sont éloignés de l'œil du spectateur et couverts par les vapeurs de l'air où le ciel est bleuâtre. À gauche, les contours du moulin à vent disparaissent en raison de l'éloignement du point de vue du spectateur.



Figure 75 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Vassilev représente dans cette illustration visuelle l'épisode du barbier ambulant (fig.75). Au premier plan, Don Quichotte et Sancho sont représentés en buste. Le chevalier est coiffé du casque d'or de Mambrin et tient la lance dans sa main droite. Sancho est à côté de son maître, coiffé d'une écharpe. Don Quichotte apparaît avec une posture de fierté et d'orgueil en accord avec la description hypertextuelle de l'adaptation « un air de triomphe sur le visage de Don Quichotte »⁵⁸⁶, après avoir suscité de la peur auprès de Mambrin qui fuit effrayé suite aux propos de don Quichotte : « ¡defiéndete, cautiva criatura, o entriégame de tu voluntad lo que con tanta razón se me debe ! »⁵⁸⁷. Vassilev dépeint le barbier en arrière-plan en train de courir conformément à l'ekphrase rhétorique de l'hypotexte « comenzó a correr por aquel llano »⁵⁸⁸ ; tandis que dans l'adaptation hypertextuelle « le barbier crut mourir de frayeur et prit ses jambes à son cou, abandonnant derrière lui âne, plat à barbe et bagages »⁵⁸⁹. L'état de peur du barbier

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 189.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 17.

est représenté ici par les bras levés que le spectateur peut discerner de loin, bien que les contours imprécis et sa silhouette se confondent plus ou moins avec la teinte monochrome de l'atmosphère.

Quant à Sancho, il est coiffé d'une écharpe pour se protéger de la pluie. Cette information n'est pas indiquée dans l'hypotexte ni dans l'adaptation. Par contre, les deux textes précisent que cet épisode s'est déroulé sous la pluie « al tiempo que venía comenzó a llover »⁵⁹⁰ ; « un matin qu'il pleuvait à torrents »⁵⁹¹. Le temps pluvieux nous suggère que Sancho se couvre la tête pour ne pas se mouiller les cheveux comme Mambrin qui mettait aussi son plat à barbe sur la tête à cause de la pluie d'après ce passage hypotextuel « porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza »⁵⁹².

Dans cette illustration picturale également, Vassilev recourt à la perspective atmosphérique. Il adapte sa palette chromatique au climat pluvieux usant des couleurs froides comme les nuances du bleu et des valeurs neutres comme le gris et le noir pour produire une nature obscure. En arrière-plan, les couleurs se dégradent marquant de la profondeur de la scène illustrée. À l'horizon, un ciel bleuâtre estompé qui démontre son caractère nuageux et qui forme un contraste frappant avec le premier plan où les couleurs sont foncées. Dans cette obscurité, le seul signe visuel qui illumine la scène est le plat à barbe de Mambrin, que don Quichotte le prend pour un casque d'or. À cet effet, l'artiste le dépeint en couleur jaune doré pour briser l'obscurité du paysage produisant une harmonie de contraste.

⁵⁹⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 189.

⁵⁹¹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁹² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 189.

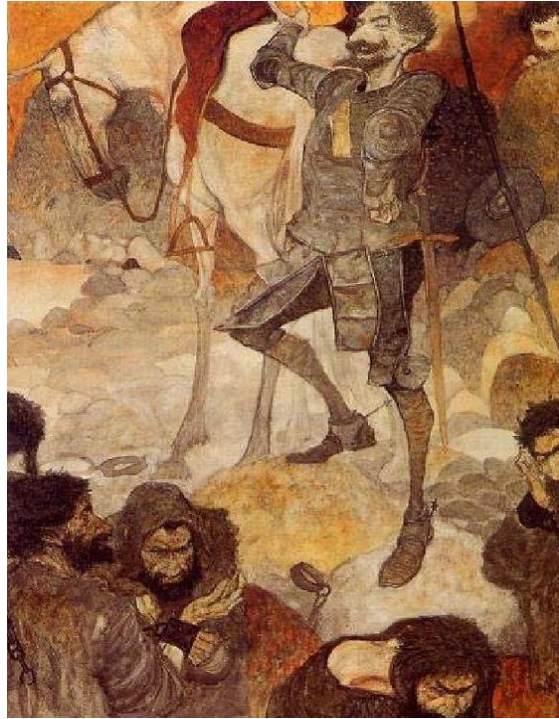


Figure 76 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale (fig.76), Vassilev illustre la libération des condamnés (*los galeotes*) enchaînés par des menottes et de langues chaînes de fer pour aller servir le roi dans les galères espagnoles. L'artiste représente les galériens en train de se détacher les chaînes et les menottes rouillées en profitant de la confrontation entre don Quichotte et les gardes du roi. Don Quichotte apparaît debout, derrière les condamnés, tenant le casque d'or dans sa main droite, fier et orgueilleux d'avoir réussi à les libérer. Ces propos aux condamnés traduisent la posture et l'état d'orgueil du chevalier, décrit dans l'adaptation hypertextuelle :

Maintenant que je vous ai rendu votre liberté, [...] partez sans délai pour le Toboso. Là vous demanderez la demeure de la plus belle princesse d'Espagne et de l'univers, dame Dulcinée, à qui vous remettez ce casque d'or. (II, p. 18)

Dans l'hypotexte cervantin, don Quichotte s'adresse également aux galériens avec fierté :

De gente bien nacida es agradecer los beneficios que reciben, y uno de los pecados que más a Dios ofende es la ingratitud. Dígolo porque ya habéis visto, señores, con manifiesta experiencia, en que de mi habéis recibido; en pago del cual querría y es mi voluntad que, cargados de esa cadena que quité vuestros cuellos, luego os pongáis en camino y vais a la ciudad del Toboso y allí os presentéis ante la señora Dulcinea del Toboso y le digáis que su caballero, el de la Triste Figura, se le envía a encomendar, y le contéis punto por punto todos los que ha tenido esta famosa aventura hasta ponerlos en la deseada libertad; y, hecho esto, os podréis ir donde quisiéredes, a la buena ventura. (I, XXII, p. 209)

Quant à l'aspect physique des galériens, Vassilev le dépeint conformément à la description de l'hypotexte et de l'adaptation. Nous observons l'état pitoyable de ces forçats tristes, échevelés et barbus portant des haillons. Cervantès décrit l'aspect général de certains condamnés et donne quelques informations sur certains d'entre eux :

[...] venían hasta doce hombres à pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos [...]. (II, XXII, p. 199)

[...] era un hombre de venerable rostro, con una barba blanca que le pasaba del pecho [...]. (II, XXII, p. 202)

[...] primero le preguntó porque iba de tan mala guisa [...]. (II, XXII, p. 200)

Lo mismo preguntó don Quijote al segundo, el cual respondió palabra, según iba de triste y melancólico [...]. (II, XXII, p. 201)

Maria Angélidou reprend certains détails hypotextuels et en ajoute d'autres :

[...] une douzaine d'individus enchainés les uns aux autres et visiblement harassés [...] don Quichotte, lui, ne remarqua ni les haillons des condamnés, ni leurs chevelures hirsutes, ni leurs joues mangées de barbe, ni leurs yeux furibonds. (II, p. 17)



Figure 77 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Après la rencontre avec les galériens, Vassilev illustre la fin de cet épisode (fig.77). L'artiste représente don Quichotte tendu sur Rossinante, frustré et abattu après que les galériens lui avaient jeté des pierres. Sancho est à côté de lui, monté sur son âne. Vassilev illustre cet épisode conformément à l'image rhétorique de l'hypotexte :

Solos quedaron jumento y Rocinante, Sancho y don Quijote: el jumento, cabizbajo y pensativo, sacudiendo de cuando en cuando las orejas, pensando que aún no había cesado la borrasca de las

piedras que le perseguían los oídos; Rocinante, tendido junto a su amo, que también vino al suelo de otra pedrada; Sancho, en pelota y temeroso de la Santa Hermandad; don Quijote, mohinismo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho. (I, XXII, p. 210)

En contrepartie, l'adaptation hypertextuelle ne décrit pas l'état de frustration de don Quichotte, mais plutôt son incompréhension face à ce fait de *borrasca de las piedras* :

Don Quichotte se trouva seul avec son écuyer. Incapable de comprendre le pénible épisode qu'il venait de vivre, il préféra le chasser de sa mémoire. (II, p. 18)



Figure 78 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale (fig.78), Vassilev illustre l'épisode où le curé et le barbier en sortant de l'auberge perçoivent Sancho qui venait pour transmettre à Dulcinée la lettre de don Quichotte. L'artiste dépeint au premier plan les trois personnages principaux de cet épisode : Sancho Panza occupe le centre de l'image visuelle, le barbier à droite et le curé à gauche. En arrière-plan, Vassilev configure l'entrée de l'auberge, la porte ouverte qui laisse apparaître le paysage conformément à l'ekphrase hypertextuelle de l'adaptation : « Sancho s'exécuta sans rechigner, mais comme il pénétrait dans la cour de l'auberge, il se retrouva face à dom Thomas, le curé et à Nicolas, le barbier ! »⁵⁹³. À l'inverse, l'hypotexte précise que la rencontre entre Sancho, le curé et le barbier s'est déroulée à l'extérieur de l'auberge « esta necesidad le forzó a

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 20.

que llegase junto a la venta, todavía dudoso si entraría o no. Y estando en esto salieron de la venta dos personas que luego le conocieron»⁵⁹⁴. L'image picturale représente le dialogue entre les trois personnages. Dans cet épisode, le curé et le barbier sont à la recherche de don Quichotte et lorsqu'ils rencontrent Sancho, ils l'interrogent sur le lieu de son maître. Sancho leur raconte toutes les mésaventures de don Quichotte depuis leur première sortie. La posture du curé démontre qu'il explique à Sancho le plan qu'il souhaite mettre à exécution afin que don Quichotte renonce à son entreprise chevaleresque.



Figure 79 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Cette illustration picturale représente l'épisode de la reine Micomicon (fig.79). Vassilev dépeint le curé, déguisé en femme d'après l'adaptation hypertextuelle : « il s'était couvert la tête d'une langue mantille qui dissimulait sa barbe noire et avait endossé des vêtements de femme »⁵⁹⁵ et le barbier déguisé en écuyer « sa barbe à lui était postiche et avait été confectionnée avec du crin de vache »⁵⁹⁶. Dans cette image plastique, le curé et le barbier sont venus demander l'aide

⁵⁹⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 252.

⁵⁹⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 21.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

de don Quichotte pour libérer cette jeune femme d'une injustice. En effet, Maria Angélidou reprend le premier plan du curé⁵⁹⁷, décrit dans l'hypotexte cervantin. Dans ce dernier, les vêtements de déguisement sont « una saya y unas tocas »⁵⁹⁸. Nous observons donc le curé coiffé d'un voile rouge « mantille », selon l'adaptation et « tocas »,⁵⁹⁹ selon l'hypotexte. Tandis que le barbier « hizo una gran barba de cola rucia o roja de buey »⁶⁰⁰. Cette couleur de la barbe n'est pas reprise par l'auteure grecque. Ainsi, Vassilev s'appuie sur la description hypertextuelle pour dépeindre la barbe grisonnante « rucia ».

Vassilev représente le curé jeté aux pieds de don Quichotte (selon l'hypotexte, c'est Dorothée qui se jette aux pieds de don Quichotte) en lui suppliant de l'aider « le curé, lui, se jeta à ses pieds »⁶⁰¹, indique l'adaptation. D'après l'hypotexte cervantin, Dorothée « se fue a hincar de rodillas ante las de don Quijote »⁶⁰². Don Quichotte apparaît surpris devant l'état de cette femme, la reine de Micomicon (le curé déguisé) selon l'adaptation hypertextuelle.

Esthétiquement, les couleurs chaudes sont omniprésentes dans cette illustration picturale reflétant la chaleur d'été conformément à la description hypertextuelle :

El calor, y el día que allí llegaron, era de los del mes de agosto, que por aquellas partes suele ser el ardor muy grande. (I, XXVII, p. 259)

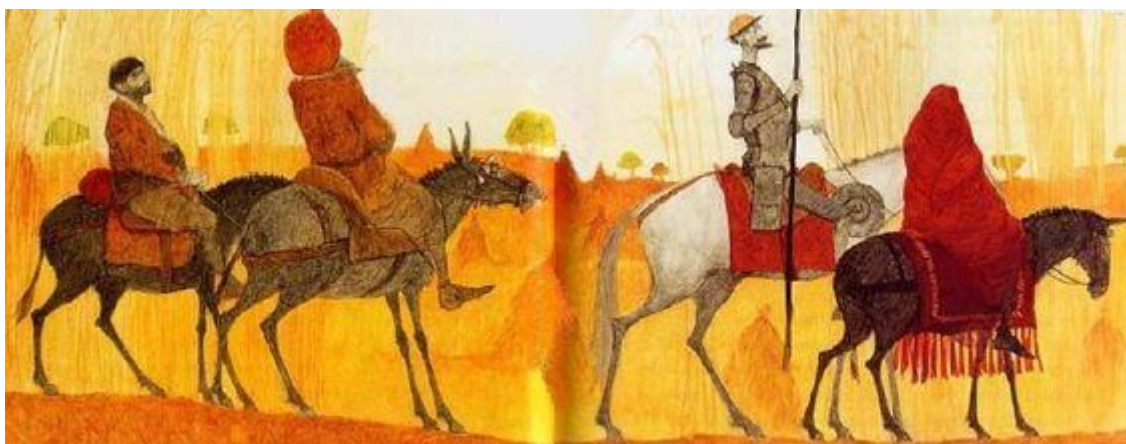


Figure 80 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

⁵⁹⁷ Dans l'hypotexte cervantin, le curé allait se déguiser pour faire semblant qu'il est la prétendue reine de Micomicon. Après, Dorothée convainc le curé qu'elle peut jouer ce rôle sans que don Quichotte doute qu'il s'agisse d'une farce.

⁵⁹⁸ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 257.

⁵⁹⁹ « Tocas: prendas de tela fina para cubrir la cabeza », según la nota de Francisco Rico, p. 257.

⁶⁰⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 257.

⁶⁰¹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 21.

⁶⁰² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 293.

Vassilev représente dans cette image visuelle (fig.80) don Quichotte, Sancho, le Curé et le barbier en chemin pour aller libérer la reine Micomicona et tuer le prétendu géant qui a usurpé le royaume de la reine. L'artiste recourt au mouvement panoramique horizontal pour suivre le déplacement des personnages de gauche à droite. À gauche, Sancho et le barbier déguisé en écuyer ; à droite, don Quichotte et le curé, déguisé en reine de Micomicon. Cette illustration plastique renvoie au passage hypertextuel dont Maria Angélidou indique que « tous quatre entamèrent alors le long voyage qui devait les amener au royaume dont s'était emparé un géant »⁶⁰³. Les couleurs chaudes prédominent dans la scène, notamment le rouge, l'orange et le jaune pour traduire la chaleur de d'été.



Figure 81 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale, Vassilev illustre la confrontation de don Quichotte avec le géant imaginaire à l'auberge (fig.81). Dans cet épisode, le chevalier prend les outres de vin rouge pour un géant. Vassilev dépeint don Quichotte de dos, le visage de profil brandissant la lance pour détruire les outres de vin. Il porte une chemise blanche, les jambes longues, minces et poilues, conformément à l'image rhétorique de l'hypotexte « estaba en camisa [...] las piernas

⁶⁰³ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 23.

muy largas y flacas, llenas de vello »⁶⁰⁴. L'adaptation hypertextuelle ne reprend pas la description des jambes, elle décrit uniquement le costume du chevalier et sa posture : « don Quichotte, en chemise de nuit, brandissaient impétueusement son épée en hurlant en plein poumons »⁶⁰⁵.

Vassilev représente don Quichotte tenant l'épée avec ses deux mains, la bouche ouverte montrant son hurlement exprimé dans la description hypotextuelle « diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante »⁶⁰⁶. En outre, il configure le protagoniste en action comme le décrit l'hypotexte cervantin « daba cuchilladas a todas partes »⁶⁰⁷, et l'adaptation hypertextuelle « le chevalier n'arrête pas de frapper »⁶⁰⁸. Les yeux de don Quichotte sont fermés « y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante »⁶⁰⁹, indique l'hypotexte cervantin. Maria Angélidou maintient cette information hypotextuelle « ils virent aussi que don Quichotte avait les yeux fermés. C'était dans son sommeil qu'il se battait »⁶¹⁰.

Par ailleurs, l'artiste ajoute un signe visuel qui n'est pas exprimé dans l'hypotexte ni dans l'adaptation. Il dépeint la chemise de don Quichotte tachée de vin, (le sang du géant) selon l'imaginaire du chevalier. Les deux textes indiquent que la chambre était submergée de sang, « que yo vi correr la sangre por el suelo »⁶¹¹ ; « nous allons nous noyer dans le sang »⁶¹². En s'appuyant sur ses descriptions, Vassilev dépeint le vin-sang coulé des outres et souille la chemise du chevalier avec des tâches rouges pour retranscrire l'image rhétorique qui décrit l'excès du vin-sang dans la chambre.

⁶⁰⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., pp. 366-367.

⁶⁰⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 25.

⁶⁰⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 367.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 25.

⁶⁰⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 367.

⁶¹⁰ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 25.

⁶¹¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 366

⁶¹² Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 25.



Figure 82 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale (fig.82), Vassilev représente don Quichotte endormi sur son lit après avoir été transporté chez lui par le curé et le barbier dans une cage « il sentit la fatigue l’envahir. Il se défit de son armure, qui était en piteux état, se blottit sous l’édredon et s’endormit »⁶¹³, indique l’adaptation. D’après l’hypotexte cervantin « el ama y sobrina de don Quijote le recibieron y le desnudaron y le tendieron en su antiguo lecho »⁶¹⁴. L’adaptation reprend l’épisode du retour de don Quichotte chez lui et son repos dans sa chambre, mais modifie l’information de désarmement de don Quichotte, réalisé par lui-même dans l’adaptation, et effectué par la gouvernante et la nièce de don Quichotte. Vassilev dépeint l’armure à droite en hors champs à côté du lit. Son état pitoyable est remarquable conformément à l’image rhétorique de l’adaptation.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 528.



Figure 83 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Cette image picturale (fig.83) illustre le premier épisode du troisième chapitre de l'adaptation hypertextuelle « *Où notre héros reçoit un livre qui relate ses aventures, repart, rencontre Dulcinée et s'envole pour le soleil* »⁶¹⁵. Vassilev dépeint don Quichotte recevant par Sanson Carrasco un livre de chevalerie qui raconte ses aventures sous le titre *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Le chevalier apparaît surpris et étonné comme nous l'apprécions dans l'adaptation « mais c'est moi don Quichotte de la Manche ! répondit le malade, stupéfait »⁶¹⁶. Vassilev esquisse dans la couverture de ce livre don Quichotte et Sancho Panza sur leur monture.

En effet, dans l'hypotexte cervantin, don Quichotte ne reçoit pas ce livre. Au chapitre III de la deuxième partie « *Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco* »⁶¹⁷, le bachelier informe le chevalier qu'il existe un livre imprimé qui raconte son histoire et parle avec lui des aventures relatées dans ce livre.

⁶¹⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 26.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 566.



Figure 84 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Vassilev illustre dans cette image picturale la rencontre de don Quichotte et Sancho avec trois paysannes au Toboso (fig.84). Celles-ci sont décrites physiquement dans l'hypotexte cervantin selon l'imaginaire de Sancho Panza, influencé par les hallucinations de son maître :

Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada [...] sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay que ver. [...] ellas vienen las más galanas señoras que se pueden desear, especialmente la princesa Dulcinea mi señora, que pasma los sentidos. (II, X, p. 618)

Don Quichotte contaminé par le réalisme de Sancho ne perçoit que « tres labradoras sobre tres borricos »⁶¹⁸. L'adaptation reprend également la description imaginaire de Sancho : « Dulcinée arrive ! [...] la voilà, tenez, sur son blanc palefroi ! Et voyez, derrière elle, ses deux suivantes »⁶¹⁹. Dans cet épisode, don Quichotte accuse le mage malfaisant de métamorphoser Dulcinée en une simple paysanne que Maria Angélidou reprend dans ce passage hypotextuel⁶²⁰ :

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 619.

⁶¹⁹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 28.

⁶²⁰ Au chapitre X de la deuxième partie, don Quichotte accuse les enchanteurs de métamorphoser la beauté et l'élégance de Dulcinée: « [...] el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre [...] », Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 620.

Misère de moi ! Le Mage malfaisant, mon ennemi intime, est encore parvenu à me jeter un sort ! Figure-toi que mes pauvres yeux ne la voient pas ! Ni ses suivantes, d'ailleurs ! je ne vois qu'une, deux, trois grosses paysannes qui transportent sur leurs ânes de pleines panières de choux ! Quel drame affreux ! (III, p. 28)

Vassilev dépeint don Quichotte agenouillé devant une de ces paysannes, celle que Sancho prend pour Dulcinée conformément à l'ekphrase rhétorique des deux textes : « se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora »⁶²¹, indique l'hypotexte cervantin. La même posture est évoquée dans l'adaptation : « Sancho posa les deux genoux à terre et attira à lui son maître »⁶²².

Quant à l'aspect physique, Vassilev retranscrit picturalement les expressions faciales des trois paysannes face à la posture de don Quichotte et son écuyer. Dans la description hypotextuelle les paysannes sont étonnées: « las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas »⁶²³. Dans l'adaptation hypertextuelle, « les paysannes étaient interloquées »⁶²⁴. Les expressions faciales des trois paysannes sont remarquables car nous observons des visages qui correspondent relativement à la description hypotextuelle de l'une d'entre elles : « una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata »⁶²⁵; « la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea »⁶²⁶. L'aspect vestimentaire des paysannes n'est pas décrit dans les deux textes. Vassilev les dépeint avec une tenue spéciale relevant de la culture bulgare. Elles sont voilées et portent des vestes sur des jupes ou des robes.

⁶²¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 619.

⁶²² Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 28.

⁶²³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 619.

⁶²⁴ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 28.

⁶²⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 619.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 622.

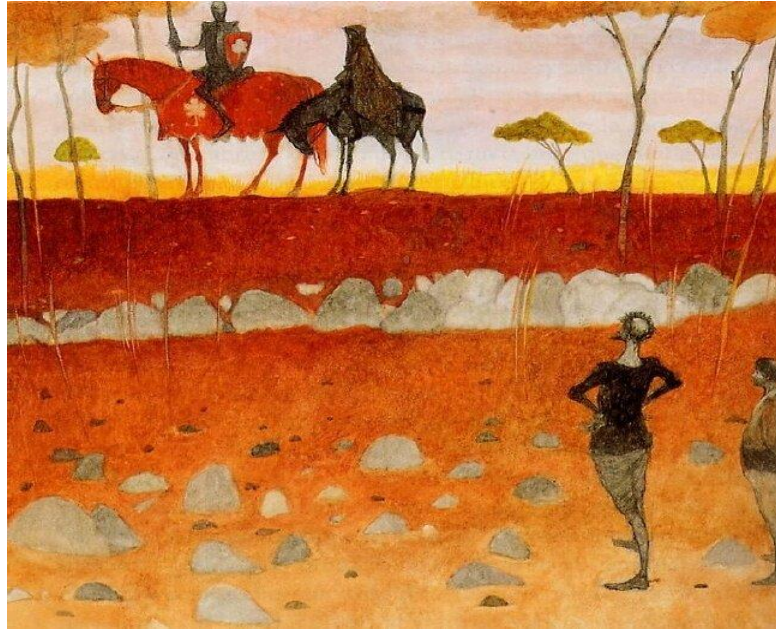


Figure 85 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image visuelle, Vassilev illustre la scène où don Quichotte et Sancho Panza perçoivent le chevalier de la Forêt et son écuyer (fig.85). L'hypotexte indique que don Quichotte « vio que eran dos hombres a caballo [...] hicieron ruido las armas de que venía armado »⁶²⁷ ; et dans l'adaptation les deux héros « distinguèrent deux cavaliers qui s'approchaient. L'un d'eux était revêtu d'une armure »⁶²⁸. L'artiste dépeint ce chevalier complètement armé « caparaçonné de fer »⁶²⁹ et accompagné de son écuyer (Tomé Cecial) qui est changé dans l'adaptation par le barbier, masqué d'une cagoule et déguisé d'un vêtement long. En effet, ce détail vestimentaire n'est pas indiqué dans l'hypotexte cervantin où le déguisement de l'écuyer est décrit différemment : « Tomé Cecial acomodó sobre sus naturales narices las falsas y de máscara ya dichas ».⁶³⁰ Don Quichotte apparaît dans cette image sans armes, étant donné qu'il se reposait avec Sancho comme le rapporte Maria Angélidou : « don Quichotte et Sancho Panza s'étaient arrêtés pour la nuit sur la rive d'un petit torrent »⁶³¹, tandis que l'hypotexte annonce que « Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque y don Quijote, dormitando al de una robusta encima »⁶³².

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 634.

⁶²⁸ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 31.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 657.

⁶³¹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 31.

⁶³² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 634.



Figure 86 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image plastique, Vassilev illustre l'épisode de la confrontation entre don Quichotte et le Chevalier de la Forêt (fig.86). Don Quichotte apparaît pointant la lance vers son adversaire tel qu'il est décrit dans l'hypotexte :

[...] halló don Quijote a su contrario, ambarazado con su caballo y ocupado con su lanza, que nunca o no acertó o no tuvo lugar de ponerla en ristre. (II, XIV, p. 653)

L'agitation de Rossinante est très remarquable dans cette représentation iconographique faisant référence à l'image rhétorique de l'hypotexte :

[...] arrió reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante y le hizo aguijar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo. (II, XIV, p. 653)

Quant à l'adaptation, Maria Angélidou décrit également le moment où don Quichotte assaille le chevalier de la Forêt :

[...] debout dans ses étrières, la rondache dans une main et l'épée dans l'autre, don Quichotte se précipita tel un thyphon sur le chevalier de la Forêt. (III, p. 33)

Le chevalier de la forêt apparaît dans l'illustration picturale sur le point de tomber de sa monture, conformément aux énoncés des deux textes, indiquant que l'adversaire de don Quichotte tombe de son cheval suite à l'attaque de ce dernier « le hizo venir al suelo por las

ancas del caballo »⁶³³, précise l'hypotexte ; « il fit choir de sa monture »⁶³⁴, indique l'adaptation hypertextuelle.



Figure 87 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale, Vassilev illustre la réception de don Quichotte et Sancho Panza au palais des ducs (fig.87). Don Quichotte est en train de lire le récit qui relate son histoire en présence des ducs et les courtisans du palais. Dans l'hypotexte cervantin, la duchesse Isabelle annonce à Sancho qu'ils sont au courant des exploits et de la prouesse de son maître. À cet égard, elle pose la question à Sancho :

Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? (II, XXX, p. 780)

Dans l'adaptation hypertextuelle, Maria Angélidou transmet également la notoriété de l'histoire de don Quichotte et son écuyer par la voix de la duchesse :

Et qui peut ignorer que l'écuyer de don Quichotte est le courageux, l'intrépide, Sancho Panza ? J'ai lu vos aventures, et il y a longtemps que je désire voir le chevalier de la Triste Figure en chair et en os. (III, p. 34)

⁶³³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 654.

⁶³⁴ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 33.

Je suis la duchesse Isabella et je suis ravie de vous rencontrer enfin. Mon époux et moi avons lu le récit de vos prouesses. (III, p. 34)

En effet, l'hypotexte et son adaptation hypertextuelle n'indiquent pas que don Quichotte reçoit une version imprimée de son histoire et la lit aux palais des ducs comme nous observons dans cette illustration picturale (fig.87). L'artiste ajoute cette information supplémentaire pour mettre l'accent sur la popularité du chevalier et son écuyer au travers leur histoire imprimée. Vassilev dépeint la duchesse somptueusement habillée, en accord avec l'hypotexte cervantin « venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente »⁶³⁵. L'artiste change la couleur verte du vêtement de la duchesse pour l'orange, car il tend à utiliser dans ses illustrations picturales des couleurs chaudes, parfois automnales. Quant à l'adaptation, Maria Angélidou ne précise pas la couleur de la tenue de la duchesse.

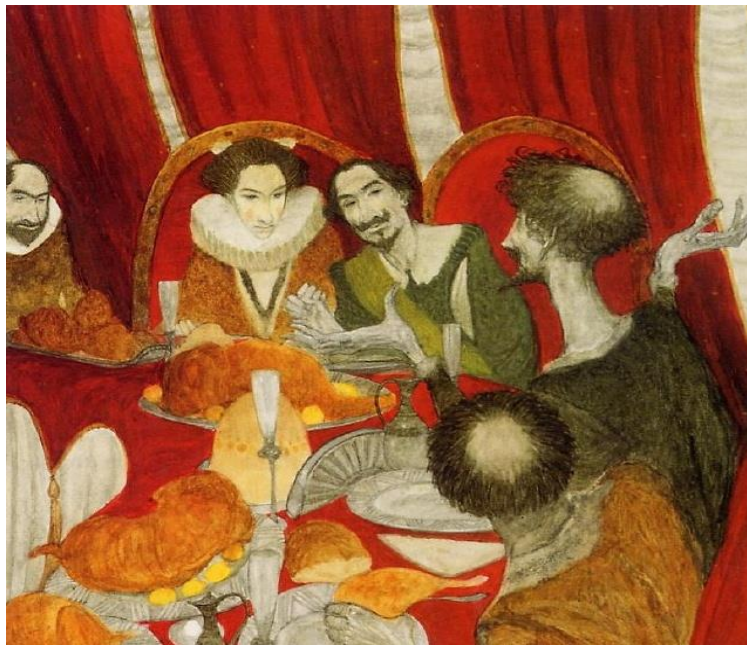


Figure 88 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Vassilev illustre dans cette image plastique le banquet organisé en honneur de don Quichotte et Sancho Panza au palais des ducs (fig.88). Don Quichotte est assis au bout de la table à la demande du duc comme l'hypotexte l'indique: « convidó el duque a don Quijote con la cabecera de la mesa »⁶³⁶. Cette information n'est pas reprise dans l'adaptation hypertextuelle. L'artiste s'appuie ainsi sur la description hypertextuelle pour mettre en image ce détail visuel.

⁶³⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 779.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 788.

Les ducs sont assis à droite de don Quichotte contrairement à l'image rhétorique de l'hypotexte : « el duque y la duquesa, a los dos lados »⁶³⁷. Vassilev dépeint le duc et la duchesse assis tous les deux dans le même côté. Par contre, l'adaptation précise uniquement l'emplacement de la duchesse « la maîtresse de céans se tourna vers don Quichotte, qui était assis à son côté »⁶³⁸. L'ecclesiastique est assis devant don Quichotte conformément à l'hypotexte cervantin « el eclesiástico se sentó frontero »⁶³⁹.

La table du banquet est représentée somptueusement d'après la description hypertextuelle de l'adaptation « un magnifique banquet fut donné en son honneur : les tables croulaient sous une abondance de victuailles et de fines bouteilles »⁶⁴⁰. La posture de don Quichotte (les mains levées légèrement) démontre qu'il était en train de raconter ces aventures chevaleresques aux ducs et à l'ecclesiastique. Dans cette image, le chevalier assiste au repas désarmé « quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza », indique l'hypotexte.



Figure 89 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 36.

⁶³⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 788.

⁶⁴⁰ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 34.

Cette image picturale illustre la même scène du banquet (fig.89). Mais cette fois-ci, elle montre don Quichotte debout, Sancho assis en train de manger, la duchesse écoute attentivement don Quichotte. Derrière elle, un servant débarasse la table. En effet, cette image picturale illustre un épisode décrit uniquement dans l'adaptation hypertextuelle. Le duc a décidé de faire une farce pour se divertir de la folie de don Quichotte :

Le duc se pencha vers la duchesse et lui murmura quelques mots à l'oreille. Puis, prétextant une affaire pressante, il s'excusa auprès de ses invités, se leva de table et quita la salle du banquet⁶⁴¹. (III, p. 36)



Figure 90 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale, Vassilev illustre l'aventure de Clavilègne (fig.90). Il met en image le moment de l'explosion de ce cheval de bois en transmettant la forte intensité de cette explosion à travers une fumée très abondante, conformément à la description hypertextuelle de l'adaptation :

L'explosion fut assourdissante et projeta don Quichotte et Sancho sur le pavé de la cour [...] le visage noir de fumée. (III, p. 39)

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

Cette scène est décrite également dans l'hypotexte cervantin :

[...] por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con extraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados. (II, XLI, p. 861)

Vassilev dépeint les deux héros les yeux bandés en accord avec les images rhétoriques de l'adaptation « ils montèrent dessus et se bandèrent les yeux »⁶⁴². D'après l'hypotexte cervantin, Sancho « se dejó vendar los ojos, y ya después de vendados se volvió a descubrir »⁶⁴³. En arrière-plan, Vassilev configure le palais des ducs, étant donné que l'aventure se déroule dans le jardin du palais, le point de départ de don Quichotte et Sancho selon l'hypotexte « don Quijote y Sancho se levantaron maltrechos y, mirando a todas partes, quedaron atónitos de verse en el mismo jardín de donde habían partido »⁶⁴⁴. L'artiste retranscrit fidèlement les ekphrases rhétoriques des deux textes doublant ainsi les informations par la fonction d'ancrage.

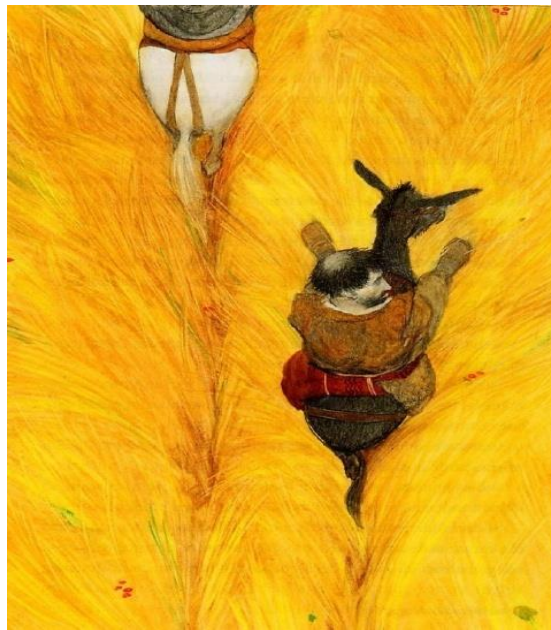


Figure 91 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Cette image picturale (fig.91) initie le quatrième chapitre de l'adaptation hypertextuelle : *Où notre héros rencontre le chevalier de la Blanche Lune, s'en trouve fort marri et chagriné, et décide de rentrer au logis*⁶⁴⁵. L'artiste illustre le moment où don Quichotte et Sancho Panza quitte le palais des ducs en direction de Saragosse « volviendo las riendas a Rocinante,

⁶⁴² Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 37.

⁶⁴³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 858.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 861.

⁶⁴⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., 40.

siguiéndole Sancho sobre el rucio, se salió del castillo, enderezando su camino a Zaragoza »⁶⁴⁶. L'adaptation hypertextuelle indique que les deux héros quittent le palais mais sans préciser vers quelle destination : « Don Quichotte et Sancho Panza quittèrent donc le palais ventre à terre »⁶⁴⁷.

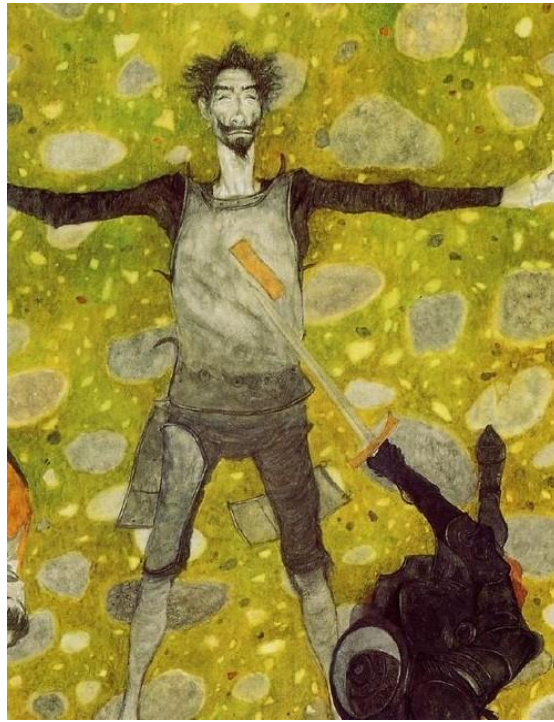


Figure 92 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette image picturale, l'artiste illustre la défaite de don Quichotte face au chevalier de la Blanche Lune (fig.92). L'artiste dépeint le chevalier tendu sur le sol en accord avec la description hypertextuelle de l'adaptation « don Quichotte partit à la renverse, bascula et se retrouva sur le sol, allongé sur le dos »⁶⁴⁸. Dans l'image rhétorique hypotextuelle, le chevalier de la Blanche Lune « dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída »⁶⁴⁹. L'expression faciale de don Quichotte reflète sa déception après la défaite, décrite dans les deux textes : « meurtri et honteux »⁶⁵⁰ ; « molido y aturdido »⁶⁵¹. L'artiste tend souvent à ressortir les

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 984.

⁶⁴⁷ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 40.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁴⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 1047.

⁶⁵⁰ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p.

⁶⁵¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 1047.

émotions et les expressions de ses personnages décrites dans les deux textes (hypotexte et adaptation).

Le chevalier de la Blanche Lune apparaît devant don Quichotte pointant l'épée vers lui comme nous l'apprécions dans l'adaptation « ramassant l'épée de don Quichotte, en appuya la pointe sur le torse de ce dernier »⁶⁵² ; tandis que dans l'hypotexte, le chevalier de la Blanche Lune « fue luego sobre él y, poniéndole la lanza sobre la visera »⁶⁵³. Dans cette image, ce chevalier est armé et vêtu de noir. Son bouclier est orné d'une lune blanche tel qu'il est décrit dans la description hypertextuelle de l'adaptation « un chevalier vêtu et casqué de noir [...] son bouclier, qui était de la même couleur que ses habits, arborait une lune blanche »⁶⁵⁴. Quant à l'hypotexte, il décrit également l'aspect vestimentaire de ce chevalier « un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que el escudo traía pintada una luna resplandeciente »⁶⁵⁵. À gauche, Sancho assiste à la défaite de son maître. Son expression faciale n'est pas visible, car l'artiste représente cette scène avec un point de vue en plongée.

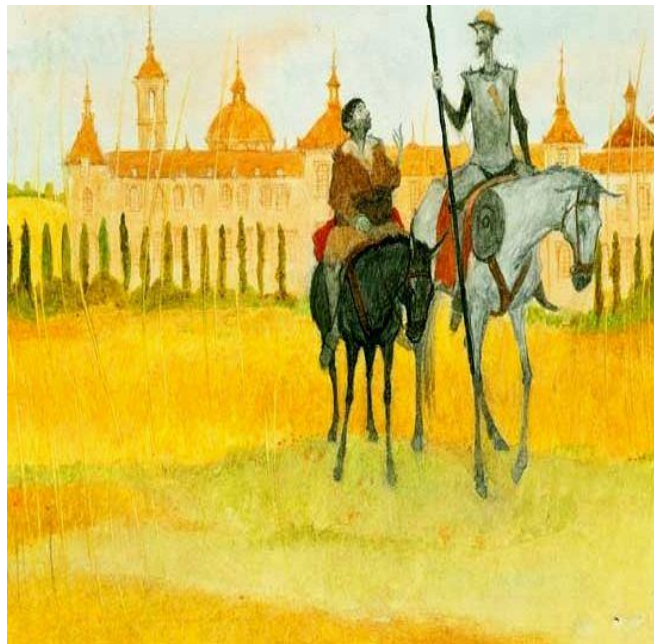


Figure 93 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

⁶⁵² Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 42.

⁶⁵³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 1047.

⁶⁵⁴ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 42.

⁶⁵⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 1045.

Dans cette image picturale (fig.93), Vassilev illustre don Quichotte et Sancho Panza en chemin de Barcelone vers la Manche après sa reddition conformément au passage de l'adaptation hypertextuelle :

Don Quichotte ne répondit pas. Il remonta péniblement sur Rossinante et, son écuyer en remorque, prit le chemin de sa demeure. Il était pensif. Fatigué. Amer⁶⁵⁶. (IV, p. 44)

Dans l'hypotexte, après la défaite de don Quichotte face à son adversaire, le chevalier de la Blanche Lune, les deux héros partent de Barcelone :

[...] se partieron [...] don Quijote y Sancho [...] como se ha dicho : don Quijote desarmado y de camino, Sancho a pie, por ir el rucio vargado con las armas »⁶⁵⁷.

Maria Angélidou ne précise pas si don Quichotte est parti de Barcelone armé ou vêtu d'un autre costume comme l'indique l'hypotexte « don Quijote desarmado ». Contrairement à ce dernier, Vassilev dépeint le chevalier armé, même après sa capitulation, monté sur Rossinante et Sancho à côté de lui sur son âne. En arrière-plan, l'artiste représente un édifice qui ressemble approximativement au Palais National de Barcelone. Ce signe visuel n'est pas indiqué dans l'hypotexte ni dans son adaptation hypertextuelle, mais l'artiste l'introduit dans cet épisode pour montrer que les deux héros quittent Barcelone, bien que la ville ne soit pas mentionnée dans l'adaptation. Vassilev s'appuie donc sur l'hypotexte pour transmettre cette information au lecteur-spectateur.

⁶⁵⁶ Angélidou, Maria, *Don Quichotte, op.cit.*, p. 44.

⁶⁵⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha, op.cit.*, p. 1054.

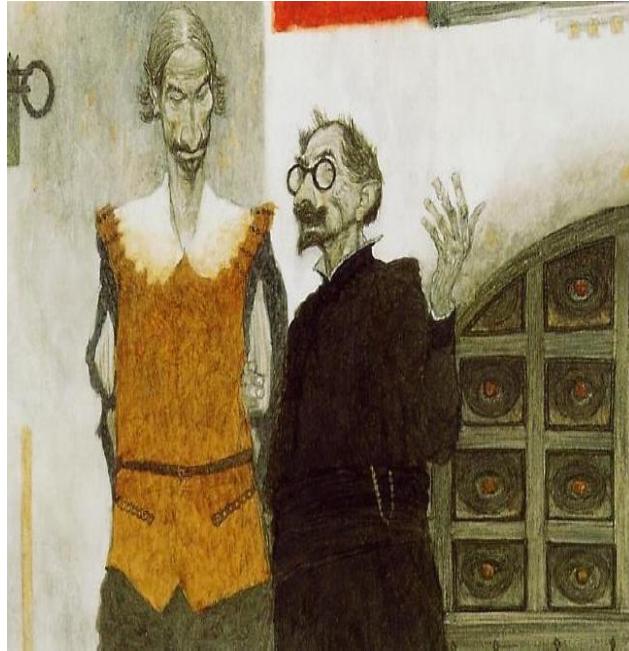


Figure 94 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette illustration picturale (fig.94), Vassilev dépeint don Quichotte et le curé en train de discuter après son retour à la Manche. Maria Angélidou reprend cet épisode hypotextuel dans son adaptation :

-Ah, quel malheur d’avoir cru aux fariboles que racontaient mes livres ! dit un jour don Quichotte à dom Thomas. Il faudrait bruler tout ce papier moisi qui emplit de mensonges la cervelle des innocents et des ignorants que nous sommes. (IV, p. 45)

Dans l’hypotexte cervantin, don Quichotte informe Sansón Carrasco et le curé de son renoncement à l’entreprise chevaleresque :

Don Quijote [...] se apartó a solas con el bachiller y el cura, y en breves razones les contó su vencimiento y la obligación en que había quedado de no salir de su aldea en un año [...]. (II, LXXIII, p. 1096)



Figure 95 : Svetlin Vassilev ©
Don Quixote, acrylique sur papier

Dans cette dernière illustration picturale (fig.95), Vassilev dépeint un don Quichotte différent conformément à la description hypertextuelle de l'adaptation :

L'ancien chevalier coulait désormais des heures paisibles. Pourtant, il ne redevint jamais aussi vigoureux qu'autrefois. Ses cheveux blanchirent et sa stature s'affaissa ; ses yeux ne retrouvèrent pas leur flamme d'antan, cette lueur qui y étincelait du temps où don Quichotte luttait contre la terre entière pour l'amour de Dulcinée. (IV, p. 46)

L'artiste représente donc le nouvel aspect de don Quichotte (cheveux blanches, stature affaissée), précisions physiques qui ne sont pas rapportées dans l'hypotexte. Par contre, celui-ci rend compte des symptômes de sa maladie et de sa mort sans décrire sa transformation physique :

[...] llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama, en los cuales fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero. (II, LXXIII, p. 1099)

4.3 - Les rapports entre l'hypotexte, l'adaptation et les images hypertextuelles

À propos des rapports entre le texte et l'image, Roland Barthes réalise une étude exhaustive des messages que les images publicitaires peuvent nous transmettre. À cet égard, il fait référence les différents points de vue des linguistes qui voient « l'image rudimentaire par rapport à la langue »⁶⁵⁸ ou les autres qui affirment que « la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image »⁶⁵⁹. Roland Barthes, quant à lui, il explique qu'il existe un point en commun entre l'image publicitaire et l'image qui illustre un texte littéraire. Si en publicité l'image s'appuie sur les attributs d'un produit déterminé pour former le message publicitaire, combinant dans la plupart des cas, signe visuel et signe linguistique, l'illustration s'appuie sur un hypotexte pour retranscrire iconographiquement son contenu linguistique.

De l'illustration, Barthes s'interroge sur la structure signifiante de l'illustration et de son contenu : « l'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image ? »⁶⁶⁰. Dans la même mesure, nous pouvons nous interroger si l'image même ajoute-t-elle des informations inédites à l'hypotexte. À partir de ce questionnement, Roland Barthes détermine les deux fonctions principales du message linguistique par rapport au message iconique. La première fonction est l'ancrage qui double les informations du texte à travers la redondance. La deuxième fonction est le relais qui ajoute des informations inédites au texte ou à l'image.

Dans notre *corpus* iconographique, nous constatons que Vassilev s'appuie parfois sur l'hypotexte pour apporter aux images des informations qui ne sont pas indiquées dans l'adaptation créant ainsi une complémentarité entre l'adaptation et son illustration via la fonction du relais. Dans d'autres occasions, l'artiste se contente de retranscrire fidèlement les images rhétoriques de l'adaptation hypertextuelle sans recourir aux descriptions hypertextuelles, doublant ainsi le sens à travers la fonction d'ancrage. Dans certains cas, il ajoute des signes visuels qui ne sont pas exprimés dans les deux textes, émanant de sa culture, son imagination et de son interprétation personnelle du roman. Ce sont des informations inédites qui créent une fonction de relais par rapport à l'hypotexte et son adaptation hypertextuelle.

⁶⁵⁸ Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication, op.cit.*, p. 40.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

4.3.1 - Fonction de relais et d'ancrage

Globalement, Vassilev représente don Quichotte et Sancho Panza fidèlement aux descriptions des deux textes (hypotexte et adaptation). Le chevalier apparaît de grande taille, maigre, le nez aquilin et les cheveux grisonnants. Quant à Sancho, il est gros et de petite taille. Son aspect physique gras est remarquable dans toutes les illustrations picturales.

En l'occurrence, nous observons un ancrage par rapport à l'hypotexte, étant donné que l'artiste double les informations descriptives en représentant les traits du visage et la forme du corps du protagoniste tel qu'ils sont décrits dans l'hypotexte cervantin. À l'inverse, l'adaptation hypertextuelle présente au lecteur-spectateur une description générale quant à l'aspect physique de don Quichotte « était maigre et de haute taille »⁶⁶¹, sans décrire sa physionomie. Par conséquent, la représentation picturale de l'aspect physique, qui est conforme à la description hypertextuelle, détient par rapport à l'adaptation une fonction de relais, puisqu'elle complète l'image physique de don Quichotte.

Par ailleurs, il est nécessaire de préciser que les deux textes insistent sur l'opposition corporelle de don Quichotte et Sancho Panza comme le représente l'adaptation : « notre chevalier, grand et maigre, sur sa Rocinante, et son écuyer, petit et gras, sur son âne »⁶⁶². Pour sa part, l'artiste fait ressortir davantage cette opposition physique : l'aspect de maigreur de don Quichotte et l'aspect gras de Sancho.

Quant à l'aspect moral des deux héros, nous trouvons dans l'hypotexte cervantin certaines précisions, par exemple, « por su denuedo su coraje »⁶⁶³, comme nous le pouvons apprécier dans les images picturales qui représentent don Quichotte avec un caractère d'imprudence, d'audace et de courage. Les traits de son visage reflètent son tempérament colérique et mélancolique « don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza »⁶⁶⁴. Quant à l'adaptation, Maria Angélidou ne décrit pas l'aspect moral du chevalier. En l'occurrence, l'image picturale détient une fonction de relais par rapport à l'adaptation hypertextuelle, étant donné qu'elle informe le lecteur-spectateur sur le caractère psychique du protagoniste. En revanche, Sancho Panza est dépeint avec des traits qui suggèrent, en premier lieu, un caractère naïf, décrit dans les deux textes (hypotexte et

⁶⁶¹ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, op.cit., p. 2.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 12.

⁶⁶³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 82.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 1008.

adaptation) : « il était un peu simplet »⁶⁶⁵ ; « no se dejó de reír don Quichote de la simplicidad de su escudero »⁶⁶⁶ et en deuxième lieu, un caractère pacifique exprimé dans l'hypotexte cervantin : « me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencias »⁶⁶⁷. Ici, nous avons une fonction d'ancrage de l'image picturale par rapport aux deux textes, car elle retranscrit, à travers la physionomie de Sancho, son caractère naïf et pacifique.

Dans notre *corpus* iconographique, nous avons pu détecter des signes visuels inexistant dans l'hypotexte cervantin et son adaptation hypertextuelle. Vassilev représente dans la (fig.66) la Manche avec des signes architecturaux qui caractérisent cette région espagnole. Ces informations sur le lieu de la diégèse ne sont pas indiquées dans les deux textes. Dans ce cas, la représentation picturale de la Manche dispose d'une fonction de relais par rapport aux deux textes, étant donné qu'elle accorde au lecteur-spectateur une vision générale sur le lieu de la diégèse. Dans la (fig.72), l'artiste met en image le curé et le barbier observant la réaction de don Quichotte discrètement lorsqu'il cherchait sa bibliothèque. Il s'agit d'une information inédite qui complète la description de cet épisode par la fonction de relais. Ensuite, l'artiste dépeint Sancho dans l'épisode de Mambrin coiffé d'une écharpe pour se protéger de la pluie (fig.75). Cette représentation a une fonction de relais par rapport aux deux textes, car ils ne nous informent pas sur ce que porte Sancho sur sa tête. Une fonction de relais est remarquable également dans la (fig. 81), lorsque l'artiste dépeint la chemise de don Quichotte souillée de sang, comme détail supplémentaire qui retranscrit la dispersion du vin (sang) dans tous les coins de la chambre où se produisait la bataille de don Quichotte contre les outres de vin (le géant), selon son imaginaire.

Dans certaines images picturales, Vassilev dépeint des signes visuels qui sont décrits dans l'hypotexte, mais qui sont inexistant dans l'adaptation hypertextuelle. Il représente lors de l'adoubement de don Quichotte (fig.70) l'aubergiste mettant l'épée sur l'épaule de don Quichotte, comme l'un des rituels de l'adoubement des chevaliers. Maria Angélidou ne fait pas allusion dans son texte à cette information. Ainsi, cette illustration picturale détient une fonction d'ancrage par rapport à l'hypotexte cervantin, puisqu'elle double cette information à travers la redondance. En contrepartie, elle ajoute un signe visuel supplémentaire qui n'est pas indiqué dans l'adaptation hypertextuelle créant ainsi une fonction de relais.

⁶⁶⁵ Angélidou, Maria, *Don Quichotte, op.cit.*, p. 12.

⁶⁶⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha, op.cit.*, p. 77.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

4.4 - Regards croisés : le tableau miroir

L'artiste comme le lecteur part d'un processus de lecture à un processus mental d'imagination. Les deux récepteurs lisent le texte, imaginent les personnages décrits et les événements relatés, et ainsi, des images mentales se dessinent dans leurs mémoires. Mais l'expérience de l'artiste est différente, car il passe a posteriori de l'acte de la lecture et d'imagination par un processus de concrétisation artistique. C'est ici où le spectateur découvre l'univers onirique de l'artiste, dans la mesure où une création artistique reflète bien naturellement la personnalité de l'artiste, sa culture, ses expériences, ses influences artistiques, *etc.* Dès lors, une perspective psychanalytique est possible dans ce contexte artistique, si nous pensons au « stade du miroir », développé par Jacques Lacan. Ici, la symbolique du miroir est présente si nous considérons l'image picturale miroir, ou plutôt joue le rôle d'un miroir, étant donné qu'elle reflète l'imaginaire de l'artiste⁶⁶⁸.

En contemplant ses miroirs picturaux, Vassilev prend conscience de sa personnalité artistique et de sa propre expérience ce qui le mène à l'identification de sa propre image picturale. Dans *Au-delà du Principe de réalité*⁶⁶⁹, Lacan affirme que l'image en tant que phénomène qui se caractérise par la complexité a plusieurs acceptions. Si nous prenons les images de notre *corpus*, nous déterminons deux acceptions informatives, deux rôles : un rôle illustratif par rapport au monde du texte ; et un rôle spéculaire⁶⁷⁰, qui reflète le monde du lecteur-artiste, à l'autre, au spectateur. En développant le « stade du miroir », Jacques Lacan introduit une réflexion sur le rôle de l'autre, ce spectateur qui s'identifie à l'image picturale de l'artiste à travers son imaginaire.

En effet, le spectateur s'identifie à l'image picturale de l'artiste en la contemplant, en la regardant. À cet égard, nous évoquons la fonction du tableau qui regarde pour sa part le spectateur. Qu'il s'agisse d'une figure humaine ou même d'un paysage, le spectateur aura certainement le sentiment de la présence d'un regard. Le peintre donne à voir au spectateur. La fonction de cette action « donner à voir » est liée avec ces regards croisés : spectateur/image ; image/spectateur. Dans ce cadre Lacan affirme-t-il du peintre :

⁶⁶⁸ Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan. Le Retour à Freud*, Paris, Points, 2018, p.48.

⁶⁶⁹ Lacan, Jacques, « Au-delà du "Principe de réalité" », *op.cit.*, p.72.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

Le peintre [...] donne quelque chose qui [...] pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes ⁶⁷¹.

Ainsi, c'est par l'œil que le spectateur accède à la peinture et déclenche chez lui la conscience de « voir » en tant qu'activité vitale et dynamique de la réception de l'image picturale. La perspective psychologique nous permet d'explorer l'imaginaire de l'artiste bulgare et découvrir, au-delà de l'activité de l'illustration, les différents signes visuels relevant de la culture bulgare de l'artiste qui enrichit ses miroirs picturaux. En somme, à travers le regard, le lecteur-spectateur n'accède pas uniquement à l'illustration du texte, mais également à l'univers artistique et imaginaire de Vassilev. Les signes visuels introduits dans les miroirs picturaux et qui émanent de la culture bulgare détiennent une fonction de relais par rapport à l'hypotexte cervantin et l'adaptation hypertextuelle, car ils présentent des informations inédites, supplémentaires qui n'existent pas dans les deux textes.

4.5 - Signes culturels bulgares

Comme nous l'avons démontré auparavant, l'artiste introduit dans certaines illustrations picturales des signes visuels supplémentaires. Vassilev apporte à la dégèse quichottesque une touche personnelle et un esprit artistique particulier qui reflètent sa personnalité artistique et sa culture. Norbert-Bertrand Barbe évoque la dimension psychanalytique de l'œuvre artistique en prenant appui sur la théorie esthétique de Roland Barthes :

[...] la production artistique n'est qu'un élément intégrant de la vie de l'artiste, une sorte d'expression psychanalytique de son Moi profond, et non une œuvre au sens strict du terme [...] ⁶⁷².

Dans le cadre de la théorie lacanienne, l'image est comme un miroir qui reflète la culture et la personnalité artistique du peintre. Dans quelques-unes de ces illustrations picturales, nous avons pu détecter certains signes visuels culturels qui relèvent de la culture bulgare. Dans ce contexte, nous pouvons parler d'une hybridité culturelle « hispano-bulgare » dont les concepts de transculturalité ou de transterritorialité impliquent un processus de mouvement et de transit d'une culture et d'un territoire à d'autres. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, Vassilev déterritorialise des éléments de sa culture d'origine pour les réterritorialiser dans un environnement différent en les agençant avec d'autres éléments culturels bien qu'ils ne

⁶⁷¹ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 93.

⁶⁷² Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, op.cit., p.134.

détiennent pas de liens spatiaux ni temporels entre eux. La déterritorialisation est l'un des concepts clé de la philosophie deleuzienne qui illustre parfaitement le processus de transit qui se produit à travers la peinture sans déplacement physique. De ce point de vue, Deleuze et Guattari affirment qu'au contraire, la géographie « n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage »⁶⁷³.

Parmi les fonctions de cet agencement de signes culturels, Deleuze évoque comme signal d'un départ pour une déterritorialisation, un mouvement de transit, un voyage, donnant lieu à un processus permanent de va-et-vient entre des mouvements de partir et de revenir et puis, un agencement entre deux territoires, en l'occurrence, l'Espagne et la Bulgarie. Dans ce même contexte, Gérard Genette parle du mouvement de translation géographique proximisant qui actualise et rapproche la diégèse au récepteur⁶⁷⁴, en l'occurrence le récepteur bulgare.

Dans la (fig.84) qui représente la rencontre de don Quichotte avec des paysannes au Toboso, le spectateur observe un aspect vestimentaire spécial chez ces trois dernières. Cette tenue est composée de jupes, de chemises/vestes et de voiles scapulaires qui couvrent leurs têtes et leurs épaules. Nous avons déjà précisé que la description de l'aspect vestimentaire des paysannes est absente dans les deux textes. Dans ce cas, l'imagination de l'artiste et sa culture remplissent un rôle substantiel pour accorder à l'image un esprit bulgare. Selon Olga Popova, Engelina Smirnova et Paola Cortesi, il se trouve que ce style vestimentaire remonte aux XVIIIe siècle où les paysannes bulgares étaient toujours vêtues ainsi et ce lors de l'occupation ottomane dans les Balkans⁶⁷⁵.

L'édifice représenté dans la (fig.93) qui pourrait être le palais des ducs ou le palais national de Barcelone est dépeint avec un signe visuel architectural qui s'est développé avec la civilisation gréco-romaine et qui s'est répandu ultérieurement durant l'empire byzantin marquant ainsi son empreinte en Bulgarie. Il s'agit des dômes que nous apprécions dans différents monuments comme par exemple le monastère de Rila, la cathédrale Alexandre-Nevski de Sofia en Bulgarie.

Dans l'une des illustrations plastiques (fig.88) qui représente le banquet au palais des ducs, nous observons sur la table quelques ustensiles en argent : des assiettes, des cruches, des coupes larges qui ressemblent relativement au trésor thrace en Bulgarie. Ce sont des ustensiles en

⁶⁷³ Deleuze, Gille, Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., pp.91-92.

⁶⁷⁴ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 351.

⁶⁷⁵ Popova Olga, Smirnova Engelina et Cortesi Paola, *Les icônes : l'histoire, les styles les thèmes des origines à nos jours*, trad. Schelstraete, Étienne, Paris, Solar,1996, p.106.

argent de haute qualité et représentent le plus grand trésor thrace⁶⁷⁶ découvert à ce jour. Ce trésor est très connu en Bulgarie. Il est exposé au Musée d'histoire de Vratza.

Dans la (fig.86) qui met en image la bataille de don Quichotte et le Chevalier de la Forêt, l'artiste esquisse une fleur sur le bouclier de ce dernier. En effet, c'est une représentation stylisée de l'iris des marais. Cette fleur renvoie à deux symboles. La fleur de lys, étant un symbole héraldique souvent peint ou sculpté sur les armoiries, était très utilisée lors de l'époque byzantine. Les monuments durant cette époque étaient souvent ornés d'aigrettes trifides. Le deuxième symbole est *raskovnik* ou *razkovniche* en bulgare. Il s'agit de la Marsilée à quatre feuilles, une herbe magique dans la mythologie slave. Selon la tradition bulgare, elle détient un pouvoir magique d'ouvrir ce qui est verrouillé ou de découvrir ce qui est occulté :

The raskovnik of the slavic mythology was a grass with the magical capability to un lock any locked or closed object that was brushed against it. [...] Other attributes of the plant varied among the different Slavic communities: Bulgariens believed it would reveal the location of treasure uderground, and turn iron into gold [...]⁶⁷⁷.

Dans le contexte chevaleresque, le pouvoir magique de cette plante était à la faveur de don Quichotte, car il a vaincu son adversaire et a découvert sa vraie identité. Après sa défaite, Sansón Carrasco tombe de son cheval. Sancho lui enlève le laçage du casque pour voir si le prétendu chevalier est encore vivant. C'est à ce moment-là où don Quichotte découvre la vraie identité du chevalier de la Forêt qui n'est autre que Sansón Carrasco.

4.6 - Signes plastiques

Comme la langue, la peinture dispose d'un système de signe qui lui est propre. Il diffère du signe linguistique par le principe de l'arbitraire, car les signes visuels sont motivés et ressemblent aux objets représentés, lorsqu'il s'agit bien naturellement de la peinture figurative. En s'appuyant sur la théorie structuraliste de Ferdinand de Saussure qui étudie le système du signe linguistique, le Groupe μ propose une étude sur le signe visuel qui permet de comprendre et d'analyser les signifiants plastiques et les signifiés iconiques. À cet égard, le Groupe μ divise le signe visuel en deux catégories : le signe plastique et le signe iconique.

La première catégorie permet « d'examiner l'échelle de ressemblance entre la réalité et sa représentation, tandis que la deuxième permet de s'interroger sur la place qu'ils prendraient

⁶⁷⁶ Peuple antique et mystérieux.

⁶⁷⁷ McFlory, D.R., *Signs & Symbols of the world : Over 1,001 Visual Signs Explained*, New York, Quatro Publishing 2020, p. 143.

dans une classification des signes comme celles de Peirce : indice et symbole »⁶⁷⁸. La spécificité du signe visuel réside dans la relation sémiotique entretenue entre l'expression qu'est le signifiant et le contenu sémantique qui représente le signifié.

Distincts et autonome à la base, le signe plastique et le signe iconique sont juxtaposés et représentent une interaction permanente au sein de l'image picturale. Sous ce rapport, « le signe plastique apparaît trop souvent comme subordonné à l'iconique. Il constitue à la fois le plan de l'*expression* (le signifiant) et le plan du *contenu* iconique (le signifié) »⁶⁷⁹. Le signe plastique, dans son essence matérielle, donne à voir le signe iconique, dans sa manifestation immatérielle. D'après le Groupe μ , le signe plastique peut être étudié à partir de trois niveaux : la forme, la texture et la couleur. À propos de notre *corpus* iconographique, nous nous intéressons notamment à la couleur pour étudier le fonctionnement des unités chromatiques et voir qu'est-ce qu'elles apportent au signe iconique.

Globalement, Vassilev tend à reproduire les effets réels de la nature par la *mimèsis*. Il recourt dans ses images picturales à la perspective aérienne pour accorder à ses hypertextes plastiques un aspect réaliste. Étant donné que la perspective aérienne s'applique en fonction des saisons, les climats et les différentes heures du jour, l'artiste transpose plastiquement ces nuances pour rendre les effets de lumière et d'ombre plus réels. À cet effet, Jean-Thomas Thibault en prenant appui sur les manuscrits de Léonard de Vinci à propos de la perspective aérienne affirme que celle-ci « est l'art d'imiter, sur un tableau, la dégradation apparente de la couleur des objets naturels, selon leurs différents degrés d'éloignement de notre œil »⁶⁸⁰. Ainsi, le but de Vassilev est d'accorder à ces illustrations picturales un aspect réaliste imitant la nature par des techniques picturales comme la perspective aérienne, le clair-obscur et le coloris. Le spectateur se voit aux premiers plans devant des couleurs chaudes et saturées et des couleurs plus pâles et froides aux arrière-plans. Plus son regard se dirige vers le lointain, plus les couleurs semblent devenir floues en marquant du relief et de la profondeur du paysage représenté.

En effet, Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* était le premier à évoquer cette perspective. Il a présenté maintes observations à propos de l'atmosphère et les effets que produit sur les objets visibles : édifices, montagnes, soleil, pluie, nuages corps, *etc.* Ainsi Léonard de Vinci nous informe sur la perspective aérienne :

⁶⁷⁸ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image, op.cit.*, p. 115.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁸⁰ Thibault, Jean-Thomas, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, Mesdames, 1827, p.146.

Tu sais que dans une telle atmosphère, les objets les plus distants qu'on y discerne, comme par exemple les montagnes, paraissent, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre ces montagnes et ton œil, bleues presque comme la couleur de l'air quand le soleil se lève. Tu donneras donc à l'édifice le plus proche au-dessus de ce mur sa couleur propre, et celui qui est plus loin, tu le feras moins distinct et plus bleu⁶⁸¹.

Dans notre *corpus* iconographique, neuf illustrations parmi trente-trois représentent cette technique picturale. La première image visuelle (fig.66) qui configure la Manche, les couleurs chaudes du premier plan s'estompent à l'horizon à travers le contraste des couleurs où nous observons d'autres édifices éloignés, donnant lieu à une illusion d'optique et une impression de profondeur dans la représentation du paysage. Cette technique est remarquable également dans l'épisode de la rencontre de don Quichotte avec des marchands (fig.71) où le spectateur peut deviner en arrière-plan dans la partie supérieure de l'image des édifices très lointains. Au premier plan, les couleurs froides sont intenses et foncées et dans l'arrière-plan cette intensité diminue et les couleurs deviennent plus claires et estompées. L'artiste utilise ici un jeu du clair-obscur⁶⁸² qui caractérise la perspective aérienne. Les couleurs se modifient en fonction de la lumière et de l'ombre. Par exemple ici, l'ombre qui est portée sur les orangers est vigoureux d'un vert noirâtre tandis que dans le plan intermédiaire le vert des arbres s'éclaircit grâce à la lumière.

L'épisode des moulins à vent (fig.74) représente le même principe de la perspective spatiale, étant donné que l'évènement se déroule le matin au lever du soleil « le soleil venait d'émerger derrière eux »⁶⁸³, « sous l'effet de la brise matinale »⁶⁸⁴. Les couleurs chaudes s'estompent progressivement en arrière-plan, l'intensité de l'orange et du jaune se diminue et devient plus claire. Les moulins sont éloignés de l'œil du spectateur et couverts par les vapeurs de l'air où le ciel bleuâtre. Les contours du moulin à vent à gauche disparaissent en raison de l'éloignement du point de vue du spectateur.

Dans la (fig.75), l'artiste change la palette chromatique chaude à une gamme froide conformément au climat. Il s'agit de la scène où s'est déroulée la rencontre de don Quichotte et Sancho avec Mambrin, le barbier ambulante. L'hypotexte précise le temps de cet épisode « al tiempo que venía comenzó a llover »⁶⁸⁵ ; et aussi dans l'adaptation « un matin qu'il pleuvait à torrents »⁶⁸⁶. Ici également, le spectateur, à partir de son point de vue, se situe devant un premier

⁶⁸¹ Vinci, Leonard de, *Traité de la Peinture*, trad. Chastel, André, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987, p.201

⁶⁸² Vergnaud, Armand-Denis, *Manuel de perspective, du dessinateur et du peintre*, Paris, Roret, 1826, p.220.

⁶⁸³ Angélidou, Maria, *Don Quichotte, op.cit.*, p. 12.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha, op.cit.*, p. 189.

⁶⁸⁶ Angélidou, Maria, *Don Quichotte, op.cit.*, p. 16.

plan d'où les couleurs froides sont très fortes. L'artiste joue dans cette image avec une gamme dégradée de couleurs froides pour produire une nature obscure : à l'horizon un ciel bleuâtre estompé qui démontre son caractère nuageux et qui forme un contraste frappant avec le premier plan. En arrière-plan, le spectateur aperçoit Mambrin effrayé selon la description de l'hypotexte cervantin « comenzó a correr por aquel llano »⁶⁸⁷ et dans l'adaptation « le barbier crut mourir de frayeur [...] abandonnant derrière lui âne, plat à barbe et bagages »⁶⁸⁸. Cet état de peur est représenté ici par ces bras levés vers le haut que le spectateur peut discerner de loin, bien que les contours imprécis et son corps se confondent plus ou moins avec la teinte de l'atmosphère. Vassilev brise l'obscurité du paysage par le casque d'or de Mambrin. Il est dépeint en jaune doré produisant ainsi une harmonie de contraste qui représente des couleurs distantes par rapport à la palette froide qui prédomine dans cette image picturale.

« L'image donne au texte l'harmonie de ses couleurs et sa gamme de tons »⁶⁸⁹. Ce propos de Liliane Louvel nous mène à explorer ce que le signe plastique (la couleur) apporte à l'hypotexte cervantin. Michel-Eugène Chevreul à travers sa théorie esthétique des couleurs détermine six harmonies chromatiques distinctes réparties en deux genres : harmonies d'analogie et harmonies de contraste.

Globalement, les illustrations picturales de Vassilev présentent une harmonie d'analogie dont nous observons simultanément des différences de tons et de nuances d'une même gamme à peu près rapprochée, des couleurs voisines sur le cercle chromatique : rouge, orange, jaune. Le choix de cette gamme chaude n'est pas arbitraire, mais fait référence au temps du déroulement de la diégèse « era uno de los calurosos del mes de julio »⁶⁹⁰. Cette précision climatique absente dans l'adaptation hypertextuelle pourrait mener le lecteur-spectateur à penser qu'il s'agit d'une période automnale, compte tenu des nuances du marron et de l'orange utilisées dans la palette chromatique de l'artiste spécialement dans l'illustration qui représente le lieu de la diégèse (des arbres orangés qui renvoient aux feuilles d'automne). Généralement, l'usage de la palette chaude transmet au lecteur-spectateur la chaleur d'été dans la région de la Manche.

Dans la plupart des illustrations picturales, nous constatons l'usage d'une harmonie de contraste de couleurs qui appartiennent à des gammes très éloignées. Parmi les signes visuels qui

⁶⁸⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 189.

⁶⁸⁸ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 17.

⁶⁸⁹ Louvel, Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in Montier, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil des interférences texte/ image en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 232.

⁶⁹⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p.34.

produisent ce phénomène chromatique, l'armure de don Quichotte qui brise l'harmonie d'analogie chaude avec la valeur grise argenté ; la fumée grisée de l'explosion du Cheval de bois ; la soutane noire du curé ; les récipients utilisés lors du banquet des ducs ; le plat à barbe doré, *etc.* En outre, les contrastes sont présents grâce aux jeux de lumière et d'ombre qui accordent un aspect réaliste aux images pour une reproduction plus ou moins fidèle de la nature. À cet égard, Hermann von Helmholtz affirme au sujet des contrastes et de l'imitation de la nature que :

L'artiste ne peut pas copier la nature, il doit la traduire ; cependant cette traduction peut nous donner une image éminemment nette et pénétrante, non seulement des objets représentés, mais encore des intensités de lumière excessivement variables au milieu desquelles nous les apercevons⁶⁹¹.

Au-delà de la fonction technique des couleurs dans la peinture, elles revêtent des symboles et des significations spécifiques. Par exemple, l'usage du jaune-vert « jaune citron » dans l'épisode de la défaite de don Quichotte devant le Chevalier de la Blanche Lune (fig.92) connote, selon Michel Pastoureau, de l'agressivité, du dérèglement, de l'inquiétude, du désordre et de la folie⁶⁹². Cette juxtaposition du jaune-vert en arrière-plan de cet épisode reflète ces états psychologiques du chevalier, exprimés dans l'hypotexte cervantin « molido y aturdido »⁶⁹³ et dans l'adaptation « meurtri et honteux »⁶⁹⁴.

Le signe plastique, la couleur notamment, transmet les différents symboles et les significations de l'hypotexte et son adaptation hypertextuelle. Nous avons vu que les couleurs choisies par Vassilev laissent transparaître des signes iconiques, par exemple les couleurs chaudes traduisent la chaleur de la Manche, les couleurs froides reflètent le temps pluvieux, le jaune-vert symbolise le dérèglement, *etc.* Par conséquent, le signe plastique et iconique sont complémentaires, car à travers la couleur, le contenu iconique de l'hypotexte et de l'adaptation apparaît manifestement dans l'illustration picturale.

4.7 - L'intermédialité

4.7.1 - Procédés cinématographiques dans la peinture

Dans notre *corpus* iconographique, Vassilev introduit en peinture des procédés qui relèvent du cinéma, une forme originale qui caractérise ses créations artistiques en produisant une relation

⁶⁹¹ Helmholtz, Hermann, *L'optique de la peinture*, Paris, énsb-a, 1994, p.66.

⁶⁹² Pastoureau, Michel, *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p.51.

⁶⁹³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 1047.

⁶⁹⁴ Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, *op.cit.*, p. 42.

intermédiaire entre peinture et cinéma. À cet égard, Jürgen Müller affirme que la notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre les concepts médiatiques⁶⁹⁵. Il parle d'une amalgamation de deux médias : en l'occurrence, peinture et cinéma, dont « le résultat ne se considère pas comme une simple "addition" de deux médias différents, mais plutôt un *nouveau média* »⁶⁹⁶. Il ajoute que « le fait de concevoir les médias comme des monades isolées est devenu irrecevable »⁶⁹⁷. Dans cette perspective, nous avons un processus intermédiatique qui intègre le cinéma dans la peinture sous forme de citation ou de référence. Les deux médias sont juxtaposés dans le même espace pictural créant ainsi une relation de coprésence. De la présence simultanée des médias, Rémy Besson précise que « l'extension maximale de la notion de coprésence est, elle, atteinte, quand le niveau d'hétérogénéité maintenu entre les formes qui sont associées conduit à ce que l'artefact produit ne se soit plus assignable à un média en particulier »⁶⁹⁸. Cette coprésence de la peinture et du cinéma dans les illustrations picturales donne à voir un nouveau média hybride et particulier dont chaque média devient une partie intégrante de l'autre.

À propos du processus intermédiaire, Irina Rajewsky propose trois modalités : la transposition intermédiaire, l'hybridation des médias et la référence intermédiaire. Notre *corpus* visuel présente la deuxième catégorie du processus intermédiaire car nous avons une hybridation du cinéma et de la peinture, deux médias qui sont conventionnellement différents. D'après Irina Rajewsky, l'intermédialité est dans ce contexte un concept sémiotique-communicatif, qui s'appuie sur la combinaison d'au moins deux formes médiales⁶⁹⁹. Cette modalité intermédiaire entre le cinéma et la peinture ne privilégie en aucun cas un média au détriment de l'autre, mais représente plutôt une signification globale d'un nouveau média hybride.

Dans ces images picturales, Vassilev recourt à plusieurs procédés cinématographiques. Il emploie le point de vue en plongée qui place le spectateur au-dessus des personnages. L'effet secondaire dans cet angle de prise de vue est d'écraser les personnages et les déformer

⁶⁹⁵ Jürgen, Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *op.cit.*, p.113.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.125.

⁶⁹⁷ Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *op.cit.*, p. 100.

⁶⁹⁸ Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *op.cit.*, p. 8.

⁶⁹⁹ Rajewsky, Irina, *Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad*, *op.cit.*, p. 442.

transmettant au spectateur un sentiment de supériorité par rapport à l'objet ou au sujet peints, ou d'infériorité de l'objet ou du sujet par rapport au spectateur.

Dans l'épisode de la défaite de don Quichotte face au Chevalier de la Blanche Lune (fig.92), le peintre adopte un point de vue en plongée vertical montrant au spectateur le protagoniste en position de faiblesse pour produire un effet de choc chez le spectateur et donner l'impression d'action et de proximité. Nous constatons ce point de vue également dans l'épisode de l'adoubement de don Quichotte (fig.70) où le regard du spectateur s'écarte du niveau habituel et se situe au-dessus des personnages. Une plongée verticale est représentée dans la scène où don Quichotte et Sancho quittent le palais des ducs vers Saragosse (fig.91) et une autre dans l'épisode de la reine de Micomicon (fig.79).

Parmi d'autres effets cinématographiques, l'artiste emploie des zooms avant ou *travelling* optique. Le spectateur observe un rapprochement des personnages ou d'objets dont il porte un regard particulier. C'est le cas de la scène où don Quichotte est allongé sur Rossinante et Sancho debout à côté de lui après la confrontation avec les condamnés, *los galeotes* (fig.76). Dans l'image visuelle qui représente don Quichotte lisant un livre de chevalerie (fig.67), l'artiste met en gros plan le visage de don Quichotte et zoome le livre de chevalerie qu'il était en train de lire en plus de deux livres fermés sur la table. Dans ces représentations picturales, l'espace est oublié, et le regard du spectateur se focalise uniquement sur le personnage et les objets cadrés en gros plan. Cette technique a pour effet de matérialiser l'état d'esprit du personnage et de décrire son état psychologique, en l'occurrence, l'obsession et la passion de don Quichotte pour livres de chevalerie.

4.7.2 - Le phénomène iconotextuel

L'adaptation hypertextuelle représente avec ses illustrations picturales une œuvre iconotextuelle dont le lecteur-spectateur reçoit deux systèmes sémiotiques dans le même support médiatique qu'est le texte illustré. Selon Alain Montandon, les iconotextes sont « des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable »⁷⁰⁰. À cet égard, Liliane Louvel explique que « l'iconotexte oscille constamment entre références picturales et littéraires, renouvelant le dialogue interartistique de l'*ut pictura poesis* »⁷⁰¹. Dans cette adaptation illustrée du *Quichotte*, le lecteur assiste à une interaction entre la littérature

⁷⁰⁰ Montandon, Alain (dir), *Signe / Texte / Image, op.cit.*, p.7.

⁷⁰¹ Louvel, Liliane, *Images à lire, Textes à voir, op.cit.*, p.190.

(l'adaptation) et la peinture (les illustrations). En l'occurrence, « l'image renvoie à la visibilité du texte et le texte, à la lisibilité de l'image »⁷⁰².

En ce qui concerne les types de rapports entre le texte et l'image dans une création iconotextuelle, Leo.H Hoek explique que ceux-ci dépendent de leur situation de production et de réception et non pas de la nature intrinsèque du texte ou de l'image⁷⁰³. D'après lui, il existe deux types de rapports entre le texte et l'image : rapport de successivité, lorsque la production du texte précède celle de l'image et *vice-versa* ; rapport de simultanéité « texte auprès d'une image, image auprès d'un texte, qui spécifie la perspective propre à la réception »⁷⁰⁴. L'hypertexte de Maria Angélidou et ses illustrations picturales sont rattachés au même champ visuel et présentent au récepteur une lecture simultanée de signes plastiques et linguistiques.

Dans l'adaptation hypertextuelle, nous constatons un rapport de successivité entre le texte et l'image, car elle a été réalisée par Maria Angélidou avant la production des illustrations par Svetlin Vassilev. Ces dernières détiennent aussi un rapport de successivité par rapport à l'hypotexte cervantin *Don Quijote de la Mancha*. Dans la même mesure, l'adaptation a un rapport de simultanéité avec les illustrations picturales, puisqu'elles sont juxtaposées dans le même support médiatique.

4.8 - Les caractéristiques générales des hypertextes visuels

Les images picturales de Vassilev présentent différentes modalités d'hybridation, entre texte et image, peinture et cinéma, culture espagnole et bulgare. Globalement, les illustrations renvoient plus particulièrement à des épisodes majeurs de la diégèse. Cet aspect privilégie essentiellement le caractère d'action et d'aventure par lesquelles se caractérise l'hypotexte cervantin.

Par ailleurs, les fonctions de relais et d'ancrage détectés démontrent un rapport de redondance ou de complémentarité des illustrations picturales par rapport à l'hypotexte cervantin et à l'adaptation hypertextuelle. Dans quelques occasions, les illustrations visuelles et les deux textes sont construits dans un rapport de complémentarité. Dans d'autres, elles marquent une adéquation et une redondance par rapport aux deux textes. Globalement, Vassilev demeure fidèle aux descriptions physiques et morales des deux héros. L'opposition de leur apparence

⁷⁰² Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *op.cit.*, p.44.

⁷⁰³ Huib Hoek, Leo, « La transposition intersémiotiques pour une classification pragmatique », *op.cit.*, p.65.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p.66.

physique est remarquable dans toutes les images picturales qui représentent le chevalier et son écuyer comme double inséparable.

Au-delà du rôle illustratif de ce *corpus* iconographique, il dispose d'un rôle spéculaire, qui reflète au spectateur le monde onirique de l'artiste et de sa culture. Vassilev introduit à travers le processus de déterritorialisation des signes culturels bulgares et les réterritorialisent dans un nouvel espace, donnant lieu à une transculturation et un agencement de deux cultures, française et bulgare.

À propos du signe plastique, l'artiste utilise généralement une palette chromatique chaude qui transpose au lecteur-spectateur la chaleur d'été. Cette palette représente une harmonie d'analogie et de contraste conformément aux différents temps de la journée, en appliquant le clair-obscur et la perspective aérienne pour accorder à ces images visuelles un aspect réaliste. Par ailleurs, l'artiste introduit des effets et des procédés cinématographiques dans ses acryliques, créant par ce processus intermédial un nouveau média hybride. Il recourt au point de vue en plongée qui démontre une position d'infériorité ou de faiblesse par rapport au spectateur et des zooms qui mettent en exergue l'état d'esprit des personnages ou renforce le caractère dramatique d'un événement marquant, comme par exemple les défaites de don Quichotte.

Chapitre 5

Type iconographique polonais

5.1 - Biographie de l'artiste Tomasz Setowski

Tomasz Setowski⁷⁰⁵ est né en Pologne à Czestochowa en 1961. Il a fait ses études à la faculté des beaux-arts de l'Université pédagogique de Czestochowa dont il a acquis une connaissance sur l'histoire de l'art. Il était virtuose de peinture dès son plus jeune âge où il a réalisé son premier tableau à l'âge de trois ans.

Au cours des années, l'artiste développait ses techniques de peinture, en exposant au début dans des galeries locales et après dans des salons d'expositions de haut niveau. À travers ses peintures, il implique ses spectateurs dans une histoire de conte de fée où la réalité se mêle à la fiction. C'est grâce à son talent qu'il s'est révélé comme l'un des peintres les plus originaux et les plus doués de la jeune génération, puisqu'il a réussi à s'approprier un style unique, original et reconnaissable. Il a obtenu le titre de l'un des créateurs de la tendance du réalisme magique, dont il existe peu de représentants, car la création de telles œuvres nécessite des techniques magistrales et une grande imagination. Il est reconnu par de nombreux critiques d'art comme l'un des artistes polonais les plus intéressants de l'art contemporain.

Setowski s'inspire de son entourage et expose ses toiles dans des galeries polonaises et ailleurs en France et en Allemagne. Ses hypertextes iconographiques sont les contes de fées dont il se nourrit pour mettre en image ses personnages littéraires préférés. Il a présenté en Amérique ses œuvres artistiques dans l'une des plus grandes foires d'art du monde à New York, le *Museum of Imagination*, et ce, après avoir reçu des lettres reconnaissant la valeur de ses créations exposées dans des galeries new-yorkaises comme *Stritcoff Fine Art* et *InterArt Gallery*. En outre, ses toiles sont présentées dans CFM, une éminente galerie spécialisée principalement dans le surréalisme et le symbolisme, auprès de peintures de Salvador Dalí, Leonor Fini, Michel Parkes, entre autres. Les toiles de l'artiste se trouvent dans de nombreuses collections privées et muséales importantes, comme le Musée Maritime National à Gdańsk et le Musée des Arts Fantastiques en Suisse.

En 2000, l'artiste ouvre le Musée de l'imagination dans sa ville natale. Il affirme qu'il a créé une tour d'ivoire pour échapper à la vie quotidienne. Le centre d'un monde où il va rester jusqu'à la fin de ses jours. Il ajoute que son intention est de faire en sorte que le spectateur se sente le héros de ses tableaux. Dans ce Musée, l'artiste développe ses visions dans de nombreux

⁷⁰⁵ Site web officiel de l'artiste Tomasz Setowski. <https://www.setowski.com/index.php?lang=en&s=3&m=4>, [Consulté le 16/04/2020].

domaines, il collectionne les meilleures œuvres de peinture, sculpture, dessin et même des bijoux uniques.

Setowski entreprend un voyage aux Émirats Arabes Unis en tant que premier artiste à présenter ses œuvres à Burj Al Arab, à la Fondation culturelle d'Abu Dhabi et à la Tour des Émirats. Dubaï a accueilli l'artiste polonais avec grand enthousiasme et reconnaissance. Dans le domaine de l'édition, les peintures de l'artiste ont été publiées en collaboration avec la maison d'édition « Muza ». De plus, ses images ont illustré plusieurs magazines et couvertures de livres.

Don Quichotte de la Manche est, justement, l'un des romans qui ont retenu l'attention de Setowski. Il a réalisé onze images picturales indépendantes, puisqu'ils ne font pas l'objet d'un projet d'illustration dans un cadre éditorial. Dans ce contexte, nous analyserons ses représentations iconographiques en regard de théories structuralistes, psychanalytiques et philosophiques qui nous permettront de décrypter l'art pictural de Tomasz Setowski et comprendre son univers artistique. Cette analyse nous donnera la possibilité, tout d'abord, de voir quels sont les épisodes qui ont interpellés l'artiste et de quelle manière il les a représentés pour, ensuite, rechercher comment s'effectue la transposition diégétique en une représentation iconique en déterminant les dissemblances et les correspondances entre ces deux codes sémiotiques.

5.2 - Les hypertextes visuels

5.2.1 - *Don Quichotte au pays de demain*



Figure 96 : Tomasz Sętowski ©
Don Quichotte au pays de demain

Source de l'image : <https://www.pinterest.fr/pin/292734044509182729/>

L'artiste glose l'un des épisodes phares du roman, celui des moulins à vent (fig.96). Au premier plan apparaît un moulin à vent gigantesque et surnaturel, « desaforados gigantes »⁷⁰⁶, précise l'hypotexte, avec des ailes très longues, « los brazos largos »⁷⁰⁷ pour citer Cervantès. Le premier signe plastique qui traduit cet aspect surnaturel est la forme qui traduit son mouvement, car il est courbé vers don Quichotte en position d'attaque. Le deuxième signe plastique est l'humanisation dont nous percevons un visage dans la partie frontale du moulin. Un autre aspect surnaturel réside également dans l'insertion de trois cornes, l'un sur le croisement des ailes du moulin, l'autre sous la grande fenêtre et le troisième sort de l'horloge qui est à côté du visage précédemment évoqué. L'artiste dépeint deux hélices aériennes dans la partie gauche et droite du moulin à vent, qui induisent avec la partie supérieure un aspect de mécanisation. Deux éléments sont aussi remarquables dans cette illustration, il s'agit de l'horloge et de la fléchette

⁷⁰⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 75.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

qui se trouvent en dessous de la fenêtre du moulin. Quant à don Quichotte, il est en position d'attaque avec son cheval contre le moulin à vent, il est debout sur un carrosse de grandes roues romaines, les mains levées vers le haut, la lance dans sa main gauche, le casque, l'épée et la cuirasse sont présents, ainsi que la rondache, accrochée au niveau de l'épaule droite de Rossinante.

En second plan, Setowski met en image des moulins à vent qui disposent des mêmes caractéristiques que le moulin gigantesque esquissé en premier plan. Ils sont serrés l'un à côté de l'autre. Leurs expressions faciales représentent des états psychologiques communs : l'horreur et la mélancolie. Ces moulins à vent apparaissent comme des spectateurs effrayés et bouleversés face à cette scène de bataille. L'un de ces moulins à vent dispose également d'une horloge et autre d'une hélice aérienne sur sa coupole. À l'horizon, l'artiste illustre une nature déserte qui correspond au climat rude de la Manche ainsi que sa chaleur d'été « era uno de los calurosos del mes de julio »⁷⁰⁸, précise l'hypotexte.

L'artiste réalise quelques changements dans la représentation de cet épisode. Au chapitre VII de la première partie, don Quichotte se prépare pour affronter les moulins à vent :

[...] bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. (I, cap. VIII, p. 76)

Dans cette image hypertextuelle, l'artiste ajoute des signes visuels qui ne sont pas indiqués dans l'hypotexte et modifie certaines informations indiquées dans la description hypotextuelle. Setowski n'illustre pas don Quichotte monté sur Rossinante et il n'est pas couvert de sa rondache. Il dépeint le protagoniste debout sur un carrosse de grandes roues tiré par Rossinante, mains levées vers le haut. La rondache est accrochée dans l'épaule droite du cheval et la lance portée par la main droite de don Quichotte.

En effet, l'artiste met en image l'illusion de don Quichotte qui transforme la réalité en imagination. À travers le réalisme magique, Setowski insiste sur la relation onirique de don Quichotte au monde, les géants prennent la forme de moulins à vent humanisés et mécanisés, disposant de certains signes plastiques comme les cornes qui leurs accordent un aspect de tyrannie et de brutalité.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 34.

Dans cette image picturale (fig.96), le peintre incorpore des éléments symboliques. D'une part, l'insertion d'une horloge dans le moulin à vent évoque bien naturellement le temps étant donné qu'au moment des batailles, le temps est crucial. Ici, l'horloge est un indicateur chronologique du temps écoulé et du temps restant à chacun des adversaires (don Quichotte et le moulin à vent), ce qui déterminera la fin de cet affrontement : vainqueur et vaincu. En outre, l'horloge aurait également une valeur de contact réel et symbolique entre le temps présent du spectateur et le temps de l'image. C'est un signe iconique qui interpelle l'attention du spectateur. D'autre part, le jeu des fléchettes représente ici la cible de don Quichotte qui est en l'occurrence le moulin à vent, nous l'observons prêt à envoyer sa lance vers son objectif.

Globalement, Setowski traite l'image de l'hypotexte de sorte à accorder au personnage principal et à l'épisode majeur des moulins à vent un aspect merveilleux qui correspond aux contes de fée. Ceci confère à cet épisode une vision particulière et une autonomie propre, étant donné que l'artiste représente à travers la peinture un contenu iconique, certes analogique à l'hypotexte, mais disposant d'un message supplémentaire qui réside dans le style original de la réécriture iconographique.

Nous avons ici un style de représentation merveilleux qui accorde à l'image rhétorique un enrichissement et une valeur ajoutée grâce à l'exégèse personnelle de l'artiste. À cet égard, le degré d'iconicité entre l'image visuelle par rapport à l'image hypotextuelle est plus ou moins faible, étant donné que les signes plastiques et iconiques disposent de certains caractères du référent, comme par exemple, don Quichotte, l'armure et les moulins à vent, et détiennent en même temps d'autres caractères qui n'émanent pas de la réalité du référent hypotextuel, mais plutôt du producteur de l'image, Tomasz Sękowski.

5.2.2 - *Au pays des moulins à vent volants*



Figure 97 : Tomasz Sętowski ©

Au pays des moulins à vent volants

Source de l'image : <https://www.pinterest.fr/pin/444660163206533739/>

Dans cette image picturale (Fig.97), l'artiste réitère et module l'épisode des moulins à vent. Au premier plan, don Quichotte est peint de dos, monté sur Rossinante, la lance dans sa main droite et l'épée accrochée sur son côté gauche. Il est en train de regarder des moulins à vent volants qui occupent le centre de l'image. Ceux-ci possèdent des caractéristiques anthropomorphes.

L'artiste insère des hélices aériennes qui permettent à ces moulins à vent de voler dans l'air. Dans la partie inférieure droite de l'image, il incorpore une barre blanche et rouge désignant le sens interdit que don Quichotte ne peut pas franchir. Il semble que Sętowski insiste sur l'illusion de don Quichotte et dépeint encore une fois des moulins à vent surnaturels, humanisés, mais, cette fois-ci, volants, et qui se rebellent face à la menace de don Quichotte. À gauche, apparaît un édifice d'architecture médiévale en hors-champ comme élément urbain qui brise l'aspect rural de la Manche.

En arrière-plan, le peintre met en image une atmosphère brumeuse dont nous percevons des montagnes, des oiseaux, des moulins à vent et des nuages. Le moulin à vent qui apparaît en

hors-champ, lui aussi, dans la partie supérieure droite de l'image picturale, dispose de certains signes visuels qui évoquent les séries de mystère et d'horreur et les films d'animation, notamment, les dessins animés de Disney. Le moulin à vent ressemble à un monstre avec ses voiles déchiquetés, porte ouverte, atmosphère très sombre à l'intérieur, ainsi que des cordes entrelacées qui entourent le moulin de dessous. Ici, l'artiste ne dépeint pas le moment de l'attaque de don Quichotte contre les moulins à vent, mais il apparaît de dos, le visage vers le haut, en train de contempler ces moulins merveilleux, surnaturels et, réagissant contre don Quichotte. Dans cette image visuel, l'échelle d'iconicité est faible par rapport au référent hypertextuel. D'après l'hypertexte, don Quichotte imagine des moulins à vent comme des géant d'énormes bras :

- La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todas las vidas [...].

- Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.

- Aquellos que allí ves—respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

- Mira vuestra merced—respondió Sancho—que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. (I, VII, p. 74)

À l'inverse, l'image hypertextuelle représente des moulins à vent imaginaires reflètent l'interprétation personnelle de l'artiste. À cet égard, il dépeint des moulins à vent, animés, volants et furieux contre don Quichotte. Ainsi, Setowski ajoute des signes visuels supplémentaires qui entretiennent avec le référent hypertextuel une fonction de relais qui enrichit et complémente l'image réthorique.

5.2.3 - *Donquichottisme*

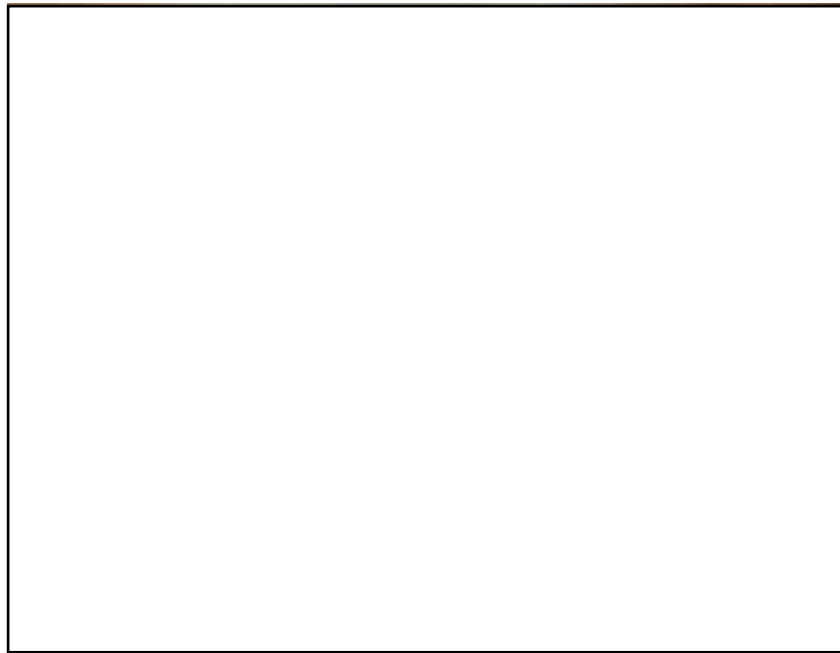


Figure 98 : Tomasz Setowski ©
Donquichottisme, huile sur toile

Au premier plan de cette image plastique (fig.98), l'artiste esquisse un énorme livre ouvert et relié, possédant deux marques-pages où apparaît don Quichotte sur son cheval, portant l'épée dans sa main droite. Il est en position d'attaque contre les moulins à vent. L'artiste peint des moulins à vent disposant d'hélices aériennes qui remplacent les voiles, tandis que leurs toits sont sous forme de sucettes multicolores. Certains d'entre eux sont courbés, puisqu'ils se transforment en créatures animées face à l'affrontement de don Quichotte. Nous percevons derrière lui un drapeau blanc. En second plan, le peintre met en image un paysage rigide et un ciel crépusculaire dont nous voyons un aéronef à l'horizon. Le livre ouvert évoque bien naturellement le roman de Cervantès, notamment le chapitre VIII qui narre l'épisode des moulins à vent. Même si les images hypertextuelles de Setowski ne font pas l'objet d'une édition illustrée, met en dialogue le roman avec cette image pour rappeler au spectateur l'hypotexte (*Don Quichotte*) d'où est dérivée cet hypertexte plastique, qui rapproche la diégèse datant du XVII^e siècle du spectateur des XX^e et XXI^e siècles. Il s'agit donc d'une jonction entre ces deux modes de signification : le signe rhétorique représenté par le livre et le signe iconique représenté par l'image. L'artiste procède à une juxtaposition du livre et de son illustration qui

remplit ici la fonction d'un métatexte visuel⁷⁰⁹, comme le nomme Alain Montandon, dans la mesure où le peintre met en scène l'image mentale évoquée par l'hypotexte à l'intérieur d'un espace imaginaire créé par l'artiste. Cette jonction entre le livre et son illustration dans le même espace pictural représente également le phénomène de la transposition intersémiotique, étant donné que l'artiste traduit le message verbal par une image visuelle :

[...] la tâche de l'artiste se réduirait en définitive à traduire en termes visuels l'argument que propose le texte, c'est-à-dire, à le figurer, à le représenter, voire à le mettre en scène par les moyens qui sont les siens...⁷¹⁰.

Cette image peut avoir une double valeur métaphorique. D'abord, elle représente le processus mental qui s'instaure au moment de la lecture, où des images se produisent dans le cerveau du lecteur comme le rêve pendant le sommeil. Ceci renvoie à la théorie anthropologique de Hans Belting qui traite la perception et la production des images comme phénomène propre à la nature humaine. À ce sujet, Belting précise que :

La perception est une opération analytique par laquelle nous recevons des données visuelles et des stimuli extérieurs. Mais elle aboutit à une synthèse, qui seule est en mesure de faire apparaître dans un deuxième temps l'image comme *Gestalt*, comme forme. Aussi, *l'image* ne saurait être autre chose qu'une notion anthropologique et c'est en tant que telle qu'elle doit s'imposer aujourd'hui contre les concepts de nature esthétique ou technique⁷¹¹.

Donc, l'illustration qui ressort de l'épisode du livre évoque ce procédé mental auquel le lecteur est lui aussi livré durant l'opération de lecture. D'autre part, cette image suggère la vision onirique de don Quichotte, imaginant les moulins à vent comme des géants démesurés aux énormes bras. L'artiste fait référence à cette illusion en dépeignant des moulins à vent merveilleux (toits en sucettes), humanisés (traits humains) et mécanisés (hélices aériennes). Ces signes visuels reflètent l'interprétation personnelle de l'artiste et son style merveilleux qui s'inscrit dans le cadre du surréalisme et du réalisme magique.

⁷⁰⁹ Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *op.cit.*, p. 50.

⁷¹⁰ Damisch, Hubert, « La peinture au mot », *op.cit.*, p. 5.

⁷¹¹ Belting, Hans, *Pour une anthropologie de l'image*, *op.cit.*, p. 80.

Le drapeau esquissé derrière don Quichotte peut avoir deux valeurs iconiques. En premier lieu, il représente un étendard comme l'on pouvait faire usage dans les guerres au Moyen Âge puis aux XVI^e et XVII^e siècles. Ici, l'étendard est une enseigne de guerre entre don Quichotte et les moulins à vent (les géants d'énormes bras) d'après son imagination. En second lieu, et à la lumière des défaites successives de don Quichotte, l'étendard, étant donné qu'il est dépeint en blanc, il peut désigner dans ce contexte le drapeau blanc en tant que symbole universel de capitulation. En outre, il est reconnu comme « symbole de reddition ou d'une demande de trêve lors de combats »⁷¹². À ce sujet, Michel Pastoureau affirme que « le recours à un drapeau blanc représente la volonté symbolique de clore le temps de la violence pour revenir à celui de la paix. Il dit aussi l'innocence des vaincus, qui cherchent par son emploi à conjurer le spectre des représailles autant que celui du déshonneur. En hissant la couleur de la propreté, les vaincus se purifient, se lavent du sang versé et cherchent à revenir à l'innocence antérieure »⁷¹³.

Dans cette lignée, le drapeau blanc pourrait évoquer le caractère pacifique de Sancho, « me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencies »⁷¹⁴, dit-il. Dans cet épisode, Sancho brise l'illusion de don Quichotte en lui expliquant qu'il ne s'agit pas de géants aux énormes bras, mais tout simplement des moulins à vent :

-Mire vuestra merced—respondió Sancho—que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. (I, VIII, p. 75)

En revanche, le drapeau blanc suggère également la chute et la capitulation de don Quichotte suite à l'attaque des moulins à vent. Il justifie sa défaite en racontant à Sancho qu'un chevalier espagnol avait aussi eu l'épée brisée dans un combat.

-Calla amigo Sancho—respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme gloria de su vencimiento [...]. (I, VIII, p. 76)

-Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada [...]. (I. VIII, p. 77)

⁷¹² Grochlski, Ian, *Une histoire de l'Europe à travers ses chants nationaux*, Paris, Édilivre, 2007, p 7.

⁷¹³ Vo-Ha, Paul, *Rendre les armes : Le sort des vaincus XVI^e et XVII^e siècles*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017, p. 78.

⁷¹⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., pp. 78-79.

Ce passage démontre que le protagoniste accepte l'idée d'être vaincu par les moulins à vent, même s'il s'était juré de les faire céder devant son épée « mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada »⁷¹⁵.

5.2.4 - *Se battre avec les moulins à vent*



Figure 99 : Tomasz Setowski ©
Se battre avec les moulins à vent, huile sur toile
Source de l'image : <https://www.setowski.com/index.php?s=10&m=11>

Au premier plan de la (fig.99), l'artiste place don Quichotte de dos sur un grand-bi, une bicyclette qui possède une grande roue avant et une roue arrière plus petite. Il est coiffé de son casque, l'épée est accrochée à sa hanche droite, tenant dans sa main gauche la rondache et dans sa main droite la lance. Setowski dépeint un moulin à vent courbé, gigantesque et multicolore, disposant d'un escalier, une petite porte et des fenêtres. À gauche, nous percevons un signe d'interdit en rouge et blanc à côté d'un garçon portant un chapeau noir dans sa main gauche. À droite, l'artiste esquisse une barre de cuivre dont est accroché un chapeau noir et un bâton de bois en vert clair. En arrière-plan, apparaissent des moulins à vent, certains d'entre eux sont en

⁷¹⁵Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 76.

position courbée. L'artiste dépeint un ciel généralement gris et nuageux et un paysage rude et désertique.

Dans cette image picturale, l'artiste remplace Rossinante par le grand-bi, un type de bicyclette apparu en 1870, créée par James Starley. Il est connu pour sa rapidité et offre un certain confort grâce à sa grande roue. Par contre, il est dangereux. « Tout obstacle sur la route, comme une pierre ou un nid-de poule, peut projeter le cycliste par-dessus le guidon, le tuant dans le pire des cas »⁷¹⁶. Il semble que l'artiste a incorporé le grand-bi en raison de sa rapidité, puisque don Quichotte était très pressé d'attaquer les moulins à vent. De plus, ce type de bicyclette symbolise la dangerosité, l'hidalgo se met en péril et prend le risque en affrontant les géants. Sa bicyclette trébuche face au premier obstacle qui se dresse devant elle, face à la première aventure qui se présente sur le chemin de don Quichotte lors sa deuxième sortie. Le garçon qui est à côté du signe interdit, s'adresse à don Quichotte pour l'empêcher de s'approcher du moulin à vent. Nous le remarquons du fait de sa posture, il tient avec sa main droite la barre du panneau et porte dans sa main gauche un chapeau noir levé vers le haut. Ce geste suggère son intention d'interdire à don Quichotte de s'approcher à cette zone non autorisée. La signalétique ainsi que la posture de ce personnage pourraient remplir ici la fonction de Sancho qui ne cesse d'avertir don Quichotte de ne pas s'impliquer dans des conflits. Par ailleurs, ce panneau est présent dans l'épisode pour avertir don Quichotte des éventuels dangers auxquels il pourrait être confronté et qui risquent de mettre sa vie en péril, ceci rendrait sa tâche plus difficile, compliquée et sa réalisation non garantie.

L'insertion du grand-bi évoque, par ailleurs, la révolution industrielle du XIXe siècle et accorde à cet épisode avec la signalétique routière un aspect de modernisation. Ainsi, Setowski ajoute des signes visuels supplémentaires à l'épisode qui ne peuvent être trouvées dans la description hypertextuelle. Ici, l'image rhétorique et l'image plastique sont dans un rapport complémentaire et dans ce cas, l'image détient une charge informative et entretient avec l'hypotexte une fonction de relais⁷¹⁷. De même, il existe également un phénomène de redondance car l'image double certaines informations déjà indiquées dans la diégèse. Il s'agit de la fonction d'ancrage⁷¹⁸ car l'image vient ici pour élucider le message linguistique, notamment la description de la confrontation entre don Quichotte et les moulins à vent.

⁷¹⁶ Mulder, Karel Frits, *L'ingénieur et le développement durable*, trad. Francœur, Éric, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2009, p. 189.

⁷¹⁷ Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, op.cit., p.31.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

5.2.5 - Déplacement de don Quichotte



Figure 100 : Tomasz Sętowski ©
Déplacement de don Quichotte, huile sur toile
Source de l'image : <https://www.setowski.com/index.php?s=10&m=11>

Au premier plan, l'artiste représente une série d'objets et de créatures condensés dans une machine à vapeur qui occupe le centre de l'image et qui renvoie au contenu mystérieux de l'hypotexte ainsi qu'au style merveilleux de Setowski. Don Quichotte est assis sur une chaise à haut dossier, portant dans sa main gauche un livre de chevalerie et brandit son épée dans sa main droite. Il est coiffé d'un chapeau métallique pointu qui s'apparente à celui de magiciens. Il porte un costume qui ressemble plus ou moins au costume d'arlequin, étant donné que les bas-de-chausses sont en motif géométrique (des losanges). Cette machine est tirée par Rossinante et une autre monture, probablement l'âne de Sancho. L'artiste dépeint sur le visage de la monture gauche un visage humain, pointu en haut et en dessous, donnant la forme d'un losange. Dans la chaise, nous percevons deux aigles, l'un à gauche de don Quichotte et l'autre au-dessus. Parmi les différents objets portés sur la machine à vapeur, des moulins à vent, une horloge, une fléchette, une marionnette, des cornes ou des trompes, des escabeaux, des

bouteilles de cristal, *etc.* De plus, Setowski met en image des figures humaines, deux chevaliers armés, un losange humanisé ainsi que des créatures monstrueuses. Derrière l'hidalgo, l'artiste incorpore deux créatures de petites tailles et de visages déformés. À côté de cette machine, un chien observe le passage de cette machine mystérieuse, probablement « el galgo corredor »⁷¹⁹.

En arrière-plan, nous percevons une voile de navire dont sa barre est surmontée d'un drapeau bleu. À gauche, l'artiste met en image un bateau fantastique avec des roues, et relié avec la machine à vapeur par une corde. À l'horizon, l'artiste dépeint un édifice humanisé, disposant de tours et d'arcs, ainsi qu'un demi-cercle qui apparaît comme la rondache de don Quichotte. En haut de l'édifice, Setowski dépeint un portrait de profil, probablement de don Quichotte car il est représenté sous des traits d'un chevalier approchant la cinquantaine, le visage maigre, le nez aquilin et courbé conformément à la description hypertextuelle. Le ciel est entièrement couvert, l'artiste fait un jeu de couleurs gris et bleu pour dégager une atmosphère sombre et maussade, tandis que le sol est aride et désertique.

Tous ces éléments entassés et empilés de manière désordonnée dans la machine à vapeur évoquent la vision onirique et la folie de don Quichotte. Il se présente lisant un livre de chevalerie, envahi par les aventures des chevaliers, il déménage vers un monde chevaleresque où une série de personnages, de créatures monstrueuses, d'objets mystérieux s'amassent dans cette machine à vapeur comme fruit de son imagination qui reflète le contenu extraordinaire de la diégèse. En outre, Setowski condense en une seule image certaines aventures de don Quichotte comme par exemple l'épisode des moulins à vent⁷²⁰, les épisodes de batailles avec le Chevalier de la Blanche Lune⁷²¹ et le Chevalier de la Forêt⁷²², *etc.* L'artiste nous transpose également à travers cette représentation l'état psychologique du protagoniste, ses hallucinations, son déséquilibre ou trouble mental, ce qui le mènent à imiter les romans de chevalerie. En effet, cet univers chimérique de don Quichotte coïncide avec le monde onirique de Setowski étant donné qu'il reflète ses songes éveillés. Claude Louis-Combet explique que « le noyau primitif du roman est d'ordre psychologique : il se situe dans l'histoire même de l'individu humain, et plus précisément dans son enfance. C'est l'imagination enfantine qui, chez le sujet, crée les conditions de la création ultérieure de fictions romanesques à partir de cet épisode (mal connu) du développement psychique que Freud appelle le *roman familial*, c'est-

⁷¹⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de Mancha*, *op.cit.*, p. 27.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 1044.

⁷²² *Ibid.*, p. 638.

à-dire, le récit fabuleux issu de la situation œdipienne »⁷²³. La peinture est également comme le roman d'ordre psychologique.

Outre sa transcription iconographique de la psychologie du protagoniste, elle est miroir de la psychologie du créateur de l'image picturale qui s'édifie depuis son enfance et qui donne lieu à des représentations merveilleuses. En analysant *Cariatides* du peintre Pierre Bassard, Combet explique le monde merveilleux de ce peintre que nous jugeons analogique à celui de Setowski :

Au-dedans et au détour, toutes les rencontres deviennent possibles. Les êtres ne sont plus ce que l'on pouvait croire qu'ils étaient : un vent de métamorphose et d'hybridation a soufflé sur eux. L'animal s'est insinué dans l'homme, l'homme s'est fondu dans la chose, la chose s'est accouplée au paysage [...]⁷²⁴.

Tous ces signes visuels mystérieux, hybrides et métamorphosés reflètent la personnalité de don Quichotte qui est, selon René Laforgue, « le caractère paranoïaque, où s'associent la folie de persécution et désir de régénération morale de la société »⁷²⁵.

Dans cette image plastique, Nous avons précisé précédemment que Setowski dépeint don Quichotte avec un costume plus ou moins analogique à celui de l'Arlequin. En effet, il existe une ressemblance entre don Quichotte et l'Arlequin. « La fonction d'Arlequin la plus immédiatement perceptible est de provoquer le rire—ou à défaut le sourire complice—du lecteur lecteur-spectateur »⁷²⁶. Don Quichotte partage avec l'Arlequin cette fonction humoristique. Dans l'hypotexte, les épisodes de batailles et de confrontations de don Quichotte avec ses ennemis réels ou imaginaires sont décrits avec un style humoristique qui transmet au lecteur les défaites successives du héros comique. À cet égard, Pirandello, cité par Louis Combet, met en évidence la caractère « comique triste » du roman de Cervantès :

Nous avons une représentation comique, mais il en émane un sentiment qui nous empêche de rire, ou qui trouble notre envie de rire devant la scène comique qui nous est peinte ; et ce sentiment nous rend amer cet aspect comique. À travers le comique même, nous avons le sentiment de son contraire⁷²⁷.

⁷²³ Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir, Une approche psychostructuraliste de l'œuvre de Cervantes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 30.

⁷²⁴ Louis-Combet, Claude, *Des artistes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p. 16.

⁷²⁵ Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir, op.cit.*, p. 372.

⁷²⁶ Jacques, Guilhembet, « Les Fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n°27, 1996, p. 305. https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2472 [Consulté le 05/03/2022].

⁷²⁷ Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir, op.cit.*, p. 508.

Par ailleurs, nous apprécions dans l'hypotexte cervantin des expressions, des proverbes et des comparaisons « épico-burlesques »⁷²⁸ et des « procédés burlesques de rabaissement »⁷²⁹ qui met en lumière la nature ironique qui caractérise le discours des personnages, notamment don Quichotte et Sancho.

Dans l'espace pictural, Setowski transpose l'aspect humoristique de don Quichotte par le costume d'Arlequin, notamment les bas-de-chausses en motifs de losanges colorés. Ce signe visuel symbolise également la folie de don Quichotte et ses délires prolifiques, parallèlement à l'Arlequin : « sa naïveté—véritable ou feinte—sa bonne humour contagieuse, ses maladresses, ses *lazzis* et son langage souvent cocasse lui gagne la sympathie du spectateur »⁷³⁰. Don Quichotte est également naïf dans la mesure où il croit, grâce aux personnages qui lui préparent exprès des aventures falsifiées, qu'il est en train de vivre des aventures réelles. Ceci démontre que la folie de don Quichotte, comme l'explique Louis Combet, est contagieuse⁷³¹. Outre Sancho, il atteint d'autres personnages de la diégèse, sans oublier de préciser que cette folie est simulée, contrairement à celle de don Quichotte.

En revanche, don Quichotte partage avec l'Arlequin la maladresse, lorsqu'il échoue constamment dans ses batailles. Quant au langage, celui du chevalier n'est pas non plus ordinaire, compte tenu la théâtralité de son discours, car il tend à imiter celui des livres de chevaleries provoquant du rire auprès du lecteur. Outre l'humour, ces deux personnages sont dotés d'une « énergie vitale peu commune »⁷³². Don Quichotte se fait chevalier errant, il parcourt l'Espagne à la recherche d'aventures romanesques afin de changer le monde et l'adapter à sa vision idéaliste.

Dans cette image picturale, le navire interpelle notre attention. En effet, il existe une citation intertextuelle entre cette représentation iconographique et le roman de Cervantès *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Le thème commun dans les deux romans cervantins est bien naturellement le voyage. Don Quichotte, Persiles et Sigismunda entreprennent un long voyage dans des régions diverses sous différents prétextes. Ils vivent des aventures, péripéties et rencontres successives. Certes, la destination de Persiles et Sigismunda est connue puisqu'ils voyagent en navire à Rome, en contrepartie, don Quichotte, quant à lui, son voyage est errant. Sa destination n'est pas précise, étant donné qu'il est à la recherche d'aventures chevaleresques

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 532.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 533.

⁷³⁰ Jacques, Guilhembet, « Les Fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *op.cit.*, 305.

⁷³¹ Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, *op.cit.*, p. 410.

⁷³² Jacques, Guilhembet, « Les Fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *op.cit.*, p. 305.

en tout lieu et qui finissent à l'issue de la diégèse à Barcelone. Le signe visuel qui entretient un rapport intertextuel avec le *Persiles* est le navire dépeint derrière la machine à vapeur. En dépit que don Quichotte ne voyage pas en navire comme Persiles et Sigismunda, Setowski fait allusion à leur voyage plein d'aventures fortuites et inopinées, comme celui de don Quichotte, par l'introduction de ce signe visuel pour accentuer l'action du « déplacement » du protagoniste à d'autres régions espagnoles.

En revanche, la présence du navire dans cette image picturale entretient une citation intertextuelle avec le roman allemand de Sébastien Brant *La Nef des fous*, publié à la fin du XVe siècle et illustré par Albrecht Dürer, Jérôme Bosch et d'autres peintres. Brant représente à travers ses personnages déments les différents visages de la folie. Ces personnages de classes sociales diverses sont tous embarqués dans un navire errant qui représente une allégorie de naufrage et de destinée incertaine. L'intertextualité réside dans la folie de ses personnages, ceux de Brant et don Quichotte qui entreprennent un voyage errant en navire vers le naufrage. L'insertion de ce signe visuel par Setowski représente une métaphore de naufrage de don Quichotte, qui, devenu fous par ses lectures excessives, et à force de vouloir imiter les aventures chevaleresques, fait naufrage après ses échecs et ses défaites constants. À propos du *Nef des fous* et ses hypertextes plastiques, Foucault montre une cohérence thématique entre la parole et la figure expliquant que « peinture et texte renvoient perpétuellement l'un à l'autre »⁷³³. Il en va de même du rapport entre l'hypotexte cervantin et son hypertexte visuel. Setowski dépeint des signes visuels qui renvoient à la folie de don Quichotte, comme le navire par exemple.

D'une part, Setowski incorpore don Quichotte dans un monde merveilleux où il met en image des représentations surréalistes (navire à roues, objets humanisés et mystérieux, créatures diaboliques, *etc.*). Contrairement au fantastique qui provoque l'hésitation auprès du personnage et du lecteur face à un événement étrange ou surnaturel temporaire, le genre merveilleux, quant à lui, ne suscite aucun étonnement, en effet, il dure du début à la fin de la représentation picturale. En l'occurrence, don Quichotte et le spectateur acceptent les nouvelles lois de la nature. D'après Tzvetan Todorov :

Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements. [...] On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de

⁷³³ Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, p. 27.

fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées [...] ⁷³⁴.

En effet, Setowski emploie son style surréaliste pour dépeindre des signes visuels imaginaires qui renvoient au monde merveilleux de don Quichotte conformément à l'interprétation personnelle de l'artiste. Don Quichotte, influencé par le contenu merveilleux des livres de chevaleries, commence à imaginer tout au long de son aventure des choses qui n'existent pas dans la réalité. Pour lui, les moulins vent sont des géants d'énormes bras, l'auberge est un château, le casque de Mambrin est un heaume, les outres de vin est un géant, le vin est sang, le troupeau est une armée, *etc.* Setowski s'appuie sur ses signes hypotextuels pour traduire, selon sa lecture, le monde onirique du chevalier.

Par ailleurs, Setowski place don Quichotte dans un monde moderne qui intègre une machine à vapeur, produisant une discordance chronologique. En effet, l'artiste fait référence au XIXe siècle dominé par la révolution industrielle à travers une prolepse ⁷³⁵ qui anticipe cette période à l'époque de l'hidalgo. Nous évoquons l'une des anachronies qui relève de la théorie genettienne, même s'il ne s'agit pas en l'occurrence d'un récit, compte tenu que l'image pourrait être considérée, comme le discours narratif, un matériau tissé.

Ce désordre chronologique pourrait interpeller l'attention du spectateur en déplaçant le personnage principal ainsi que le spectateur à une époque moderne. Ceci nous fait penser au mouvement du « Steampunk » qui s'efforce, selon Douglas Fetherling, d'imaginer jusqu'à quel point « le passé aurait pu être différent si le futur était arrivé plutôt » ⁷³⁶. Ce genre, à l'origine littéraire, se concentre sur le XIXe siècle, notamment sur sa révolution industrielle pour créer un univers fictif original. En revanche, cette pratique s'inscrit dans le cadre du rétro-futurisme comme posture postmoderne qui exalte la civilisation urbaine, si nous prenons en compte les édifices et l'architecture dans l'image picturale de Setowski, ainsi que les machines (machine à vapeur et les moyens de transport).

Par ailleurs, cette image représente la monstruosité à travers l'insertion de terribles créatures qui font davantage penser aux monstres des romans de chevaleries « que todos son soberbios y descomedidos » ⁷³⁷. Dans la diégèse, le narrateur fait référence aux aventures des chevaliers que don Quichotte avait coutume de lire, par exemple l'aventure d'Amadis de Grèce, le

⁷³⁴ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 59.

⁷³⁵ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 95.

⁷³⁶ Barillier, Étienne, *Steampunk, L'Esthétique rétro-futur*, Lyon, Les Moutons mécaniques, 2010, p. 11.

⁷³⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha, op.cit.*, p. 30.

chevalier de l'Ardente Epée qui avait fendu deux énormes géants cruels en un seul revers ou Hercule qui avait vaincu Antée le géant. Ainsi, don Quichotte se met à imaginer tous ces géants en imitant les romans de chevalerie. À cet égard, Francisco Rico affirme dans la note 42 au premier chapitre de la première partie que :

Los gigantes aparecen frecuentemente en los libros de caballerías, siempre como deformes y diabólicos, encarnación de la fuerza bruta y la maldad (como los ogros en otras culturas)⁷³⁸.

En outre, cette illustration représente une ambiance merveilleuse à travers l'incorporation d'objets surréalistes. L'artiste configure une machine à vapeur qui contient tous les éléments mystérieux et imaginaires qui caractérisent les aventures des chevaliers. En ce sens, le narrateur affirme que don Quichotte croyait tout ce qu'il lisait dans les livres de chevalerie « que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía »⁷³⁹. En effet, le narrateur utilise ici une métaphore pour transmettre l'idée du « groupe » ou « agencement incongru » de ses éléments mystérieux entassés dans la machine à vapeur. Francisco Rico explique cette expression « aquella máquina » par « todo aquel extraño conjunto »⁷⁴⁰. Le passage en dessous illustre à merveille cette métaphore mise en image par l'artiste via la machine à vapeur :

En resolución, él se enfrasco tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le seco el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I, I, pp. 29-30)

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 30, note 42 de Francisco Rico.

⁷³⁹ *Ibid.*, p.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p.

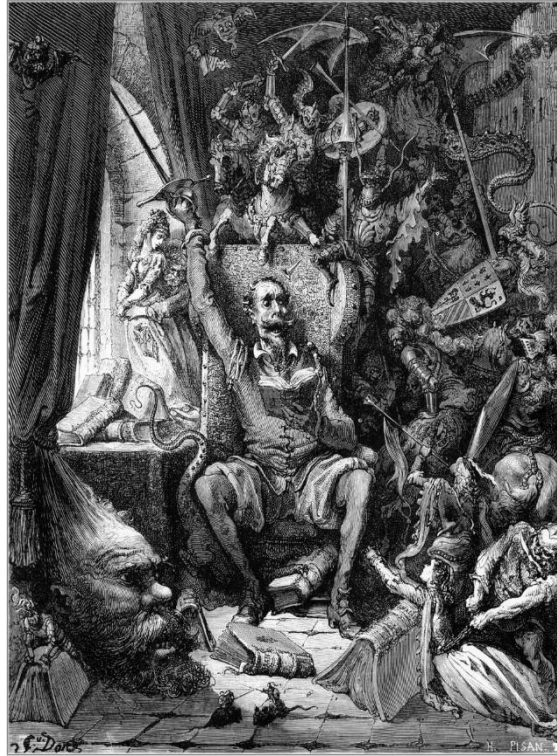


Figure 101 : Gustave Doré,
Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu, 1863

En revanche, cette image picturale conserve une similitude étroite avec l'illustration de Gustave Doré *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu*, réalisée en 1863. Doré représente donc Quichotte avec la même posture, assis sur son fauteuil, brandit une épée dans sa main droite et porte un livre de chevalerie dans sa main gauche. Il dépeint le protagoniste entouré de monstres et créatures mystérieuses, de chevaliers, de princesses, des chevaux et tous les éléments qui reproduisent les aventures de chevaliers. En effet, Doré nous transpose la folie de don Quichotte, survenu par l'acte de lecture, ainsi que son imagination monstrueuse. En l'occurrence, la représentation iconographique de Setowski entretient une relation d'intericonicité avec celle de Gustave Doré, « entendue comme l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques »⁷⁴¹.

⁷⁴¹ Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images : l'intericonicité, enjeux et méthodes », *op.cit.*, s.p.

5.2.6 - Les voyages de don Quichotte



Figure 102 : Tomasz Setowski ©

Les voyages de don Quichotte, huile sur toile

Source de l'image : <https://www.setowski.com/index.php?s=10&m=11>

Au premier plan, don Quichotte apparaît de dos sur une bicyclette à six roues cheminant vers des édifices humanisés (fig.102). La lance dans sa main droite surmontée d'un drapeau rouge qui annonce la guerre contre ces édifices. Il est coiffé d'un chapeau pointu et porte un pantacourt rouge. Nous percevons deux ailes de dragons qui ressortent du dos de don Quichotte, l'aile gauche possède une petite horloge. La bicyclette dispose d'un coffre contenant d'outils et de matériels de bricolage. Devant don Quichotte, nous observons une brouette rouge attachée avec la bicyclette. À côté de la route, l'artiste dépeint une barre du signe interdit en rouge et en blanc dont est accrochée une planche rouge en bois. À droite, l'artiste insère dans une petite colline une barre blanche surmontée par une lune jaune. À gauche, apparaît un humanoïde, un objet-robot qui s'apparente à un être humain puisqu'il dispose d'un nez, d'une tête et des mains.

En second plan, le peintre met en image une série d'édifices multicolores de dômes coniques. Ils sont condensés à gauche de l'image en formant un triangle. Au centre de ces édifices, apparaît une figure humaine barbue, portant un masque doré et orné de deux symboles du jeu de cartes français : un cœur rouge et un pique noir. À l'horizon, l'artiste esquisse des édifices et des montagnes dont nous percevons de loin un moulin à vent. Le ciel est généralement clair, le paysage est moins désertique où des arbres avec des feuilles vertes brisent l'aridité climatique.

En effet, Setowski représente les ennemis de don Quichotte (les édifices humanisés) sous forme d'un végétal poussé à l'état sauvage qui ressemble à un aloès, étant donné qu'il renvoie aux feuilles triangulaires avec des extrémités pointues de l'aloès. La présence de cette plante est cohérente, étant donné qu'elle pousse dans des cultures arides et des atmosphères chaudes tel est le climat de la Manche. L'artiste a probablement employé cette forme végétale pour son caractère de défense puisqu'elle possède des feuilles épineuses comme barrière protectrice. Ces édifices humanisés se protègent contre l'attaque de don Quichotte.

Quant au visage humain, les deux symboles insérés dans le masque renvoient au jeu de société qui se pratique à plusieurs personnes. Certaines théories affirment que les enseignes européennes représentent les différentes classes de la société. En revanche, cette prémisse entre les emblèmes et les classes de la société remonte à la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^{ème} siècle, sous le règne de Louis XIV. À cet égard, Claude-François Ménéstrier, historien en science héraldique, considère que *le jeu de cartes représente un état politique composé de quatre corps/catégories* : les ecclésiastiques, la noblesse militaire, les bourgeois et les paysans). L'artiste dépeint deux symboles qui font parties des quatre enseignes du jeu de cartes, un cœur rouge et un pique noir. Généralement, le cœur représente la coupe ou le calice, « vase sacré présentant la forme d'une coupe évasée portée sur un pied élevé et employé dans la célébration eucharistique pour la consécration du vin »⁷⁴². De plus, il symbolise le clergé et l'Église. En contrepartie, le pique suggère les armes, notamment l'épée comme attribut de justice ainsi qu'il représente également les chevaliers et la noblesse militaire.

Dans ce contexte, ces édifices multicolores humanisés représentent les deux classes sociales : le clergé et la noblesse. Étant donné que le roman a une dimension sociale qui critique la société du Moyen Âge, les mœurs médiévales ainsi que l'idéal chevaleresque, les deux symboles insérés dans le masque symbolisent cette perspective critique. En effet, le visage humain représente l'église, la noblesse et les chevaliers du Moyen Âge, dans la mesure où les cartes à jouer incarnaient les noms de neuf preux ou héros guerriers qui représentaient l'idéal de la chevalerie au XIV^e siècle en Europe. Ici, don Quichotte sur sa bicyclette, entreprend le chemin vers cette société médiévale pour l'affronter. Le coffre à bicyclette qui possède d'outils et de matériels de bricolage représente l'intention du chevalier de déconstruire une société qui ne lui plaît pas. En outre, l'action de l'attaque et l'offensive de don Quichotte est symbolisée par les

⁷⁴² <https://www.cnrtl.fr/definition/calice> [Consulté le 29/12/2021].

ails du dragon. Par ailleurs, le drapeau rouge qui est au bout de la lance symbolise la révolution de don Quichotte contre la société, la déclaration de la guerre ainsi que la lutte pour la liberté.

Ici, l'artiste substitue Rossinante par une bicyclette à six roues pour mettre en évidence la précipitation de don Quichotte qui souhaiterait parvenir promptement à son ennemi. Cette diligence est symbolisée par l'horloge insérée dans l'aile gauche du dragon. Elle évoque également la confusion chronologique à travers l'insertion de machines (bicyclette et avion) qui renvoient à la révolution industrielle du XIX^e siècle. Nous pouvons considérer qu'il s'agit de l'épisode des moulins à vent, même si l'artiste remplace ici les moulins à vent par des édifices humanisés, mais il a esquissé en arrière-plan un moulin à vent qui rappelle à cet épisode clé.

À travers cette représentation visuelle, Setowski intègre des signes et des informations qui ne sont pas indiquées dans l'hypotexte, il recrée, selon sa vision personnelle de l'œuvre, une scène où fiction et réalité s'entremêlent mutuellement donnant lieu à différentes formes d'hybridation : des édifices humanisés, créature humanoïde, zoomorphe et anthropomorphe (don Quichotte aux ailes de dragon).

Cette image picturale détient un rapport de relais avec l'hypotexte cervantin, car ils apportent des informations supplémentaires qui ne sont pas exprimées dans le roman. Nous n'avons pas des signes visuels qui doublent les signes linguistiques de l'hypotexte via le phénomène de redondance⁷⁴³, comme le qualifie Barthes, mais nous apprécions dans cet hypertexte plastique des signes visuels inédits. Ceci accorde à cette *ekphrase* visuelle une valeur ajoutée, car le spectateur n'est pas habitué à voir don Quichotte zoomorphique (ailes de dragon), monté sur un moyen de transport (le grand-bi) et se prêtant à affronter, non pas des moulins à vent, mais plutôt des édifices humanisés. Sans oublier les autres signes visuels supplémentaires comme l'horloge, l'avion, coffret de matériels, humanoïde et panneau signalétique. Par conséquent, nous jugeons que l'échelle d'iconicité⁷⁴⁴ de cette image plastique est faible par rapport au référent rhétorique.

⁷⁴³ Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *op.cit.*, p. 43.

⁷⁴⁴ Esquenazi, Jean-Pierre, « Peirce et (la fin de) de l'image : sens iconique et sens symbolique », *Médiation et Information*, n°6, 1997, p.63. <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2013-v33-n1-2-3-rssi02379/1035281ar.pdf> [Consulté 12/05/2022].

5.2.7 - Soirée de don Quichotte



Figure 103 : Tomasz Setowski ©
Soirée de don Quichotte, huile sur toile

Source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/6290349286/>

Au premier plan, apparaît don Quichotte sur sa monture portant la lance dans sa main droite et sa main gauche levée vers le haut (fig.103). L'épée est accrochée sur sa hanche droite. Il porte un costume bleu qui ressemble à l'uniforme militaire du XIXe siècle. Sancho est sur son âne, coiffé d'un capuchon, il porte un costume paysan bleu avec des bottes rouges, les mêmes couleurs que nous observons dans le costume de don Quichotte. Derrière eux, l'artiste met en image des moulins à vent hollandais. En arrière-plan, le ciel est clair et nocturne dont nous percevons la lune et les étoiles.

Dans cette image picturale, l'artiste ne représente pas le moment où don Quichotte attaque les moulins à vent. Elle pourrait représenter le moment où don Quichotte s'est mis en chemin avec Sancho vers Port-Lapice à la recherche de nouvelles aventures après avoir été vaincu par ces géants démesurés :

Y, hablando en la pasada aventura, siguieron el camino del Puerto Lapice, porque allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras, por ser lugar muy pasajero [...]. (I, VIII, p. 76)

Le peintre configure cette scène pendant la nuit contrairement à ce qui est indiqué dans l'hypotexte « por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaban »⁷⁴⁵, la scène se déroule alors le matin. Le ciel nocturne symbolise la vision onirique de don Quichotte ainsi que son caractère de rêveur idéaliste. Les étoiles sont des lumières célestes qui indiquent à don Quichotte, en tant que voyageur terrestre, le chemin à suivre tout en lui donnant de la confiance et de l'énergie pour atteindre son objectif. Ainsi, elles possèdent une fonction directrice dans la destinée humaine, notamment celle de don Quichotte. Par ailleurs, « le ciel étoilé exerce une fonction onirique particulière, il rétablit un rapport de confiance avec le Mystère. Les étoiles sont la parure du ciel ; mais elles projettent jusqu'à nous leur lumière. C'est elle qui nous dirige, à travers les océans lointains, jusqu'aux limites du monde »⁷⁴⁶.

L'artiste insère le numéro six dans la dossière de Rossinante comme dans les chevaux de course souvent numérotés. D'après la numérologie, le numéro six possède « une grande compassion et cherche à être au service des autres. Il a le souci des faibles et des opprimés. Il est un assistant pour les autres. Il est capable de donner du réconfort à ceux qui en ont besoin, et offre souvent une épaule sur laquelle pleurer »⁷⁴⁷. « Il s'épanouit en étant au service des autres [...], car de nature il est bienveillant et aime agir pour apaiser la situation [...]. C'est un protecteur qui veille à ce que tout le monde se sente bien, heureux. Il assiste, il aide, il soutient ». Mais au-delà d'être uniquement une « épaule » pour autrui, « il se manifeste également dans des tâches ou dans la création de projets, d'idées, d'objets qui peuvent être des éléments qui facilitent la vie des gens en général »⁷⁴⁸. Ce numéro représente globalement la personnalité de don Quichotte, son caractère ainsi que son état d'esprit. Au premier chapitre, don Quichotte se montre envahi par les livres de chevalerie et décide de se faire lui-même chevalier errant. Cette idée, selon lui, contribuerait à libérer les opprimés et protéger les faibles des malfaisants et des injustices. Il décide de devenir chevalier pour être au service d'autrui. En outre, le numéro six, qui se rapporte au langage pictural de Setowski, évoque également l'aspect idéaliste de don Quichotte qui

⁷⁴⁵Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p.73.

⁷⁴⁶ La Bouillierie, François-Alexandre, *Étude sur le symbolisme de la nature interprétée d'après l'écriture sainte et les pères*, Paris, Librairie catholique Martin-beaupré, 1866, p. 49.

⁷⁴⁷ <https://www.01numerologie.com/signification-et-symbolisme-du-chiffre-6-568>. [Consulté le 27/05/2020].

⁷⁴⁸ <https://numerologie-apprentissage-gratuit.com/chiffres-en-numerologie/interpretation-chiffre-6>. [Consulté le 27/05/2020].

aspire que les circonstances soient différentes de ce qu'elles sont réellement. De plus, ce numéro invoque l'héroïsme de don Quichotte, ses valeurs et ses vertus chevaleresques ainsi que son ambition d'atteindre une vie idéale où règnerait justice et liberté. Cette représentation reflète la profondeur psychologique de don Quichotte en tant que rêveur idéaliste. À cet égard, Francisco de Icaza précise que la profondeur de don Quichotte: «es la del cielo estrellado, de cuyo fondo, si atentamente se mira, parecen brotar estrellas nuevas»⁷⁴⁹. Cette représentation picturale céleste qui met en exergue le monde onirique de don Quichotte accorde à ce dernier un aspect enfantin qui se caractérise essentiellement par le rêve, l'ambition et l'idéalisme. Dans ce cadre, Louis Combet évoque cette dimension enfantine du chevalier :

Don Quichotte, le vieil enfant qui retombe aux modes les plus archaïques de la pensée, se livre sans frein, sous le masque de l'idéalisme, à son désir paranoïaque de toute-puissance – à son ambition d'être roi (qui est sa véritable motivation)⁷⁵⁰.

En effet, l'ambiance céleste (ciel étoilé) symbolise l'univers enfantin. Elle nous fait penser à *La tête dans les étoiles* de l'auteur Jen Wang. Moon, l'une des personnages principaux de la diégèse est une enfant rêveuse, créative et impulsive. Elle a le pouvoir d'échanger avec les étoiles qui l'annoncent que sa place n'est pas la Terre, comme don Quichotte, rêveur et impulsif aussi, il ne retrouve plus sa place dans le monde terrestre. Setowski lui fait donc voler dans le ciel, comme Moon, à la recherche d'une planète meilleure. L'aspect enfantin chez don Quichotte réside également dans son désir d'imiter les aventures chevaleresques, comme les enfants imitant dans la réalité leurs dessins animés préférés. Louis Combet fait référence à l'approche de Marthe Robert concernant l'Enfant trouvé qui envisage changer le monde à sa guise, motivé par la négation du réel, cette négation aboutit à « la création d'autres mondes merveilleux et chimériques »⁷⁵¹. Dans ce cadre, Marthe Robert explique que *Don Quichotte* est un exemple de la fiction du roman familial :

Né d'un acte souverain de l'imagination qui le fait surgir de rien avec son nom, son écuyer, son cheval et l'appareil épique nécessité par son étrange croisade, Don Quichotte accomplit point par point le programme mégalomane de l'Enfant trouvé, mais il le fait comme aucun autre héros de la littérature universelle ne l'a osé, sans concéder le moindre droit au sens commun, ni reculer devant les dernières bornes de la négation. Il n'y a pas en effet dans toute l'histoire du roman d'Enfant trouvé aussi obstiné dans sa rébellion⁷⁵².

⁷⁴⁹ De Icaza, Francisco A., *Estudios Cervantinos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1947, p. 36.

⁷⁵⁰ Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, op.cit., p. 33.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁵² Marthe, Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 32.

Dans cet hypertexte pictural, l'artiste emploie la perspective en contre plongée. Le spectateur est placé en dessous des personnages, tandis que don Quichotte et Sancho Panza se trouvent en hauteur avec leurs montures. Les moulins à vent et l'arrière-plan sont représentés sous le même axe de prise de vue, du bas vers le haut. Généralement, ce cadrage est destiné à magnifier les personnages, exalter leur héroïsation, notamment lorsqu'il s'agit de héros ou de protagonistes. Setowski use cet angle de prise de vue pour forcer l'attention du spectateur en accordant à ces deux personnages de la supériorité, de la force et de la domination. À travers cette technique cinématographique, l'artiste met en valeur les moulins à vent ce qui leur donne un effet de grandeur. En revanche, l'usage de ce point de vue est justifié, étant donné que l'artiste peint en arrière-plan un ciel étoilé qui occupe entièrement le second plan dont nous ne percevons, à part les moulins à vent, aucun élément terrestre, ce qui donne l'impression que les deux héros marchent dans le ciel. Généralement, cette représentation allégorique évoque l'imagination et la rêverie de don Quichotte puisque le ciel et les étoiles ont été toujours associées au rêve.

Dans cette image plastique, nous avons une coprésence de deux médias juxtaposés (peinture et cinéma), conventionnellement différents dans le même espace pictural. D'après Irina Rajewsky, cette forme hybride et intermédiaire est un concept sémiotique-communicatif, qui s'appuie sur la combinaison d'au moins deux formes médiales⁷⁵³. Dès lors, elle précise que cette intégration médiale ne privilégie en aucun cas un média au détriment de l'autre mais constitue à l'inverse un sens global du produit hybride. Le recours à la contre-plongée renforce l'idée du rêve et l'ambition d'atteindre un monde idéaliste et imaginaire de don Quichotte.

⁷⁵³ Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación : una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », *op.cit.*, p. 442.

5.2.8 - *Don Quichotte contemplatif*



Figure 104 : Tomasz Setowski ©
Don Quichotte, huile sur toile

Source de l'image : <https://www.artnet.com/artists/tomasz-s%C4%99towski/don-kichot-zbp3haGbm2fohSU7PtvZVA2>

Au premier plan, l'artiste dépeint don Quichotte de dos monté sur Rossinante à la compagnie de Montiel (fig.104). Il est coiffé d'un casque et il porte la lance dans sa main droite, tandis que l'épée est accrochée dans sa hanche droite. Sa tête est tournée vers la gauche observant des moulins à vent hollandais représentés en arrière-plan. Les voiles du moulin à vent qui est en face du chevalier sont déchiquetées, il est plus ou moins humanisé, car nous percevons les traits d'un visage humain à travers les deux petites fenêtres ouvertes (yeux), la lampe (nez) et la porte (bouche).

À l'horizon, l'artiste met en image la Manche où sont esquissés des édifices brumeux en raison de l'ambiance atmosphérique. La nature est peu désertique, car nous pouvons observer un peu

de verdure à côté du moulin à vent. Quant au ciel, il est clair et nuageux, le soleil commence à apparaître ou disparaître à l'horizon où nous regardons sa lumière reflétée sur les nuages peints en orange clair et sur la mer multicolore. En revanche, le peintre configure le croissant de lune, ce qui ne permet pas de deviner s'il s'agit d'une aurore ou crépuscule. D'après la description hypotextuelle, cet épisode se déroule le matin après le lever du soleil « por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaban »⁷⁵⁴. Le signes plastique (la couleur) orange clair donne lieu une peinture ambiguë étant donné que l'horaire est bivalent entre matin et soir.

Dans cette image picturale, Setowski représente un don Quichotte à contre-courant, indifférent, car il se contente d'observer les moulins à vent sans les affronter. Compte tenu de sa posture (de dos), le spectateur ne peut découvrir la réaction ou l'état psychologique du protagoniste, il se met ainsi à regarder ce que don Quichotte regarde. L'artiste laisse le spectateur emporté par son imagination et deviner la réaction du chevalier face à ces géants démesurés, tel comme il les voit. Selon Marie-Véronique Martínez que « cette caractéristique de laisser une certaine liberté au spectateur est spécifique aux représentations du XXe siècle »⁷⁵⁵.

En revanche, comme dans d'autres images picturales, nous constatons l'absence de Sancho Panza qui a un rôle essentiel dans cet épisode. Il tente de briser l'imagination de son maître en lui informant que ces géants sont simplement des moulins à vent et en lui avertissant de ne pas s'impliquer dans des conflits. Ceci évoque la solitude quichottesque qui est en quête d'une vie meilleure ainsi qu'il dégage un sentiment de paix, voire de trêve face à ses ennemis. Ici, la représentation de l'épisode des moulins à vent est particulière. Don Quichotte n'est pas offensif, au contraire, il est pacifique, en train de contempler un moulin à vent vieilli et fracassé, représenté plastiquement par ses voiles déchiquetées. Cet état du moulin à vent reflète une projection mimétique de cet état orignal de don Quichotte qui montre par sa posture une sorte d'empathie envers ce moulin à vent. L'aspect pacifique et contemplatif du chevalier est remarquable par d'autres signes visuels, notamment, les ailes brisées du moulin à vent qui se trouve en arrière-plan, les oiseaux volant sereinement de loin, ainsi que la quiétude et la beauté du l'aurore ou du crépuscule.

⁷⁵⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, 2015, p. 73.

⁷⁵⁵ Martínez, Marie-Véronique, « Don Quichotte vu par Albert Decaris, Pablo Picasso, Salvador Dalí : un mythe raconté, un mythe transposé, un mythe réinventé », *op.cit.*, 2003, p. 44.

5.2.9 - Les sept visages de don Quichotte



Figure 105 : Tomasz Setowski ©

Les sept visages de don Quichotte, huile sur toile

Source de l'image : <https://www.touchofart.eu/fr/Tomasz-Setowski/tse263-Sept-visage-Don-Quichotte/>

Dans cette image picturale (fig.105), Setowski dépeint des petits moulins à vent entassés formant un énorme moulin à vent sans ailes. Au premier plan, nous percevons don Quichotte

sur un grand-bi portant la lance dans sa main gauche, cheminant vers un énorme édifice composé de petits moulins à vent sans ailes, à part l'un d'entre eux, à gauche, configuré avec des ailes. Dans cet édifice, l'artiste dépeint sept portraits de don Quichotte armé. Sa composition rappelle la forme d'un moulin à vent hollandais étant donné qu'il est évasé vers le bas, un style de moulins à vent qui est très répandu aux Pays-Bas. En arrière-plan, Setowski met en image des tours et des bâtiments condensés, ainsi qu'il dépeint un bateau dirigeable volant dans un ciel nuageux.

Setowski esquisse des visages sans corps, excepté le visage qui est au centre de l'image dont nous percevons uniquement son épaule et son bras droit ainsi qu'une partie de sa poitrine. Don Quichotte étreint avec son bras la tour qui est au centre, probablement un moulin à vent sans ailes, d'où ressort un tunnel qui conduit à l'énorme édifice humanisé. Les traits de ces visages sont plus ou moins conformes à la description hypotextuelle de la physionomie du chevalier. Généralement, l'artiste représente don Quichotte sous des traits mélancoliques, ceci est spécifié à plusieurs reprises dans l'hypotexte «es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la triste figura »⁷⁵⁶. Cependant, le peintre réalise quelques modifications à propos de la physionomie du chevalier. Par exemple, il ne dépeint pas la moustache de don Quichotte tombante conformément à l'image rhétorique « de bigotes grandes, negros y caídos »⁷⁵⁷, mais plutôt retroussée et relevée en pointe, à la manière de Gustave Doré. Dans l'un des portraits de don Quichotte, notamment celui qui est situé à gauche de l'image en hors champ, apparaît sans moustache ni barbe, ce qui contredit avec les images hypotextuelles ci-dessous :

Comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de Don Quijote. (II, XVII, p. 670)

Después de haberse limpiado Don Quijote cabeza, rostro y barbas y celada. (II, XVII, p. 671)

En effet, l'artiste dépeint sept visages de la personnalité de don Quichotte. Il le représente avec des expressions faciales différentes pour décliner les divers sentiments que le chevalier exprime tout au long de la diégèse : mélancolique, colérique, idéaliste, rêveur, abattu, fous, amoureux, etc. Ces figures reflètent un miroir de son âme, une empreinte de son caractère, de ses émotions et de ses pensées. Il est intéressant de constater également que chaque expression faciale correspond à un type de plan spécifique : de face, de profil et de trois-quarts.

⁷⁵⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 171.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 646.

Comme dans d'autres images plastiques, l'artiste représente cette scène sous un aspect complètement merveilleux qui correspond à l'interprétation picturale de Setowski et son style artistique. Nous observons des toits de moulins à vent qui prennent la forme de sucettes, bateau dirigeable volant dans le ciel, créature monstrueuse qui apparaît dans la partie inférieure de l'image à gauche. Tous ces signes visuels, condensés en une seule image, et qui relèvent de la lecture de l'artiste polonais, sont présents sous une forme dans l'hypotexte à travers l'imaginaire de don Quichotte, sa vision onirique ainsi que l'aspect fantastique du roman. Nous citons par exemple l'un des épisodes étranges, celui de la première partie au chapitre XXIII. Il s'agit de l'épisode où don Quichotte et Sancho trouvent une valise en état pitoyable et un coussin dans les montagnes de Sierra Morena. Après cette trouvaille, les deux héros perçoivent soudainement un homme dans une situation déplorable et physiquement dégradé :

[...] vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con extraña ligereza. Figurósole que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rebultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de tercio-pelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes. (I, XXIII, p. 216)

Dans l'épisode de Clavilègne au Chapitres XL et XLI de la deuxième partie, les ducs inventent une aventure chevaleresque fantastique pour se moquer de don Quichotte et Sancho. Dolorida (comtesse Trifaldi) fait croire à don Quichotte et à son écuyer que Clavilègne est un cheval qui vole avec légèreté dans l'air et qui dispose d'une cheville qui permet de diriger ses mouvements. Elle explique aux deux héros qu'ils doivent aller en ce cheval volant au royaume de Candaya pour qu'elle se libèrent avec les duègnes (*doncellas*) de leurs visages recouverts de barbe à cause du châtiment de Malambruno. À cet égard, Dolorida décrit le cheval de bois :

[...] pero ha de ser el mismo caballo de madera sobre quién llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mismos diablos le llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín; prestósele a Pierres, que era su amigo, con el cual hizo grandes viajes y robó, como se ha dicho, a la linda Magalona, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban [...] y es lo bueno que el tal caballo no come ni duerme ni gasta herraduras, y lleva un portante por los aires sin tener alas, que el que va encima puede llevar una taza de agua en la mano sin que se derrame gota, según camina llano y reposado [...]. (II, cap. XL, p. 850)

L'aspect fantastique est omniprésent dans cet épisode. Le cheval de bois *Clavileño el Alígero* est un cheval magique qui vole dans l'air. Dolorida et les duègnes sont affectées par un enchantement qui les rendu leur visage barbu. Don Quichotte et Sancho croient tous ses faits

imaginaires, montent sur le cheval de bois et vivent une aventure chevaleresque truquée. Les ducs, la Trifaldi, les duègnes et les assistants des ducs assistent tous à cette aventure étrange en s'amusant d'entendre la conversation de don Quichotte et Sancho qui pensaient qu'ils volaient réellement dans le ciel.

Ainsi, l'insertion de créatures merveilleuses dans les illustrations de Setowski est justifiée par l'aspect fantastique du roman. Bien qu'il existe une différence entre le fantastique et le merveilleux, les deux genres se caractérisent par l'imagination, temporaire dans le fantastique et constante dans le merveilleux. D'après Tzvetan Todorov :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampire, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. / Le fantastique coupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre de vision, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel⁷⁵⁸.

À cet égard, Jésus G. Maestro affirme que « *Don Quichotte* de Cervantes n'est en rien un roman étranger à ce que l'on peut appeler littérature fantastique »⁷⁵⁹. Cardenio, ce personnage sauvage ne relève pas de l'imagination de don Quichotte, car il ne s'agit pas d'une transformation dont les enchanteurs sont auteurs, comme le cas des géants transformés en moulins à vent, Dulcinée en paysanne, le Chevalier de la Forêt en Sansón Carrasco, le géant en outres de vin, le troupeau en armée, l'auberge en château, *etc.*, mais plutôt d'une réalité fictionnelle qui accorde à la diégèse un effet fantastique.

D'autre part, cette figure monstrueuse pourrait être l'un des enchanteurs qui transforment la vision imaginaire de don Quichotte. Il a probablement réussi à métamorphosé le moulin à vent en un objet mystérieux (un édifice humanisé) qui incarne les sept figures de don Quichotte. Setowski met en image le pouvoir de métamorphose de ces enchanteurs, exprimé dans l'hypotexte à plusieurs reprises :

⁷⁵⁸ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 29.

⁷⁵⁹ Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: idea y concepto de género en la investigación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, p. 250.

- ¡Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has de creer ! ¡Aguija, hijo, y advierte lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores! (II, XIV, p. 554)

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron los traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana [...]. (II, X, p. 622)

[...] ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre [...]. (II, X, p. 620)

En s'appuyant sur l'hypotexte, Setowski dépeint un moulin à vent imaginaire qui ne ressemble pas à sa forme réelle. À cet égard, Michel Foucault affirme que *Don Quichotte* est « une œuvre moderne parce que son langage rompt sa vieille parenté avec les choses »⁷⁶⁰. Le lecteur-spectateur se rend compte de la différence entre le signe et sa représentation. Le signifiant représente autre chose que le signifié. Setowski met en image un signifié plastique imaginaire qui n'est pas conforme la forme conventionnelle du moulin à vent. En l'occurrence, le spectateur observe un signifié métamorphosé par le pouvoir magique des enchanteurs.

5.2.10 - Les aventures de don Quichotte se poursuivent

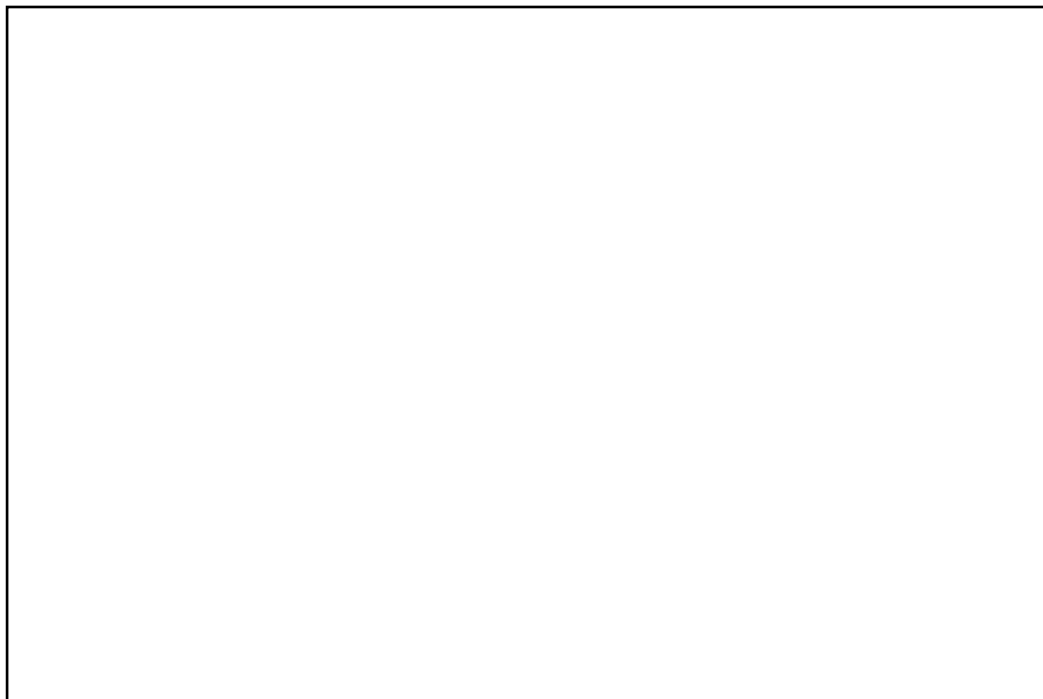


Figure 106 : Tomasz Setowski ©
Les aventures de don Quichotte se poursuivent, huile sur toile

⁷⁶⁰ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, op.cit., p. 62.

Dans cette image picturale (fig.106), Setowski représente au premier plan don Quichotte armé, portant dans sa main gauche l'épée et posant avec sa main droite la lance plantée au sol. Il coiffé d'un chapeau rayé en bleu et marron. À côté, apparaît une créature mystérieuse volante, elle possède des ailes qui rappellent celles du papillon, ornées de deux piques. Elle porte un haut rayé en noir, gris et orange. L'artiste dépeint deux petites cornes de diable dans la tête de cette créature. En arrière-plan, nous percevons à droite deux moulins à vent courbés. À gauche, Setowski dépeint une tente mystérieuse qui rappelle un chapiteau, la tente de spectacle. Elle a une tête sous forme de losange jaune. L'artiste lui attribue des caractéristiques humaines, car nous observons les traits d'un visage humain (sourcils, yeux, nez et bouche) ainsi qu'un élément vestimentaire (fraise) qui se plaçait au niveau du cou dans les costumes des XVI^e-XVII^e siècles. À l'horizon, le ciel est clair, partiellement nuageux et la mer est apaisée. Le paysage est globalement désertique.

En effet, Setowski dépeint une créature hybride qui représente l'aspect déshumanisé, voire animalisé de Cardenio. Ceci coïncide avec ce que Maria Aranda qualifie comme « entrecroisement entre l'humain et l'animal spectral »⁷⁶¹ à propos du mode de vie de ce personnage. Cette créature suggère le phénomène du zoomorphisme qui attribue des caractères d'animaux à l'homme. En outre, elle pourrait représenter le côté humain de Cardenio ainsi que son côté animal. Par ailleurs, il pourrait faire référence aux enchanteurs, étant donné que l'artiste met en image leur aspect brutale à travers cette représentation zoomorphique. En revanche, cet être hybride renvoie au centaure dans la méthodologie grecque. Il s'agit d'une créature mi-homme, mi-cheval de nature malfaisante. « Chez Homère, ils ne sont encore que des humains sauvages, semblables aux bêtes, habitant les montagnes »⁷⁶², le cas de Cardenio qui habitait les montagnes de Sierra Morena. Il pourrait être considéré comme créature fantastique en accord avec son état déplorable « el Roto de la Mala Figura »⁷⁶³ et son mode de vie sauvage. Don Quichotte l'interroge sur la raison qui l'ont conduit à vivre comme une bête sauvage :

[...] yo os suplico, señor, por la mucha que veo que en vos se encierra, y juntamente os conjuro por la cosa que en esta vida más habéis amado o amáis, que me digáis quién sois y la causa que

⁷⁶¹ Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, La Casa de Velázquez, 2011, p. 45.

⁷⁶² Encyclopédie Imago Mundi, [http://www.cosmovisions.com/\\$Centaures.htm](http://www.cosmovisions.com/$Centaures.htm). [Consulté le 11/06/2020].

⁷⁶³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p.221.

os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismos cual lo muestra vuestro traje y persona. (I, XXIV, p. 222)

D'autre part, cette créature mystérieuse pourrait faire allusion également aux enchanteurs, ces êtres maléfiques qui possèdent la capacité de transformer la rêverie de don Quichotte en réalité. Généralement, ces enchanteurs sont des êtres surnaturels qui ne sont pas décrits physiquement dans la représentation hypertextuelle, mais don Quichotte les évoquent souvent comme des maléfiques qui tentent de métamorphoser sa réalité imaginaire. En ce sens, nous faisons référence au chapitre X de la deuxième partie où Dulcinée se transforme en une paysanne laide :

[...] ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre [...]. (II, X, p. 620)

Dans ce même chapitre, l'Hidalgo les qualifie comme des « traîtres » :

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea [...]. (II, X, p. 622)

En revanche, dans le chapitre XIV de la seconde partie, don Quichotte découvre que le Chevalier de la Forêt n'est autre que Sanson Carrasco, pour cette raison, il convoque son écuyer pour qu'il vienne découvrir la magie de ces ennemis les enchanteurs :

-¡Acude, Sancho, y Mira lo que has de ver y no lo has de creer! ¡Aguija, hijo, y advierte lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores! (II, XIV, p. 654)

Au chapitre XVI de la seconde partie, don Quichotte évoque le pouvoir des enchanteurs et leur capacité de changer les visages par d'autres, en transformant des figures laides en des figures belles et vice-versa :

Todo es artificio y traza –respondió don Quijote– de los malignos magos que me persiguen; los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller, porque la amistad que le tengo se pusiese entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo, y templase la justa ira de mi corazón, y de esta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía. Para prueba de lo cual ya sabes, ¡oh Sancho!, por experiencia que no te dejará mentir ni engañar, cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros, haciendo de lo hermoso feo y de lo feo hermoso, pues no ha dos días que viste por tus mismos ojos la hermosura y gallardía de la sin par Dulcinea en toda su entereza y natural conformidad, y yo la vi en la fealdad y bajeza de una zafia labradora, con cataratas en los ojos y con mal olor en la boca; y más, que el perverso encantador que se atrevió a hacer una transformación tan mala no es mucho que haya hecho la de Sansón Carrasco y la de tu compadre, por quitarme la gloria del vencimiento de las manos. Pero, con todo

esto, me consuelo; porque, en fin, en cualquiera figura que haya sido, he quedado vencedor de mi enemigo. (II, XVI, p. 660)

Ainsi, nous constatons que l'aspect physique des enchanteurs n'est pas précisé dans l'hypotexte, le narrateur se contente d'évoquer uniquement leurs spécificités morales qui se caractérisent globalement par la ruse, le mal et l'imposture. Don Quichotte fait allusion à leur pouvoir magique qui métamorphose son imaginaire, le cas des géants transformés en moulins à vent, Dulcinée transformée en paysanne et le chevalier aux Miroirs, transformé en Sanson Carrasco.

En effet, l'artiste met en image le monde imaginaire de don Quichotte et représente dans cette image l'un de ces enchanteurs qui interrompent les aventures chevaleresques, notamment celle des moulins à vent. Ces créatures, comme nous l'avons précisé, sont présents dans certains chapitres de l'hypotexte à travers la vision onirique de l'hidalgo et sont également présents dans les livres de chevaleries qu'avait coutume de lire don Quichotte. À cet égard, Agustín Basave Fernández del Valle explique cette présence magique dans la vision onirique du protagoniste et dans la fiction des livres de chevalerie :

Aunque piense como cuerdo -y muy inteligentemente, por cierto-, Don Quijote obra como loco, porque se sustenta en una metafísica peculiar: realidad aparente y tornadiza, producida por los encantadores, y una sub-realidad que sólo él advierte. Sobrepuesta a la realidad tangible, pero articulada con ella, está el hemisferio de fantasía, con una dimensión de realidad, o de sub-realidad, por lo menos. Sub-realidad quijotesca que está caracterizada por peculiares modificaciones al espacio, al tiempo y a la casualidad. Don Quijote defiende su mundo de los embates del mundo objetivo, acudiendo al expediente de lo mágico. Los encantadores transmutan la realidad circundante. Esta incrustación de fantasía la esgrime el caballero con férrea dialéctica. Lo lógico queda, en esta forma, al servicio de lo ilógico. Su mundo de fantasía no es, para él, una mera hipótesis, sino un hecho histórico probado -irrefutablemente- por las fuentes de todos los libros -casi sagrados- de caballerías andantescas⁷⁶⁴.

Comme l'évoque le titre de cet hypertexte plastique, les aventures chevaleresques de don Quichotte se poursuivent par son obsession d'imiter les livres de chevaleries. Etant donné que la réalité ne lui permet pas de vivre des aventures comme un vrai chevalier, il commence à imaginer des ennemis, des géants et des enchanteurs qui sont souvent cause de ses échecs consécutifs. Dans l'épisode de Cardenio dans la Sierra Morena, don Quichotte semble vivre une vraie aventure puisque les objets trouvés (la demi-mule et la mallette) ainsi que le personnage sont réels. Setowski fait ressortir l'aspect étrange et fantastique de cet épisode dans par des signes visuels mystérieux, notamment la créature hybride et le chapiteau qui peut être

⁷⁶⁴ Fernández del Valle, Agustín Basave, *Filosofía del Quijote, Un Estudio de antropología axiológica*, México, Espasa Calpe, 1968, pp. 14-15.

l'une des montagnes de Sierra Morena, compte tenu de sa forme triangulaire qui devient probablement le logement de Cardenio.

5.2.11 - Chasseur de rêves

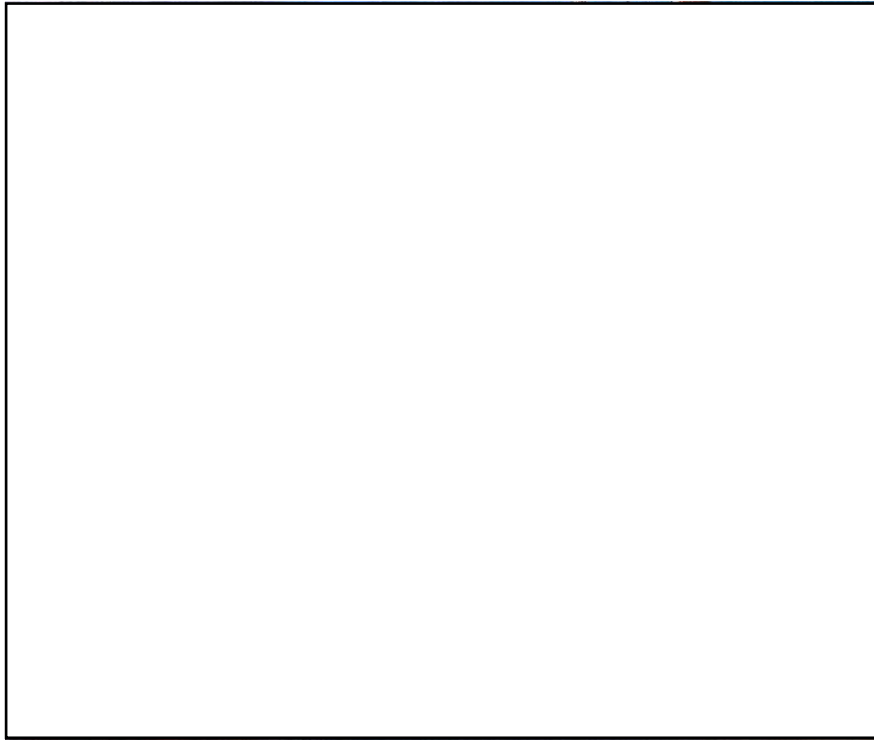


Figure 107 : Tomasz Setowski ©
Chasseurs de rêves, huile sur toile

Au premier plan, Setowski met en image don Quichotte sur une bicyclette à six roues cheminant sur un pont vers un énorme navire mystérieux (fig.107). Il est coiffé d'un casque métallique et pointu, il porte la lance dans sa main droite et tient sous ses bras deux drapeaux jaunes dont sont esquissés deux losanges rouges. En outre, nous percevons un bâton accroché à la bicyclette surmonté d'un petit drapeau orange. La bicyclette de don Quichotte dispose d'un coffre de rangement fixé derrière, où nous observons un objet qui s'apparente à une bouteille. Dans sa partie frontale, apparaît une corne plus ou moins longue. De plus, l'artiste dépeint des moulins à vent volants et humanisés de toits multicolores. À droite, il met en image un énorme navire fantastique humanisé lui-aussi et dont nous percevons les traits humains (yeux, nez et bouche sous forme de porte ouverte dont apparaît un petit moulin à vent). Setowski configure deux

cornes à gauche et droite de cette figure monstrueuse et une couronne métallique sur sa tête. Plusieurs édifices et moulins à vent sont condensés sur le navire, où nous apercevons une lune jaune humanoïde et une figure qui ressemble à un masque humain. Au sol, des poutres en bois en mauvais état sont dispersées sous le pont et au bord de la rivière asséchée. En arrière-plan, l'artiste représente des collines et un ciel clair et nuageux. Le paysage comme dans les autres images est dépouillé.

Le visage inséré dans ce navire nous fait penser aux *Autobots* extraterrestres dans le film de science-fiction américain *Transformers* réalisé en 2007 par Michael Bay. Ces organismes robotiques ont la capacité de se transformer en véhicules, ils sont généralement pacifiques et entretiennent avec les humains une relation amicale et respectueuse. À l'inverse, d'autres robots, appelés *Decepticons* considèrent les êtres organiques y compris les humains comme une menace pour eux, car ils les prennent pour des monstres crachant de la gelée qui pourrait troubler le fonctionnement de leurs circuits.

En l'occurrence, ce robot s'est probablement transformé en navire pour attaquer don Quichotte. L'artiste met en image à travers la prosopopée un navire qui se rebelle et s'anime face à la menace de don Quichotte en s'échappant de son assignation habituelle, créant une fiction mystérieuse. La figure robotique crache des moulins à vent hostiles pour combattre son ennemi, en contrepartie, don Quichotte sur sa bicyclette se prépare pour affronter ces moulins à vents avec sa lance dirigée vers ceux-ci.

Certes, Setowski illustre ici l'épisode des moulins à vent, mais il introduit des signes visuels supplémentaires qui n'existent pas dans l'image rhétorique, notamment, le navire, les moulins à vent volant humanisés, la substitution de Rossinante par le grand-bi, *etc.* Dans cette image picturale, Setowski dépeint un navire offensif et en posture d'attaque à don Quichotte contrairement au navire pacifique mis en image dans (fig.107). Ce navire qui embarque des moulins à vent, des édifices et des figures humaines représente le monde que don Quichotte envisage changer. Le titre *Chasseurs de rêve* ou selon notre interprétation « chasseur de démons » transcrit l'intention du chevalier de chasser, les géants, les ennemis chevaliers, les enchanteurs, les malfaisants, les injustices, les oppressions, *etc.* Il est représenté sur son grand-bi se prêtant à chasser les petits moulins à vents animés, soufflés de la bouche du navire monstrueux comme un dragon soufflant du feu.

Il s'agit d'une représentation allégorique incarnée par ce navire brutal et furieux contre don Quichotte. Nous avons ainsi une fonction de relais par rapport à l'hypotexte étant donné que les

signes visuels ajoutés dans l'image plastique accordent à l'hypotexte un enrichissement sémantique.

Quant au paysage, l'artiste reste fidèle à la représentation textuelle car il dépeint une nature aride, désertique qui reflète la chaleur de la Manche « era uno de los calurosos meses de julio »⁷⁶⁵. Il joue avec des couleurs chaudes, notamment, le jaune et l'orange pour transmettre au spectateur la chaleur et la sécheresse d'été. En outre, il utilise les techniques picturales du clair-obscur et de la perspective spatiale afin d'accorder à l'image visuelle un caractère de vérité à travers la *mimèsis* de la nature.

5.3 - Caractéristiques générales des hypertextes visuels

5.3.1 - Aspect physique et vestimentaire de don Quichotte

Globalement, Setowski représente don Quichotte en accord avec la description hypotextuelle. À propos de sa morphologie, l'aspect de maigreur est présent. Quant à sa physionomie, il apparaît sous des traits mélancoliques approchant la cinquantaine conformément à la représentation hypotextuelle « Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años ; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...] »⁷⁶⁶. En revanche, l'artiste réalise une modification subtile au niveau de la moustache. Elle est configurée pointue contrairement à ce qui est précisé dans cette image rhétorique « de bigotes grandes, negros y caídos »⁷⁶⁷.

En effet, l'aspect physique du protagoniste n'est pas assez clair dans certaines images plastiques, étant donné que l'artiste ne représente pas des portraits ou des gros plans, mais plutôt des scènes où il est esquissé de loin et dont apparaît uniquement sa silhouette. À l'inverse, il existe deux images visuelles dont la physionomie du chevalier est plus ou moins visible. Il s'agit de l'illustration (fig.105) qui représente les sept visages de don Quichotte incarnés sous la forme d'un énorme édifice ainsi que l'image picturale (fig.106) qui présente le chevalier de profil, debout, discutant avec une créature diabolique.

Concernant l'aspect vestimentaire, l'artiste nous montre un don Quichotte armé. Les éléments essentiels de l'armure (la lance, l'épée et la rondache) sont présents quasiment dans toutes les images plastiques. Pourtant, Setowski intègre quelques éléments vestimentaires qui ne sont pas précisés dans l'hypotexte. Par exemple, les bas-de-chausses ont des motifs géométriques sous

⁷⁶⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., 2015, p. 34.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 646.

forme de losanges en vert et blanc. De plus, nous percevons le chevalier coiffé souvent d'un chapeau qui rappelle celui des magiciens et suggère le monde merveilleux des contes de fées. Ce sont des signes visuels supplémentaires qui détiennent avec l'*ekphrasis* une fonction de relais.

5.3.2 - *Signes merveilleux et surréalistes*

Après ce tour d'horizon, nous constatons que l'artiste emploie son style surréaliste pour mettre en valeur les aspects merveilleux et surnaturels naissant de l'imaginaire de l'hidalgo, ainsi que la nature du roman qui se caractérise principalement par le fantastique. « Le surréalisme peut se définir comme une activité de l'esprit en quête du merveilleux »⁷⁶⁸. D'après André Breton, ce mouvement artistique est « automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit ou toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dotée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »⁷⁶⁹. Le surréalisme est le reflet du rêve et de l'inconscient de Setowski dont une irruption merveilleuse très originale. Le genre merveilleux est omniprésent dans toutes les images picturales de Setowski. Selon Todorov :

Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements. [...] On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées [...] ⁷⁷⁰.

Les représentations mystérieuses de Setowski invitent le spectateur dans l'univers onirique, sombre et inquiétant de don Quichotte. Les géants, les enchanteurs, l'épisode de Cardenio, l'épisode de la grotte de Montesinos, entre autres, sont des événements qui illustrent à merveille l'aspect fantastique du roman. Dans ce contexte, après avoir analysé les images picturales de Setowski, nous exposerons ci-dessous les caractéristiques artistiques qui définissent de manière globale le type iconographique polonais.

5.3.2.1 - *Humanisation*

Comme dans le conte fabuleux « qui a trait aux légendes, au merveilleux, aux récits élaborés par l'imagination »⁷⁷¹ l'artiste donne à ces objets picturaux des images nouvelles, de plus en

⁷⁶⁸ Denizeau, Gérard, *Panorama des grands courants artistiques*, Paris, Larousse, 2013, p. 194.

⁷⁶⁹ Gabrielle Yriarte, Kelly Carrein, *Manifeste du Surréalisme d'André Breton*, Le PetitLittéraire.fr, 2011, p. 5.

⁷⁷⁰ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit., p. 59.

⁷⁷¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/fabuleux>. [Consulté le 08/03/2022].

plus étranges et de plus en plus merveilleuses. Il emploie des figures rhétoriques tel la prosopopée et la personnification qui permettent de donner vie aux objets inanimés.

La prosopopée est « une figure de style qui consiste à faire parler un élément inanimé, un animal, une personne absente ou morte. [...] Elle est souvent assimilée à la personnification même si le seul trait humain conféré ici est la parole : la prosopopée est une personnification restreinte »⁷⁷². Généralement, la tonalité des prosopopées est ironique et humoristique. Nous observons des moulins à vent qui se rebellent contre don Quichotte et s'animent face à son offensive de façon comique. L'artiste attribue des caractéristiques de la physionomie humaine aux moulins à vent. Il dépeint des yeux et des bouches par des fenêtres et des portes pour déterminer leurs expressions faciales en leur donnant des comportements anthropomorphiques.

Que ce soit dans la littérature ou dans le cinéma, ce phénomène a été utilisé depuis longtemps pour transmettre subtilement certains messages et moralités comme dans les dessins animés et les contes de fées. Et même en peinture, les artistes recourent à ce mode d'expression pour créer une atmosphère merveilleuse et rendre les objets inanimés plus proches du spectateur. Ainsi, dans les œuvres de Setowski, les moulins à vent échappent à leur représentation habituelle et produisent une fiction mystérieuse et un étonnement chez le spectateur. Il a tendance à humaniser les objets qui structurent son espace physique et mental. Les moulins à vent de Setowski ont un statut plus proche de celui d'un être humain, car ils leur accordent des émotions et des états mentaux humains.

Globalement, l'hybridation est l'un des éléments qui caractérisent le style artistique de Setowski. Il met en image des êtres hybrides représentés par des créatures humanoïdes mystérieuses, notamment anthropomorphiques et zoomorphiques. Quant au premier, l'artiste insère des traits humains dans des objets inanimés comme le cas des moulins à vent et des visages esquissés dans différents endroits de la machine à vapeur, où apparaît un losange et un demi-cercle (lune) humanisés. Quant au deuxième, nous évoquons la créature hybride dans *Les aventures de don Quichotte se poursuivent* (fig.106) qui pourrait représenter Cardenio ou les enchanteurs, les ennemis de don Quichotte qui lui métamorphosent son imaginaire. Ce phénomène est présent également dans *Les Voyages de don Quichotte* (fig.102) dont apparaît don Quichotte animalisé disposant des ailes de dragon.

⁷⁷² Faerber, Johan et Loignon, Sylvie, *Les procédés littéraires : De l'allégorie à zeugme*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 64.

Parmi les signes visuels qui caractérisent le type iconographique polonais, nous retrouvons les édifices humanisés, relevant généralement d'une architecture médiévale. Cette hybridation entre l'homme et l'architecture que nous percevons dans les images de Setowski nous fait penser au principe du dualisme corbusiennne qui fait que le corps entre en relation avec l'espace à travers le mouvement. « L'homme a un corps matériel ; il occupe l'espace par le mouvement de ses membres »⁷⁷³. En outre, ce même principe aborde l'appréhension de l'espace par le corps qui est mis en tension avec celui-ci. Les figures humaines qui apparaissent dans *Les sept visages de don Quichotte* (fig.105) *Déplacement de don Quichotte* (fig.100) et *Les Voyages de don Quichotte* (fig.102) modifient l'espace architecturale. Celui-ci devient un espace vital, animé par le corps humain qui est partie prenante de l'espace architectural, comme le précise Julie Cattant dans son article sur le corps dans l'architecture :

Nous sommes ainsi partie prenante dans l'espace architecturale. Celui-ci entre en vibration avec notre corps et imprime sa trace en lui. Il peut affecter notre position en nous incitant à gravir une pente, à nous asseoir sur un banc ou à demeurer debout, saisis par espace ou un paysage⁷⁷⁴.

5.3.2.2 - Mécanisation et modernisation

Avec l'industrialisation du XIXe siècle, les objets mécaniques sont devenus une source d'inspiration des artistes dans différents domaines d'art, cinéma, photographie, sculpture et peinture. Il s'agit d'une pratique fréquente dans le monde artistique qui met en valeur la coexistence de l'art avec le monde industriel des machines en faisant référence à leur usage massif au XIXe siècle, parfois en les détournant de leurs fonctions premières. Parmi les précurseurs de cette pratique, Marcel Duchamp avec ses *ready-mades*, des impressionnistes comme Claude Monnet ou des cubistes, notamment Fernand Léger ainsi que des surréalistes tel que Francis Picabia. La machine s'approprie des caractères humains et devient de plus en plus performante, des entités mécaniques vivantes (des êtres mécanoïdes ou des humanoïdes) mystérieuses et dans certains cas violents et hostiles.

D'après cette analyse, nous constatons un style qui renvoie au genre littéraire du « steampunk », qui a dépassé depuis longtemps les frontières de la littérature pour s'exprimer dans d'autres supports d'expression, notamment la peinture et le monde de l'illustration. Il se caractérise par le mélange entre le réel, la fantaisie et l'imagination. « Le steampunk est métatextuel. C'est-à-

⁷⁷³ Cattant, Julie, « Le Corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin », *Synergies Europe*, n°11, 2017, p. 36. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02114781/document> [Consulté le 17/09/2021].

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

dire qu'il incorpore explicitement, cite, reprend, adapte ou déforme d'autres œuvres de l'imaginaire populaire »⁷⁷⁵.

Dans ce cadre, Setowski réinvestit le champ de l'imaginaire futuriste et introduit dans ses images des machines répandues au XIXe siècle dans un contexte baroque, l'époque du chevalier, comme l'avion, le grand-bi, le ballon (aéronef), le dirigeable, les hélices aériennes et d'autres signes visuels qui permettent de voyager à cette période moderne, comme par exemple la signalétique routière. Ainsi, l'artiste modernise l'hypotexte en le transposant à une époque moderne. De même, il restitue dans ses représentations la même ambiance de la diégèse car il retranscrit en image son mode fantastique et merveilleux.

La confusion chronologique représentée par les machines démontre que don Quichotte est présent dans tous les moments, le passé, le présent et le futur. Il est un héros symbolique qui s'oppose à l'éphémère et refuse d'être soumis à la temporalité. En effet, il souhaite que son nom reste gravé dans l'histoire de la chevalerie et que son héroïsme persiste dans les époques modernes. Ainsi dit-il de sa présence éternelle :

- ¿Quién duda sino que en los venidores tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos [...]. (.....)

- Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista de esta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras. (I, II, p. 35)

En effet, nous avons une transposition diégétique à une époque moderne. En l'occurrence, Setowski recourt au mouvement de translation temporaire en transfèrent don Quichotte à une époque moderne via des signes visuels mécaniques, notamment les moyens de transport et les panneaux de signalisation. D'après Genette, ce mouvement de translation est « proximisant » : « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »⁷⁷⁶. Ainsi, la transposition diégétique approche, actualise et modernise le roman au spectateur contemporain, à travers l'image en tant que signe visuel immédiat et plus proche au spectateur que l'hypotexte.

5.3.3 - Intermédialité : procédés cinématographiques

⁷⁷⁵ Barllier, Étienne, *Steampunk, L'Esthétique rétro-futuriste*, op.cit., p. 27-28.

⁷⁷⁶ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 351.

Setowski emploie dans ses images plastiques des techniques de cinéma d'animation qui reposent sur différentes compositions de cadrage, de plans et d'angles de prise de vue. Si l'artiste utilise ces techniques, c'est pour affirmer ses intentions esthétiques et symboliques. Dans certaines illustrations, le peintre choisi de monter ou bien de dissimuler une partie de la scène représentée à travers l'hors-champ qui « est tout ce qui peut suggérer (par un regard, un son, une ombre...) et que le spectateur peut imaginer aisément »⁷⁷⁷.

Ce procédé permet d'interpeler l'imagination du spectateur en créant chez lui la curiosité de dévoiler ce qui n'apparaît pas dans le cadre de l'image, par exemple des moulins à vent mises en peinture coupés ou occultés.

Concernant les angles de cadrage, Setowski opte pour la contre-plongée, un procédé qui exerce un pouvoir important sur le spectateur. Selon Yannick Vallet, cette technique « grandit les personnages, physiquement et moralement : les personnages « positifs » sont mis en valeur, les mauvais sont encore plus inquiétants. Elle exalte la force, l'autorité, la noblesse des sentiments aussi bien que l'orgueil, la prétention ou l'arrogance »⁷⁷⁸.

Le peintre suisse Henry Fuseli le qualifie comme « perspective de la grenouille », Starobinski rajoute « c'est le spectateur, bien entendu, qui est dans la situation de la grenouille »⁷⁷⁹. Le but de la contre-plongée est de dynamiser la scène ou l'épisode, en lui donnant un effet dramatique. Il accorde aux personnages du pouvoir, de la supériorité et de la grandeur, notamment lorsqu'il s'agit des héros. Par contraste, il donne au spectateur un sentiment d'écrasement et d'infériorité par rapport aux personnages. Une contre-plongée est présente dans *La soirée de don Quichotte* (fig.103) où les deux héros sont situés en position de supériorité par rapport au spectateur. Quant au point de vue en plongée, nous le remarquons dans *Les voyages de don Quichotte* (fig.102) où le chevalier est représenté à partir d'un angle de vue inférieure. Ceci crée un effet d'écrasement et de vulnérabilité par rapport au spectateur. Dans cette même image, nous pouvons évoquer également les effets de recherches qui font partie des mouvements de grue⁷⁸⁰, puisque nous percevons une élévation lente de l'angle de vue picturale révélant l'ampleur qui attend don Quichotte dans la réalisation de sa quête, notamment la recherche des aventures.

⁷⁷⁷ Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2019, s.p.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ Padilla, Nathalie, *L'esthétique du sublime dans les peintures shakespeariennes d'Henry Füssli*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 36.

⁷⁸⁰ Un dispositif cinématographique de portage qui permet d'effectuer des prises de vue selon un mouvement ascendant ou descendant.

Nous constatons ainsi une hybridation médiatique entre le cinéma et la peinture ce qui donne lieu à une relation intermédiaire et interartistique. D'après Walter Moser, « "l'interartialité", différente de l'intermédiarité, réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture »⁷⁸¹. En revanche, Irina Rajewsky parle d'une « combinaison médiatique »⁷⁸² qui implique une relation de coprésence de deux médias dans une même œuvre ou production. Ainsi, nous sommes devant une intrication entre le dispositif pictural de la peinture et le dispositif du cinéma, la présence d'un média dans un autre, ce qui implique un rapprochement entre ces deux arts visuels. D'autre part, Jürgen Müller précise que le concepts d'intermédiarité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre les concepts médiatiques⁷⁸³. Il s'agit selon lui d'une *amalgamation* de deux médias : en l'occurrence peinture et cinéma, dont « le résultat ne se considère pas comme une simple « addition » de deux médias différents, mais plutôt un *nouveau média* »⁷⁸⁴.

5.3.4 - Signes plastiques

La couleur en tant que signe plastique est « l'organigramme de toute la vie sociale et mentale ; elle articule l'espace et le temps, coordonne les connaissances et crée au sein de celle-ci des systèmes, des échos et des accents de toutes natures. La couleur est toujours un art de la mémoire »⁷⁸⁵. Selon le Groupe μ , le signifié et le signifiant visuels sont subordonnés et représentent une interaction entre le plastique et l'iconique, distincts et autonomes à la base. Sous ce rapport, le signe plastique apparaît trop souvent comme subordonné à l'iconique. Il constitue à la fois le plan de l'*expression* (le signifiant) et le plan du *contenu* iconique (le signifié)⁷⁸⁶. Le signe plastique (la couleur par exemple), dans son essence matérielle, donne à voir le signe iconique, dans sa manifestation immatérielle. À propos du signe iconique, le Groupe μ le définit comme signe médiateur à double fonction de renvoi ⁷⁸⁷: au modèle du signe,

⁷⁸¹ Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédiarité », in *Intermédiarité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, eds. Marion Froger et Jürgen E. Müller, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 70.

⁷⁸² Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación : una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », *op.cit.*, p. 442.

⁷⁸³ Jürgen, Müller, « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *op.cit.*, p.113.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.125.

⁷⁸⁵ Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles*, *op.cit.*, p. 66.

⁷⁸⁶ Groupe μ , *Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image*, *op.cit.*, p. 118.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 133.

qui est en l'occurrence l'hypotexte cervantin, et au producteur du signe qui est l'artiste polonais, Tomasz Setowski.

À travers le signe plastique, l'artiste tente de traduire au spectateur le signe iconique : la chaleur de la Manche et sa nature désertique, notamment pendant la période d'été. Il dépeint le sol de façon similaire en utilisant des couleurs chaudes comme l'orange, le jaune, le beige et le marron. Par ailleurs, Setowski brise ce désert en insérant quelques touches de verdure, à travers la configuration d'herbes et des arbres.

En effet, les images visuelles de Setowski font appel aux couleurs chaudes et froides. Dans la (fig.104) *Don Quichotte* et la (fig.98) *Donquichottisme* l'artiste opte pour des couleurs généralement chaudes, car il utilise les différentes nuances de la couleur brune. Dans la première image, ces nuances représentent le sol, les moulins à vent et Rossinante. En outre, nous observons quelques nuances d'orange pour transmettre le lever du soleil qui reflète sur la mer. Dans la deuxième image, l'artiste utilise des couleurs majoritairement chaudes dont nous percevons le marron et l'orange foncé au sol et au ciel, car il s'agit soit de l'aurore ou du crépuscule. De plus, il applique le rouge, le beige et le jaune doré pour peindre les toits des moulins à vent ainsi que le marron pour représenter Rossinante. Dans ces deux images visuelles, le ton est généralement chaud, mais le peintre tente de le briser par des touches de couleurs froides comme le vert pour peindre la nature. En outre, il introduit des valeurs neutres comme le blanc et le gris.

D'une autre part, l'artiste utilise une palette généralement froide, notamment dans la (fig.103) *Soirée de don Quichotte*. Nous observons un paysage nocturne bleu, éclairé par la lumière blanche de la lune et des étoiles. Par contraste, Setowski incorpore des touches beiges dans le ciel, bruns sur les toits des moulins à vent et rouges pour les vêtements de don Quichotte et Sancho.

Par ailleurs, Setowski tente une *mimèsis* de la nature en dépeignant le ciel en bleu, clair, nuageux et étoilé ; la nature verte : des herbes et des arbres ; le sol désertique en jaune ou en brun. L'artiste respecte les couleurs conventionnelles de la nature. Cette imitation réside également dans l'usage de la perspective spatiale dont nous percevons des couleurs plus pâles et froides aux arrière-plans et aux horizons. Par exemple, l'artiste emploie dans la (fig.97) *Au pays des moulins à vent volants* la perspective spatiale dans une ambiance totalement merveilleuse, il dépeint le premier plan avec des couleurs chaudes et froides foncés, tandis que l'arrière-plan paraît plus clair. La route, la montagne, les nuages et le ciel sont mis en peinture avec des

couleurs et valeurs identiques, un mélange qui varie entre le blanc, le gris et le bleu, en introduisant des touches jaunes et oranges.

En revanche, nous pouvons constater une combinaison équilibrée de couleurs chaudes et froides, notamment dans *Déplacement de don Quichotte* (fig.100), *Les voyages de don Quichotte* (fig.102) et *Se battre avec des moulins à vent* (fig.99).

L'artiste dépeint identiquement ces trois hypertextes visuels. Le sol est totalement aride dans la première illustration, mais cette aridité est agrémentée dans les deux autres images plastiques par l'insertion de petites herbes et arbres verts. Quant au ciel, nous percevons une couleur plus ou moins similaire, il est nuageux dans les trois illustrations, les nuages sont gris dans la première et la dernière image et blanches dans la deuxième.

En effet, le ciel gris pourrait représenter la révolution de don Quichotte contre le monde et l'annonce de guerre par le chevalier. Cette valeur neutre qui anticipe le mauvais temps, les tempêtes et les orages, représente ici l'indice d'un événement crucial qui va se produire par la suite. De plus, elle produit un effet de dramatisation chez le spectateur, tout comme elle pourrait refléter le tempérament colérique et mélancolique du chevalier :

[...] admirable ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza. (p. 717)

[...] es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la triste figura. (p. 171)

Par ailleurs, l'usage du gris invoque ici la civilisation industrielle, notamment les machines que Setowski a incorporées dans certaines *ekphrases* plastiques.

Au-delà de la nature, l'artiste emploie une gamme polychrome pour la représentation des édifices ainsi que les moulins à vent. Dans *Les voyages de don Quichotte* (fig.102), les édifices sont multicolores (rouge, jaune, bleu et violet). Il réalise un mélange de couleurs chaudes et froides qui représente le principe du contraste simultané, en l'occurrence jaune-violet et bleu-rouge. Le rouge et le jaune s'en retrouvent ternies à cause de leur juxtaposition avec le bleu et le violet, puisqu'ils influencent sur leur ton et leur nuance. À propos du contraste, Chevreul précise que :

Il y a *contraste de couleurs* toutes les fois que les surfaces différemment colorées sont convenablement rapprochées et susceptibles d'être vues simultanément et parfaitement distinctes

l'une de l'autre, et nous rappellerons que, si une surface bleue est juxtaposée à une surface jaune, loin de tendre au vert, elles s'éloignent au contraire l'une de l'autre en prenant du rouge⁷⁸⁸.

Compte tenu le monde merveilleux à travers lequel Setowski nous représente la diégèse quichottesque, il reste globalement fidèle aux couleurs conventionnelles de la nature. Ceci accorde à ses représentations un caractère plus ou moins réaliste au sein d'une ambiance purement merveilleuse en s'entremêlant ainsi fiction et imagination, caractéristique du réalisme magique.

5.4 - Les rapports entre l'hypotexte et les hypertextes visuels

Tomasz Setowski a réalisé ses hypertextes visuels en s'appuyant sur le roman quichottesque en tant qu'hypotexte à travers une opération transformationnelle. Il s'agit d'une transtextualité qui se produit en passant du texte à l'image. À cet égard, Gérard Genette définit cette relation transtextuelle comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁷⁸⁹, en l'occurrence avec des images picturales. Ici, le rapport entre l'hypotexte et les hypertextes est manifeste compte tenu de leur dérivation explicite par rapport au roman cervantin. Le spectateur qui regarde ses représentations se rendra compte facilement qu'il s'agit bien du Chevalier de la Triste Figure.

Parmi les pratiques hypertextuelles manifestes, nous constatons également le travestissement qui, selon Genette, modifie le style de l'hypotexte sans changer le sujet. Dans ce cas, Setowski réalise une transposition stylistique entre le texte et l'image en tant que deux éléments stylistiques. Cette transposition de texte à l'image est considérée par Liliane Louvel comme un processus de traduction :

[...] il s'agit bien, [...] d'opération que l'on peut assimiler à une traduction, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le noter ailleurs, là où l'on peut aussi parler de translation, voire de « transposition ». Ces opérations de conversion d'un médium versé dans l'autre produisent des effets de lecture spécifiques qui se traduisent dans le texte par l'indécidabilité de l'oscillation infinie qui régit le rapport entre texte et image, jamais totalement stabilisé, mais mouvement perpétuel entre voir et lire, d'où la production de ces ondes du visible qui n'en finissent pas de troubler la surface du lisible⁷⁹⁰.

Par ailleurs, Louvel explique que la dimension plastique de la traduction permet de décrire les dialogues et changements qui surviennent lorsque le texte se transpose en image. Selon elle, « le terme de "translation" est suffisamment plastique pour décrire ce qui advient lorsque l'on

⁷⁸⁸ Roque, Georges, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, p. 99.

⁷⁸⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, 1982, p. 7.

⁷⁹⁰ Louvel, Liliane, *Images à lire, Textes à voir, op.cit.*, p. 147.

passage de l'image au texte et vice-versa en une sorte de système de dialogue ou de réponses, en une opération de traduction ou d'interprétation [...] »⁷⁹¹. Le passage du texte à l'image implique une instabilité et une oscillation iconotextuelle. Le lecteur-spectateur se trouve entre-deux systèmes sémiotiques différents. Lorsque l'image dérive du texte, le spectateur se met à évaluer le degré de fidélité et de correspondances de l'image par rapport au texte, comme ce qui se qui advient avec la traduction. En effet, la transposition intersémiotique met en contact les deux codes textuel (*Don Quichotte*) et plastique (les images), chacun renvoyant à l'autre dont les échelles d'iconicités varient en fonction de la représentation et l'interprétation de l'auteur, qui est en l'occurrence l'artiste. Setowski traduit la diégèse cervantine en signes visuels ce qui engage l'hypotexte et ses hypertextes plastiques dans un dialogue interartistique et intermédiaire.

À travers le travestissement, l'artiste effectue une transformation de style par la mise en peinture de l'hypotexte (*Don Quichotte*), cela veut dire, qu'il passe d'un style textuel à un autre iconographique en maintenant tous les éléments de la diégèse, les événements, les objets ainsi que les personnages. Selon Genette, le travestissement est comme un exercice de traduction, puisqu'il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière⁷⁹². Ici, l'artiste transcrit l'hypotexte en image visuelle (hypertexte), qui pourrait être considérée également comme proche et familière car elle rapproche le texte au spectateur. Cette prémisse nous renvoie à la différence entre le code linguistique (littérature) et le code iconique (l'image) au niveau de la réception. À cet égard, Norbert-Bertrand Barbe explique que « [...] si le rapport à l'Art est plus immédiat que le rapport à la littérature (à cause de l'aspect cryptogrammique de celle-ci), alors que l'Art est néanmoins moins « parlant » que la littérature (du fait que les sentiments y restent implicites), cela devrait en conclusion impliquer que le message artistique est plus simple que la littérature »⁷⁹³. En ce sens, Lawrence Bardin précise que « l'appréhension des images est généralement considérée comme immédiate, totale : le "lecteur" accéderait directement à la signification en intégrant de manière globale et syncrétique l'ensemble de l'image »⁷⁹⁴. Ainsi, le travestissement en tant que pratique

⁷⁹¹ *Ibid.*, p.148.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹³ Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique, op.cit.*, pp. 9-10

⁷⁹⁴ Bardin, Lawrence, « Le texte et l'image », *Communication et langages*, n°26, 1975, p. 99. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_26_1_4211 [Consulté le 09/01/2022].

transtextuelle remplit une fonction de « rapprochement » qui assimile et actualise l'hypotexte. Il est selon Genette le contraire d'une « distanciation »⁷⁹⁵.

Cette transformation stylistique donne lieu à un don Quichotte aux pays des merveilles, au monde des contes de fées où nos représentations conventionnelles sont perturbées. Créatures monstrueuses, objets mystérieux, zoomorphes, anthropomorphes, ballons, dirigeables fantastiques, se sont tous des éléments qui invoquent le monde merveilleux et les romans d'aventures. Setowski s'inspire de cet univers merveilleux pour représenter sa vision propre du chevalier et pour mettre en valeur l'aspect fantastique qui caractérise *Don Quichotte de la Manche*. Ici, l'artiste ne transporte pas don Quichotte d'un territoire à autre à travers les concepts deleuziens, notamment la déterritorialisation et la réterritorialisation, mais plutôt il le transpose dans une autre époque. Nous avons vu l'insertion de machines qui évoquent la révolution industrielle du XIXe siècle comme l'avion, le grand-bi, la machine à vapeur et les hélices aériennes. Setowski remplace Rossinante par le grand-bi, il met en image un chevalier moderne qui utilise l'un des moyens de transport pour se déplacer vers les moulins à vent.

La présence de la machine à vapeur, les ballons et les dirigeables renvoient à la littérature de l'imaginaire, notamment les romans d'aventures de Jules Verne, nous citons par exemple *La Maison à vapeur* (1880), *Victoria de Cinq semaines au ballon* (1863), etc. Ainsi, Setowski, comme d'autres artistes et réalisateurs ont été influencés par l'œuvre de Jules Verne surtout parce qu'il a réussi à fasciner un public très large. « L'influence de l'œuvre vernienne tient à deux éléments majeurs : son extraordinaire talent de conteur et son aptitude à rendre sensible à son lecteur un monde assez proche du nôtre et cependant subtilement différent, pour permettre l'intrusion du « voyage extraordinaire »⁷⁹⁶. Cette démarche est suivie par Setowski car il introduit dans un environnement réaliste (*proche du nôtre*) des objets ou des créatures oniriques et surnaturels qui emportent le spectateur aux pays des merveilles. En outre, l'artiste a tenté de faire ressortir l'aspect aventurier du roman en général et du protagoniste en particulier.

En ce qui concerne l'illustration, nous avons constaté que l'artiste met davantage son attention sur l'épisode des moulins à vent. Ce signe visuel est récurrent dans toutes les images picturales de Setowski fonctionnant comme un élément de mise en relation iconographique. Si l'artiste réitère le même épisode comme une sorte de *continuum* qui caractérise son discours iconographique, il le module dans chaque représentation plastique. D'une part, le moulin à vent

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ Barillier, Étienne, *Steampunk, op.cit.*, p. 41.

présente un élément de syntaxe visuelle, d'une autre part, il remplit une fonction poétique, telle la poésie, notamment par la récurrence syntactique, sémantique, phonique et morphologique. Setowski procède en peinture à la récurrence syntaxique en réitérant les mêmes signes visuels (moulins à vent, grand-bi, créatures mystérieuses, losanges, *etc.*). Si dans la poésie, il existe un parallélisme entre les vers par la rime, le rythme et l'intonation, ce parallélisme, comme procédé stylistique, est présent également dans la peinture à travers les signes plastiques, notamment la forme et la couleur.

Par contre, il a réalisé des modifications et des changements qui ont accordé à l'hypotexte une certaine complémentarité et enrichissement à travers la fonction barthienne du relais. Les géants démesurés, selon l'imaginaire de don Quichotte, reprennent une allure étrange et mystérieuse. Nous avons vu des moulins à vent volants, humanisés, violents et furieux contre don Quichotte. Setowski métamorphose le mythe « préconstruit culturel »⁷⁹⁷ des moulins à vent les transformant en créatures brutales et monstrueuses dans le but de créer un nouvel illusionnisme qui présente au spectateur une image picturale originale. En effet, l'épisode des moulins comme mytheme a donné lieu à maintes lectures et interprétations par les artistes. À travers la métamorphose, technique de l'esthétique picturale contemporaine, les peintres renouvellent en permanence l'interprétation plastique de l'épisode mythique des moulins à vent.

Don Quichotte se signale comme mythe justement par la plasticité qu'il offre à une réinterprétation toujours renouvelée, par laquelle les usagers du texte, pour reprendre la fameuse distinction d'Umberto Eco, continuent parallèlement à la lecture critique attentive à la compréhension de l'œuvre, à se l'approprier pour forger des œuvres nouvelles⁷⁹⁸.

Parmi ces interprétations nouvelles, nous apprécions celles de Setowski qui représentent les moulins à vent comme des machines (avec des hélices aériennes) renvoyant à l'industrialisation. Chez cet artiste, don Quichotte s'affronte seul à ces machines—(*desaforados gigantes*) selon l'imagination du chevalier, moulins à vent humanisés et furieux, selon l'imagination de Setowski—sans la peur et l'avertissement de Sancho à son maître. De cet épisode phare, Miguel de Unamuno explique que :

⁷⁹⁷ Formule citée par Véronique Gély, empruntée à Alain Deremetz. Gély, Véronique, « Les "Autres mythologies" Des mythographes : syncrétisme, comparatisme, curiosité poétique », in Gély Véronique, Moura Jean-Marc, Prungnaud Joëlle, Stead Evanghélia (dir.), *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle –Lille 3, 2006, p. 21.

⁷⁹⁸ Perrot, Danielle (dir.), *Don Quichotte au XXe siècle : réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 10.

Aquellos molinos que molían pan, y de ese pan comían hombres endurecidos en la ceguera. Hoy no se aparecen ya como molinos, sino locomotoras, dinamos, turbinas, buques de vapor, automóviles, telégrafos con hilos o sin ellos, ametralladoras y herramientas de ovariectomía, pero conspiran al mismo daño. El miedo y solo el miedo sanchopancesco nos inspira el culto y veneración al vapor y a la electricidad; el miedo y solo el miedo sanchopancesco nos hace caer de hinojos ante los desaforados gigantes de la mecánica y la química implorando de ellos misericordia⁷⁹⁹.

Dans cette lecture picturale renouvelée de Setowski, ce qui retient le plus l'attention du spectateur est l'absence de Sancho Panza, sachant que sa présence est primordiale dans cet épisode, car c'est lui qui brise l'imagination de son maître et lui prévient de la catastrophe qui pourrait se produire s'il attaque les moulins à vent. À cet égard, Miguel de Unamuno parle de l'importance de Sancho dans les aventures quichottesques y compris celle des moulins à vent :

Ya estaba completado Don Quijote. Necesitaba a Sancho. Necesitábalo para hablar, esto es, para pensar en voz alta sin rebozo, para oírse a sí mismo y para oír rechazo vivo de su voz en el mundo⁸⁰⁰.

L'absence de Sancho dans les images picturales de l'artiste polonais contredit avec la tradition iconographique européenne de cet épisode, où l'écuyer était souvent configuré avec don Quichotte comme un double inséparable. En contrepartie, Setowski incorpore des représentations allégoriques qui évoquent les spécificités de Sancho, par exemple le drapeau blanc esquissé derrière le chevalier dans l'image plastique *Donquichottisme* (fig.98) dégage son caractère pacifique « [...] me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencias »⁸⁰¹. De plus, la signalétique (interdit) représentée dans les deux images picturales *Les voyages de don Quichotte* (fig.102) et *Se battre avec des moulins à vent* (fig.99) renvoie à l'avertissement récurrent de Sancho à don Quichotte pour ne pas s'impliquer dans les conflits. Les images rhétoriques ci-dessous mettent en lumière la spécificité pacifique et réaliste de Sancho :

-Mire vuestra merced—respondió Sancho—que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. (I, VII, p. 75)

Peor será esto que los molinos de viento—dijo Sancho—. Mire, señor, que aquéllos son frailes de San Benito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera. Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe. (I, VIII, p. 79)

⁷⁹⁹ Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 199-200.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁰¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, pp. 78-79.

Setowski en tant que représentant polonais de l'art contemporain fait découvrir au spectateur l'un de ses personnages littéraires préférés, différemment de la tradition iconographique européenne du XVIIe au XIXe siècle. Le spectateur découvre l'univers onirique de l'artiste où la réalité se mêle à la fiction à travers le réalisme magique. Ces créations surréalistes reflètent le style original de Setowski, sa personnalité, ses expériences ainsi que ses influences artistiques. Elles remplissent le rôle d'un miroir qui reflète l'imaginaire de l'artiste. *Dans Au-delà du Principe de réalité*, Jacques Lacan affirme que l'image a plusieurs acceptions, car celle-ci se caractérise par la complexité : « Ce phénomène, sans doute le plus important de la psychologie par la richesse de ses données concrètes, l'est encore par la complexité de sa fonction, complexité qu'on ne peut tenter d'embrasser sous un seul terme, si ce n'est sous celui de *fonction d'information* »⁸⁰².

Les images spéculaires (miroirs), comme l'une des acceptions de l'image, de Setowski reflètent iconographiquement l'hypotexte cervantin et en même temps sa personnalité artistique son et monde onirique. Dans ce contexte, Lacan a introduit dans sa théorie du « stade du miroir comme une identification »⁸⁰³ une réflexion sur le rôle d'autrui (le spectateur) qui s'identifie en l'occurrence au miroir picturale de l'artiste au travers son imaginaire.

Comme dans l'iconographie quichottesque du XXe siècle, Setowski focalise son attention sur le personnage principal du roman et plus particulièrement sur l'un des épisodes clés les plus illustrés, celui des « Moulins à vent ». Don Quichotte devient dans la vision de l'artiste un héros merveilleux qui se met à affronter des géants démesurés ou des créatures mystérieuses qui l'entourent de partout, des moulins à vent hostiles, des objets humanisés, toits sous forme de sucettes, des signes visuels qui renvoient le spectateur au monde merveilleux *d'Alice au pays des merveilles*. Dans l'analyse, nous avons vu que Setowski ajoutait souvent des signes visuels qui ne sont pas exprimés dans l'image rhétorique, ce qui a accordé à cet épisode une valeur ajoutée, un enrichissement et une complémentarité entre le texte et l'image à travers la fonction de relais. De ce point de vue, Liliane Louvel précise que « dans ce cas, aucun des deux médias n'y perd de sa spécificité mais y gagne au contraire un surplus d'énergie, produisant une redimensionnalisation de l'affect, dans l'expérience de ce que je nommerai "le tiers pictural" »⁸⁰⁴.

⁸⁰² Lacan, Jacques, « Au-delà du "Principe de réalité" », *op.cit.*, p. 77.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰⁴ Louvel, Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in Montier, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil des interférences texte/image en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 230.

Enfin, il est important de souligner que Setowski et don Quichotte partagent un point commun, ce sont tous deux des rêveurs et leur sens de l'imagination n'a pas de limite. Don Quichotte apparaît sur son grand-bi cheminant vers le monde onirique de Setowski, vers des bâtiments humanisés, des moulins à vents hostiles et volants, des navires fantastiques, *etc.* Les deux univers oniriques, celui de l'artiste et celui de son personnage, s'entremêlent dans ces représentations picturales, leur octroyant une fiction étrange et originale. Setowski rompt avec l'iconographie traditionnelle quichottesque adaptant la diégèse à son style artistique en nous proposant une vision différente du chevalier, un héros de tous les temps, un héros moderne au pays des merveilles.

TROISIÈME PARTIE

Panorama herméneutique des *Quichottes* illustrés européens

Chapitre 1

Discours poétique des artistes européens

Dans cette partie nous nous intéressons à la double fonction de l'image. La fonction poétique, d'une part, qui représente à travers le signe plastique les objets et, d'autre part, les figures sous une forme esthétique et la fonction intellectuelle qui évoque une idée abstraite, allégorique ou une réalité morale à travers le signe iconique. Cette double fonction de l'image fait d'elle un élément d'ornementation et en même temps un élément de transmission de messages. Chaque signe visuel est au service de l'autre représentant dans l'ensemble un discours poétique spécifique.

Lorsque nous évoquons le discours poétique de la peinture, nous faisons référence essentiellement aux mouvements artistiques. Depuis l'Antiquité et le Moyen-Âge en passant par l'Époque Moderne et jusqu'à l'ère contemporaine, les mouvements artistiques se sont succédés tout au long de ces périodes historiques. Chaque mouvement artistique apparaît comme réaction contre le mouvement précédent. En peinture, par exemple, les derniers courants artistiques qui dominent au XXe siècle sont le surréalisme, l'hypperréalisme, la nouvelle figuration ou la figuration narrative et l'art abstrait. La fin du XXe siècle est marqué par la disparition de mouvements artistiques ce qui caractérise la postmodernité. Cette dernière manifeste une rupture avec la peinture moderne.

En ce qui concerne notre *corpus* iconographique, trois artistes n'annoncent pas appartenir à des courants artistiques spécifiques⁸⁰⁵, étant donné qu'ils se situent entre le milieu du XXe siècle et le XXIe siècle. Cependant, ils s'inspirent de peintres connus par leurs adhésions aux mouvements artistiques. Leurs images picturales représentent une hybridation de certains courants artistiques qui sont réunis dans la même œuvre picturale.

En effet, l'apparition des mouvements artistiques était souvent liée au contexte politique et socioculturelle. Par exemple, la renaissance artistique, née en Italie et répandue en Europe, s'inspirent de l'art gréco-romain et moins du Moyen-Âge. Les peintres de ce mouvement avaient le même objectif de vulgariser et promouvoir la culture antique à travers la peinture. Ce mouvement artistique coïncide avec des réformes religieuses, la création de l'imprimerie, l'évolution économique et un changement sur la représentation du monde. Les artistes renaissants partageaient ainsi les mêmes intérêts et préoccupations, mises en peinture sous forme de discours poétique singulier qui exaltent l'être humain à travers des portraits qui le subliment. L'intérêt porté à l'homme par les artistes renaissants s'explique par l'humanisme, mouvement artistique, intellectuelle et philosophique qui accompagnait la Renaissance. L'humanisme est un mouvement qui sous-entend la laïcité comme résultat de la crise de

⁸⁰⁵ Peintres indépendants.

confiance à l'Église catholique. En outre, il s'intéresse aux capacités intellectuelles humaines en termes de création, en s'appuyant sur la raison humaine pour s'interroger sur elle-même. Ainsi, nous pouvons confirmer que la renaissance en tant que mouvement artistique apparaît comme réaction à la soumission des individus au régime médiéval, en s'opposant notamment à l'influence de l'Église sur la pensée humaine et l'excès du pouvoir et de l'autorité du Clergé. Par conséquent, la Renaissance est née comme réaction de l'autorité excessive au Moyen-Âge et la transformation de la société européenne au niveau social, politique et économique. Ces événements ont une influence sur les arts résultant d'un changement de représentations picturales qui mettent en valeur l'être humain ainsi que ces capacités intellectuelles.

Cette période de Renaissance, qui a connu plusieurs nouveautés à tous les niveaux, est un exemple concret de la relation qu'entretient le mouvement artistique avec le contexte politique et socioculturel. Les artistes européens qui se situent dans la même période historique sont influencés par la nouvelle vision qui exalte la nature humaine comme résultat des créations scientifiques et des découvertes de la Renaissance.

Mis à part les mouvements artistiques apparus au début du XXe siècle, la peinture a cessé d'avoir de nouveaux courants à partir des années 1970. Dans cette période, les artistes deviennent désormais indépendants en termes de préoccupations poétiques, politiques et socioculturels. Ils singularisent leur représentation du monde. Chacun représente son imaginaire et sa vision onirique personnelle donnant lieu à une expérience privée et une autonomie artistique qui s'oppose au discours des artistes appartenant aux mouvements artistiques, et relevant davantage de Mouvements ou d'Écoles.

Au XXe siècle, les courants artistiques se réinventent et se multiplient. Ils ne visent plus la beauté des œuvres comme objectif principal, ni tendent à imiter fidèlement la nature. Ce siècle représente une révolution artistique qui rompt avec l'esthétique traditionnelle. Dès lors, l'art implique l'artiste, le spectateur et l'œuvre dans un processus de dialogue permanent qui tend vers la provocation. Ainsi, avec cette nouvelle approche artistique, l'art devient un acte de communication. À cette époque, les peintres commencent à explorer de nouveaux modes de représentation esthétique. Les principaux mouvements artistiques du XXe siècles sont l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le surréalisme, l'hyperréalisme, la nouvelle figuration et l'art abstrait.

L'expressionnisme est né au début du XXe siècle dans l'Europe du Nord, particulièrement en Allemagne. Il se caractérise par la déformation du trait et de la couleur pour exprimer des émotions négatives comme l'angoisse, la violence ou les problèmes politiques et économiques de son époque. Edvard Munch, Vincent Van Gogh, Die Brücke sont parmi les précurseurs de

l'expressionnisme.

Le cubisme, pour sa part, est un mouvement artistique apparu en France au début du siècle, développé par Pablo Picasso et Georges Braque. Il représente des objets décomposés et réassemblés sous forme de figures géométriques, une destruction conceptuelle du réel et une multiplication de points de vue. Guillaume Apollinaire définit le cubisme comme « art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de connaissance »⁸⁰⁶.

Le futurisme est un mouvement artistique européen qui surgit en Italie au début du XXe siècle. Ce courant rompt avec la tradition esthétique en magnifiant le monde moderne. Les peintres futuristes privilégient la géométrisation des formes car ils empruntent des techniques du cubisme. Ce mouvement se caractérise par la fascination envers les machines, la vitesse et la civilisation urbaine. Les principaux pionniers de ce mouvement sont Giacomo Balla et Umberto Boccioni.

Le surréalisme, dans une toute autre perspective, est un mouvement artistique français inspiré par les théories psychanalytiques de Freud. Les peintres ont été fascinés par la nouvelle approche de l'être, l'intériorité humaine et l'inconscient analysés par ce philosophe. Les surréalistes visent à incarner l'inconscient par l'image révélant esthétiquement le rêve. André Breton est le premier écrivain qui propose une définition du surréalisme : « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée »⁸⁰⁷. Globalement, les œuvres surréalistes sont liées profondément à la personnalité et l'inconscient de l'artiste. Parmi les représentants de ce courant artistique nous citerons Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte et Joan Miro, entre autres.

L'hyperréalisme consiste en la reproduction fidèle de la réalité. Les artistes hyperréalistes représentent des scènes de la vie quotidienne ou des portraits qui paraissent identiques à la réalité comme si étaient des photographies et non pas des œuvres picturales. Parmi les artistes hyperréalistes très connus nous citerons Normal Rockwell et François Bricq. Ce dernier est passionné pour les surfaces métalliques comme par exemple les hélices d'avion, ce signe visuel qui est omniprésent dans les images picturales de l'artiste polonais de notre *corpus* iconographique, Tomasz Setowski.

⁸⁰⁶ Apollinaire, Paul, *Peintres nouveaux*, Publie.net, édition numérique, 2011, p. 22.

⁸⁰⁷ Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 85.

La nouvelle figuration⁸⁰⁸ est un mouvement artistique développée en France en 1960. Il apparaît comme une réaction face à la dominance de l'abstraction. Les artistes de cette tendance s'intéressent à la forme et au sens. Leurs œuvres sont narratives car elles représentent des scènes de la vie quotidienne soit en séquences ou assemblage soit sous forme de polyptiques. Les scènes mis en image ont souvent une valeur politique et critique de la société.

L'art abstrait marque une rupture avec ma peinture figurative. Les artistes se concentrent sur les formes et les couleurs pour transmettre leur expérience visuelle et émotionnelle. Le style de l'abstraction ressemble parfois aux figures géométriques initiés par les peintres cubistes. La première peinture abstrait a été réalisé par le peintre russe Vassily Kandinsky en 1910, considéré comme le fondateur de cette tendance.

Les peintres européens de notre *corpus* iconographique s'inspirent de certains mouvements artistiques susmentionnés, notamment le surréalisme, le cubisme et le futurisme, mais aussi d'autres courants picturaux de siècles antérieurs, à savoir, le baroque du XVIIe siècle et le romantisme du XIXe siècles. À cet égard, nous envisagerons dans les pages qui suivent mettre en lumière le discours poétique qui caractérisent les hypertextes picturaux des artistes européens de notre *corpus* iconographique.

1.1 - Le discours poétique de Fernando Vicente

Le discours poétique de Vicente se concentre principalement sur la représentation du protagoniste de la diégèse par le biais des portraits de profil et de face. Cet artiste n'illustre pas les différents épisodes majeurs ou secondaires du roman. Le seul épisode phare illustré par Vicente est celui de la lecture que fait don Quichotte des livres de chevalerie dans sa bibliothèque⁸⁰⁹.

Globalement, les hypertextes iconographiques de Vicente suggèrent au spectateur une lecture et une interprétation différente et originale. Les signes visuels mis en image transfèrent le chevalier baroque à une époque moderne et contemporaine, ce qui actualise le roman et modernise son protagoniste.

Le discours poétique de Vicente s'inspire de l'anatomie, de la mécanique et de la cartographie. Ces trois domaines sont omniprésents dans ses illustrations visuelles et sont juxtaposés dans le

⁸⁰⁸ Selon Gérald Gassiot-Talabot, « est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait toujours à proprement parler du récit ». Gassiot-Talabot, Gérald, *Figuration narrative*, Paris, Cercle d'art, 2005, p.9.

⁸⁰⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 28.

même espace de représentation. Il s'agit d'une hybridation qui met en valeur le corps héroïque quichottesque, et qui confère à ces représentations iconographiques un aspect insolite et surnaturel. En effet, Vicente opte pour une hybridation corporelle sous différentes formes. Dans certaines images plastiques, le corps anatomique de don Quichotte est incarné avec des parties corporelles en chair et en os. Dans d'autres, des signes mécaniques sont intégrés au corps anatomique comme, par exemple, le foret métallique de perceuse, le système d'engrenage et le ressort moteur. De plus, il insère également des vanités, thème de prédilection de Vicente, notamment un crâne et des corps squelettiques de don Quichotte et Rossinante parcourant tous les deux la carte de la Manche. Par conséquent, ces hybridations corporelles renvoient à la vie et la mort, à la réalité et à l'illusion.

En revanche, Vicente représente le corps quichottesque sous la forme d'une marionnette morcelée. Cette image fait référence à l'épisode du Retable de Maître Pierre⁸¹⁰ où don Quichotte agit dans le spectacle de marionnette comme un chevalier sauveur de Mésilandre. L'illusion de don Quichotte est ici mise en image par une marionnette soumise et impuissante, manipulée par des fils. Ici, Vicente détourne l'image héroïque de don Quichotte que nous apprécions dans les autres images picturales en le configurant comme un anti-héros, tel qu'il est représenté par Cervantès.

En effet, le discours poétique de Vicente se concentre très particulièrement sur la représentation du corps de don Quichotte. L'intérêt porté par le corps humain évoque la renaissance qui accorde une intention particulière à la représentation de celui-ci. Nous constatons une reproduction parfaite de l'anatomie corporelle par l'artiste, ce qui démontre la maîtrise de la structure anatomique du corps humain compte tenu de la finesse et de la précision des organes corporels dépeints.

D'une part, l'anatomie et les vanités symbolisent le renoncement de don Quichotte à sa mission de chevalier, ainsi que la fin de son aventure chevaleresque, sa mort. L'hybridation entre ces deux genres picturaux et des parties du corps en chair et en os évoquent le corps et l'âme de don Quichotte, qui oscillent entre illusion et réalité, sagesse et folie, vie et mort.

D'autre part, l'hybridation homme-machine représente deux dimensions du merveilleux. Celui du corps vivant anatomique et celui de la machine incarnée dans le corps humain. La machine renvoie au mouvement corporel du corps humain et l'anatomie traduit le fonctionnement du corps humain comme une machine. Ainsi, l'artiste représente une hybridation merveilleuse

⁸¹⁰ *Ibid.*, II, XXVI, p. 750.

scientifique, étant donné que l'anatomie nous dévoile la structure réelle du corps humain. Quant à l'aspect merveilleux, il réside dans la représentation d'un corps anatomique vivant, mais pas un cadavre disséqué. D'ailleurs, le système d'engrenage fusionné dans le corps anatomique vient renforcer le dynamisme corporel et sa vitalité. Il s'agit ici d'une rêverie⁸¹¹ de l'hybridité dont le vital et la mécanique constituent un seul corps.

Le discours poétique de Vicente se caractérise par l'intermédialité. Dans l'image où l'artiste représente don Quichotte et Rossinante squelettiques, il intègre des mots dans la peinture. Les signes visuels sont juxtaposés aux signes linguistiques dans un rapport d'interaction et de complémentarité. Les signes visuels viennent illustrer les signes linguistiques soit pour accentuer le sens, soit pour le compléter. Cette hybridation entre les signes linguistiques et les signes visuels représente un message iconotextuel, où « l'image renvoie à la visibilité du texte et le texte, à la lisibilité de l'image »⁸¹².

L'intericonicité est l'un des aspects qui particularise le discours poétique de l'artiste espagnol. Dans l'image picturale qui représente don Quichotte dans sa bibliothèque, Vicente recourt au collage des personnages et des créatures monstrueuses de Gustave Doré esquissés dans sa toile *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu* (fig.101). Vicente représente don Quichotte à la manière de Doré, assis dans sa bibliothèque, portant un livre de chevaleries ouvert dans sa main gauche et brandissant une épée dans sa main droite.

Esthétiquement, les couleurs chaudes prédominent dans les *ekphrasis* picturales. Le choix d'une gamme chaude est justifié, tout d'abord, par la chaleur de la Manche en été, représentée par la couleur jaune et ensuite par le corps anatomique dont le rouge est omniprésent pour représenter les zones musculaires et le système sanguin du corps humain.

En revanche, la couleur jaune aux arrière-plans dégage une dimension religieuse, notamment dans l'image picturale qui met en image le casque de Mambrin comme une auréole derrière la tête de don Quichotte étant donné qu'il est esquissé horizontalement, comme dans les toiles qui dépeignent les icônes religieuses, souvent, avec une auréole lumineuse derrière leur tête. En contrepartie, Vicente introduit des valeurs neutres, notamment le noir et le gris qui introduisent du contraste dans cette ambiance chaude, notamment par le jeu du clair-obscur.

⁸¹¹ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 6.

⁸¹² Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *op.cit.*, p. 44.

1.2 - Le discours poétique de Georges Corominas

Le portrait est le genre pictural qui prédomine dans le discours poétique de Georges Corominas. Il représente des portraits individuels ou équestres de don Quichotte, parfois accompagné de Sancho Panza. D'abord, Corominas recourt à ce genre pictural pour transposer l'aspect physique et morale de ces deux protagonistes, ensuite, afin de mettre en valeur les deux personnages principaux de la diégèse en exaltant l'héroïsme chevaleresque de don Quichotte. Grace aux portraits équestres, Corominas semble vouloir accorder au personnage du pouvoir et de l'autorité, tout en mettant l'accent sur l'aspect chevaleresque, notamment, dans sa dimension guerrière.

Le peintre français représente un don Quichotte noble portant un costume baroque connu pour le luxe et l'élégance. Don Quichotte est vêtu de la *rhingrave*, costume porté en France depuis 1652 par les rois, les courtisans, les nobles et les bourgeois. Le choix de ce costume vise à mettre en valeur le titre honorifique de noblesse des chevaliers. Le style de ce costume baroque symbolise la noblesse, le pouvoir, l'autorité et la souveraineté. Corominas attribue à son personnage l'élégance de la noblesse et l'héroïsme chevaleresque qui contredisent le statut de l'hidalgo.

Le discours poétique de Corominas se caractérise par la technique de l'intericonicité, qui montre une relation intertextuelle ou interpicturale avec d'autres tableaux, notamment avec ceux de Eugène Delacroix, Toulouse Lautrec et Quentin De La Tour. Ce procédé pictural est une caractéristique de l'esthétique contemporaine qui accorde à la peinture une certaine originalité et de nouveaux ressorts. Dans les toiles de Corominas, l'intericonicité représente une hybridation esthétique et thématique puisqu'elle évoque des événements politiques, sociaux et culturels étrangers au contexte purement espagnol. Le drapeau rouge ondulant vers l'arrière que brandit don Quichotte symbolise, tout d'abord, les mœurs médiévales, mais renvoie également à la femme brandissant le drapeau tricolore dans *La liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, qui évoque l'émancipation du peuple français. Corominas s'inspire, en outre, des images picturales du Moulin Rouge de Toulouse Lautrec pour illustrer les épisodes des moulins à vent⁸¹³. Il représente deux images visuelles qui s'apparentent aux affiches de publicité de Lautrec, dans lesquelles ce dernier annonçait des spectacles organisés au Moulin Rouge pour attirer les visiteurs.

Par ailleurs, ils existent des images picturales qui entretiennent avec le portrait de Louis XV, réalisé par Maurice Quentin De La Tour, une relation intericonique. Celle-ci réside dans la

⁸¹³ *Ibid.*, I, VII, p. 75.

fusion entre le costume militaire (l'armure) et le costume royal baroque. Don Quichotte est vêtu de la même façon que Louis XV. Il porte un costume baroque fusionné avec quelques parties de l'armure. Cette hybridation vestimentaire met en valeur le pouvoir militaire et l'héroïsme chevaleresque de don Quichotte.

En effet, le discours poétique de Corominas se distingue du discours poétique des autres artistes européens par l'introduction des instruments de musique, accordant ainsi un discours sonore et poétique à ces toiles picturales. Les instruments de musique dépeints renvoient au tempérament mélancolique de don Quichotte (la viole), au contexte guerrier et chevaleresque (la vielle à roue, le cor et le tambourin), à l'amour de don Quichotte envers Dulcinée (le luth).

Chaque instrument de musique symbolise une idée ou un état psychologique particulier selon leurs natures sonores. Les scènes de flamenco représentent la joie et le divertissement; les castagnettes symbolisent l'affection et l'émotion, le tambour à cymbale ou de basque renvoie à la fin des souffrances et au début des réjouissances; la viole reflète la mélancolie de don Quichotte; la complexité du système de cordes de la vielle à roue évoque les complications et l'instabilité psychologique de don Quichotte; le cor ou la trompe de chasse symbolise la guerre; le tambourin de Provence fait référence par sa mélodie grave au courage de don Quichotte en tant que chevalier. En ce sens, le peintre représente à travers une allégorie musicale certains signes diégétiques, qui exaltent la dimension sensationnelle du discours poétique de Corominas.

Par ailleurs, Corominas opte pour un discours poétique surréaliste en dépeignant quelques représentations insolites qui proviennent de la sensibilité de l'artiste, sa vision onirique et ses expériences psychologiques. Il esquisse des formes et des paysages fantastiques et mystérieux qui déstabilisent nos représentations conventionnelles, car ils subissent des modifications incompatibles avec l'état naturel des choses. Par exemple, nous observons l'aspect fantastique dans la représentation des moulins à vent, qui reprennent dans certaines *ekphrasis* picturales une dimension imaginaire suscitant auprès du spectateur de l'étonnement. D'une part, Corominas remplace les ailes du moulin à vent par des ailes de papillon. Cette métamorphose du moulin à vent renvoie à l'imagination de don Quichotte qui prend les moulins à vent pour des géants aux énormes bras, mais elle reflète dans en outre l'imaginaire de Corominas. Dans une autre image picturale, les ailes des moulins à vent sont dépeintes sous forme de flocons dans un paysage enneigé. À travers ses moulins à vents hybrides, Corominas fusionne sa vision onirique avec le réel, caractéristique principale du surréalisme. D'autre part, il représente des ciels surnaturels ardents et fougueux de couleurs chaudes, qui renvoient à la chaleur de la Manche durant la période estivale. Par contraste, l'artiste dépeint des seconds plans qui

représentent parfois des ciels plus réels et naturels par le biais du bleu clair. Ainsi, le discours poétique de Corominas se caractérise principalement par l'hybridation du réel et de l'imaginaire, permettant ainsi au lecteur-spectateur de quitter son environnement habituel vers le mystérieux, le fantastique et l'inattendu.

En revanche, Corominas accorde à certains objets une fonction insolite en leur attribuant un nouvel usage qu'ils ne détiennent pas normalement dans la vie ordinaire. D'abord, il dépeint don Quichotte jouant de la viole, frottant les cordes avec l'épée au lieu de l'archet, l'élément habituel pour jouer aux instruments à cordes frottées. Ensuite, il substitue le bourdon de Saint-Jacques de Compostelle, objet symbolique et fondamental des pèlerins, par la lance de don Quichotte. De plus, l'artiste dépeint un tambourin qui prend la fonction d'un champ de bataille où don Quichotte s'affronte à ses adversaires chevaliers, notamment, le Chevalier de la Forêt⁸¹⁴ et le Chevalier de la Blanche Lune⁸¹⁵. Enfin, les livres de chevaleries prennent la fonction d'une chaise et l'épée devient un marque-page. Ainsi, nous observons un décalage avec l'utilisation habituelle des objets dans la vie quotidienne.

Le discours poétique de Corominas se caractérise essentiellement par le romantisme compte tenu de quelques aspects esthétiques émanant de ce mouvement artistique. Premièrement, nous apprécions une diversité chromatique qui traduit les sentiments et les émotions de l'artiste et de son personnage. Deuxièmement, le clair-obscur est utilisé pour accentuer la profondeur du paysage, notamment dans les arrières plans. En outre, les effets de lumière ou d'ombre suggèrent parfois une ambiance irréelle et fantastique par des ciels ardents et apocalyptiques qui reflètent l'instabilité psychologique de don Quichotte et la perception hallucinatoire du peintre. Les paysages représentés sont généralement étranges, mystérieux et dégagent une atmosphère mélancolique.

En somme, le discours poétique de Corominas se caractérise par le surréalisme, qui partage avec le romantisme⁸¹⁶, le mystère et le fantastique. Le peintre français explore son inconscient tout en réactualisant les principes du symbolisme, notamment lorsqu'il représente des moulins à vent insolites aux ailes de papillon et aux ailes aux flocons de neige sans oublier les ciels ardents et apocalyptiques qui reflètent le monde onirique et imaginaire de l'artiste.

⁸¹⁴ *Ibid.*, II, XII, p. 630.

⁸¹⁵ *Ibid.*, II, LXIV, p. 1045.

⁸¹⁶ Le romantisme « privilège l'émotion, l'imagination et le rêve, par opposition à la raison, la réflexion et la réalité ». Glorieux, Guillaume, *L'art du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 186.

1.3 - Le discours poétique de Svetlin Vassilev

Globalement, le discours poétique de Svetlin Vassilev se caractérise par le réalisme étant donné qu'il imite la nature à travers des techniques picturales qui accordent un effet réel aux représentations iconographiques. Par exemple, il emploie la perspective atmosphérique dont les couleurs se dégradent et s'estompent à l'horizon en raison de l'éloignement ainsi que les jeux d'ombre et de lumière qui suggèrent au lecteur-spectateur une impression de réalité. La palette chromatique de Vassilev transmet au récepteur les différents états psychologiques des personnages. Dans l'épisode de la défaite entre don Quichotte et le chevalier de la Blanche Lune, l'artiste dépeint le sol avec du jaune-vert qui symbolise le dérèglement, l'inquiétude, le désordre et la folie⁸¹⁷. Vassilev se sert de cette couleur pour transposer l'état psychologique d'un don Quichotte vaincu et honteux. Le réalisme est tangible également à travers l'illustration fidèle de l'hypotexte cervantin. L'artiste bulgare représente par la *mimèsis*⁸¹⁸ les différents épisodes du roman, car il illustre des images rhétoriques préexistantes. Le spectateur peut constater les similitudes et les correspondances entre l'hypotexte et les épisodes illustrés, mais sans négliger les signes visuels supplémentaires qui présentent la vision de Svetlin Vassilev, différente de celle de Maria Angélidou, l'auteur de l'adaptation *Don Quichotte* et de Miguel de Cervantes, l'auteur de *Don Quijote*.

L'introduction de procédés cinématographiques dans les illustrations picturales constitue l'un des aspects esthétiques qui caractérisent le discours poétique de Vassilev. L'intégration du cinéma dans la peinture donne lieu à une relation intermédiaire entre ces deux médias. L'artiste bulgare utilise particulièrement des hors-champs⁸¹⁹, des zooms et des points de vue en plongée. Par les vues en plongée, le peintre donne la sensation d'écraser les personnages, en accordant au lecteur-spectateur un sentiment de surplomb par rapport aux objets ou aux personnages

⁸¹⁷ Pastoureau, Michel, *Couleurs, Images, Symboles, op.cit.*, p.51.

⁸¹⁸ « [i]miter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres [...]. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas tant que la représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre ». Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990, pp. 105-106

⁸¹⁹« Le hors-champ peut prosaïquement être défini comme ce qui n'est pas le champ inscrit dans le cadre, ce qui en constitue son envers, caché à la vue [...] », Orts, Hugo, *Écrans variables. Le format d'image comme élément de mise en scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2022, p. 95.

représentés. En revanche, l'artiste utilise des zooms pour rapprocher les personnages du spectateur. Il dépeint don Quichotte en gros plan allongé avec le ventre sur Rossinante, vaincu et battu après sa défaite face aux condamnés (*los galeotes*)⁸²⁰. Il utilise dans une autre image picturale la même technique pour mettre en valeur l'obsession de don Quichotte aux livres de chevalerie⁸²¹.

En effet, Vassilev s'inspire de techniques cinématographiques pour mettre en valeur les différents états psychologiques du protagoniste et pour souligner l'effet très dramatique des épisodes. En outre, il se sert des plans panoramiques horizontales⁸²² pour suivre le déplacement des personnages traversant un lieu comme, par exemple, l'image qui met en scène don Quichotte, Sancho, le curé et le barbier, tous déguisés, en chemin sur leurs montures pour sauver la prétendue reine de Micomicon⁸²³. Dans une autre illustration, il dépeint les deux protagonistes sur leurs montures en route, Sancho à gauche de l'image, c'est-à-dire derrière don Quichotte et celui-ci à droite de l'image, devant son écuyer. Cette représentation panoramique horizontale pousse le spectateur à réaliser un mouvement horizontal de gauche à droite.

Généralement, le discours poétique de Vassilev plonge le spectateur dans la période baroque de la diégèse quichottesque. Les couleurs chaudes estompées, le style vestimentaire des personnages, l'architecture des édifices et la décoration déplacent le spectateur au XVIIe siècle, témoignent d'une volonté de retour aux sources du *Quichotte*.

1.4 - Le discours poétique de Tomasz Setowski

Les aspects esthétiques de Setowski émanent principalement du monde merveilleux des contes de fée. Le spectateur est plongé dans une ambiance totalement merveilleuse dont l'insolite et le surnaturel prédominent dans toutes les images picturales de cet artiste polonais. Les moulins à vent de Setowski sont animés. Ils disposent de visages humains avec des expressions faciales qui représentent des états psychologiques singuliers, comme l'horreur et la mélancolie. D'autres moulins à vent contiennent des cornes qui symbolisent la brutalité et la tyrannie, ainsi que des

⁸²⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit, p. 211.

⁸²¹ *Ibid.*, I, I, p. 28.

⁸²² « Dans le panoramique horizontal, la caméra pivote sur son axe horizontal de la gauche vers la droite ou de la droite vers la gauche [...]. Le Panorama horizontal est communément utilisé pour découvrir un très large panorama qui n'entre pas dans le cadre fixe de la caméra – un paysage, par exemple. Il permet également de suivre les personnages ou des véhicules en mouvement », Vineyard, Jeremy, *Les plans au cinéma. Les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, Paris, Eyrolles, 2004, p. 3.

⁸²³ *Ibid.*, I, XXIX, p. 293.

hélices aériennes montrant des moulins à vent volants et rebelles. Ils apparaissent parfois avec des voiles déchiquetées et des cordes entrelacées qui évoquent l'horreur et la brutalité. En outre, Setowski intègre-aux moulins à vent des signes visuels supplémentaires, à savoir, des horloges pour symboliser le temps de la bataille entre ces moulins à vent et don Quichotte et des fléchettes pour suggérer la cible de don Quichotte.

La palette chromatique de Setowski combine les couleurs chaudes et froides. Les couleurs chaudes sont destinées, globalement, à dépeindre le paysage désertique en beige, brun ou jaune, tandis que les couleurs froides sont sélectionnées pour représenter le ciel et la nature. La perspective atmosphérique est remarquable par les couleurs plus pâles et froides aux arrière-plans et aux horizons. Le noir, le blanc et le gris sont omniprésents pour donner des effets d'ombre et de lumière, et parfois, pour représenter des ciels brumeux ou le temps qui anticipe des orages ou des tempêtes. Cet aspect esthétique reflète le tempérament colérique et mélancolique du chevalier ainsi que la méchanceté des ennemis de don Quichotte. Globalement, Setowski demeure fidèle aux couleurs conventionnelles de la nature en dépit de l'environnement merveilleux des hypertextes iconographiques. Cela accorde à ses représentations picturales un aspect réaliste au sein d'une ambiance exclusivement merveilleuse, entremêlant ainsi réalisme et imagination, caractéristique du surréalisme et du réalisme magique. À propos du réalisme magique, Gabriel García Márquez évoque cette tendance artistique et littéraire lors d'un entretien en 1969 : « creo que si uno sabe mirar, las cosas de la vida diaria pueden volverse extraordinarias. La realidad diaria es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no hace caso. Encuentro correlaciones increíbles en todas partes »⁸²⁴. Setowski partage cette vision magique des choses quotidiennes et la transcrit picturalement dans ses œuvres visuelles où nous apprécions des objets étranges et inattendus qui accordent aux représentations un aspect magique. À travers la perspective ultra-précise⁸²⁵, en tant que caractéristique prépondérante du réalisme magique, l'artiste polonais exprime sa vision subjective du monde créant auprès du spectateur un état de surprise. Menton Seymour explique que la définition d'une tendance littéraire et artistique.

La visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto

⁸²⁴ Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 19.

⁸²⁵ Selon Seymour Menton, « el enfoque ultrapreciso es tal vez el rasgo más dominante de la pintura mágicorealista. Por su propio carácter, hace sentir al observador cierta extrañeza ». *Historia verdadera del realismo mágico*, *Ibid.*, p. 21.

raro o extraño que deja desconcertado, aturcido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca⁸²⁶.

Esthétiquement, Setowski apporte un aspect original aux épisodes des moulins à vent⁸²⁷. Toutes les images picturales de cet artiste représentent ce même épisode, modifiant et modulant à chaque fois les signes visuels (plastiques et iconiques). Dans certaines images iconographiques, Setowski dépeint don Quichotte sur un carrosse de grandes roues tiré par Rossinante affrontant un moulin à vent qui se courbe vers don Quichotte en position d'attaque. Dans d'autres images, l'artiste représente don Quichotte monté sur des grands-bi en chemin vers des moulins à vent surnaturels, tantôt humanisés tantôt mécanisés. Dans d'autres occasions, Setowski nous montre des moulins à vent animés avec des toits sous formes de sucettes multicolores, qui évoquent un monde merveilleux enfantin.

En revanche, le discours poétique de Setowski fait cohabiter de multiples créatures monstrueuses, des personnages étranges et des objets mystérieux, nourris de son imagination et de son exégèse personnelle de l'hypotexte quichottesque. En effet, l'aspect merveilleux de son discours poétique est omniprésent dans toutes ses images picturales, dont les signes visuels ne représentent aucun attachement avec la réalité. L'ambiance merveilleuse qui prédomine dans ces représentations plastiques correspond notamment aux contes de fée, à la magie, et à tout ce qui est surnaturel et étonnant. Le discours poétique de Setowski, par son caractère merveilleux, accorde à la diégèse une valeur ajoutée et une revalorisation de l'image rhétorique par l'image iconographique.

L'aspect de modernisation de *Don Quichotte* est très remarquable dans le discours poétique de l'artiste polonais. Dans une époque baroque, Setowski introduit des grands-bi, des hélices aériennes, des machines à vapeurs, des avions, des aéronefs, des dirigeables, des panneaux de la signalétique routière qui renvoient à la révolution industrielle du XIXe siècle. À l'inverse, le peintre fait référence au Moyen-Âge par la représentation des édifices avec une architecture médiévale. Cette hybridation chronologique crée un univers merveilleux très original. En outre, nous apprécions une autre modalité d'hybridation chez Setowski, notamment par l'introduction de zoomorphes et d'anthropomorphes, des édifices humanisés et des créatures humanoïdes. Ses signes visuels accentuent l'environnement merveilleux que l'artiste accorde à ses images plastiques.

En revanche, le discours poétique de l'artiste polonais s'apparente à celui de Gustave Doré,

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁸²⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 75.

notamment dans la représentation de don Quichotte avec la même posture que celle mise en image par Doré dans *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu* (fig.101), réalisée en 1863.

Nous le voyons, il existe une relation intericonique entre ces représentations picturales. À la manière de Doré, Setowski dépeint le chevalier assis sur un fauteuil brandissant l'épée dans sa main droite et portant un livre de chevalerie ouvert dans sa main gauche. Lui aussi, il représente don Quichotte entouré de monstres diaboliques et créatures mystérieuses, de princesses, de chevaliers et de tout ce qui émane de l'environnement chevaleresque. Comme Doré, Setowski traduit la folie de don Quichotte et son obsession pour les livres de chevalerie.

La fonction poétique dans les œuvres plastiques de Setowski est très prégnante. Si dans le discours littéraire, notamment la poésie, il existe un parallélisme entre les vers et la rime, le rythme et l'intonation, ce parallélisme est présent également dans les images picturales de l'artiste polonais, et cela, à travers un parallélisme entre les signes visuels comme, par exemple, les moulins à vent insolites, les grands-bi, les bateaux, les panneaux signalétiques, les créatures monstrueuses, les zoomorphes et les anthropomorphes, *etc.* La fonction poétique réside dans la récurrence de ces structures syntaxiques, qui accordent aux signes visuels une priorité importante quant au message poétique transmis au spectateur. Les deux principes de la « sélection » et la « combinaison »⁸²⁸ de la fonction poétique sont présents dans les œuvres de Setowski étant donné qu'il a sélectionné et a combiné les signes visuels pour accorder aux représentations picturales une ambiance de merveilleux absolu.

Le discours poétique de Setowski se caractérise par l'intermédialité. L'artiste introduit dans la peinture des techniques cinématographiques comme le hors champ qui permet d'interpeller l'imagination du spectateur en créant chez lui la curiosité, et de dévoiler ce qui n'apparaît pas dans le cadre de l'image, comme, par exemple, des moulins à vent mis en image, coupés ou occultés. Concernant les angles de cadrage, l'artiste opte pour la contre-plongée afin d'accorder à don Quichotte du pouvoir, de la supériorité et de la grandeur. En outre, Setowski utilise un point de vue en plongée dans lequel le chevalier est représenté à partir d'un angle de vue inférieur, ce qui engendre un effet d'écrasement et de vulnérabilité par rapport au lecteur-spectateur. Par conséquent, il existe une relation de *coprésence* entre la peinture et le cinéma étant donné que ces deux médias sont juxtaposés simultanément dans le même médium matériel

⁸²⁸ Jakobson, Roman, *Questions de poétique, op.cit.*, p. 238.

de représentation. Les techniques cinématographiques sont intégrées dans la peinture comme une forme de citation et de référence.

Généralement, le discours poétique de l'artiste polonais est merveilleux et surréaliste. L'artiste visualise la folie de don Quichotte moyennant une lecture et une interprétation personnelle et merveilleuse, qui plongent le spectateur dans un monde irrationnel qui ne surprend pas don Quichotte. Ce dernier apparaît comme les héros de contes de fée. Il ne s'agit pas ici du fantastique, étant donné que l'insolite et le surnaturel prédominent dans toutes les représentations iconographiques. Théoriquement, « le merveilleux est l'univers des mythes et des contes, qu'il s'agisse de contes portés au fil des siècles par la tradition orale ou de contes réécrits voire imaginés par des écrivains [...]. Il n'est pas question ici de fantastique. Ce surnaturel est accepté, consenti par l'auditoire auquel il est destiné. [...]. La différence est une modification sensible de la perspective »⁸²⁹.

⁸²⁹ Millet Gilbert et Labbé Denis, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p. 29.

Chapitre 2

Discours socioculturel des artistes européens

La dimension socioculturelle montre que l'image picturale est semblable à une chronique sociale qui rapporte des faits réels et reflètent la réalité de la société dans une époque spécifique. Si Goldmann affirme que l'image rhétorique doit être abordée d'un point de vue sociologique, l'image picturale est abordable également de ce point de vue, et autant plus lorsqu'elle illustre le roman dialectique, qui reflète la structure du milieu social. En effet, « l'art exprime, représente, le génie de la nation : il existe un art italien, un art allemand, un art français, etc., dont les qualités spécifiques se retrouvent en tout point de l'histoire, circulant inchangées sous les évolutions de surfaces des styles d'époques, des modes et des courants »⁸³⁰.

En revanche, les artistes sont les ressortissants de leurs pays, sont représentants de leur culture et leur milieu social. À travers l'art, l'artiste transmet l'émotion sociale par des signes visuels plastiques et iconiques pour représenter au spectateur avec lequel il partage le même espace social des signes culturels familiers⁸³¹, et fait découvrir en parallèle aux spectateurs étrangers des signes culturels qui ne ressemblent pas aux siens. En l'occurrence, l'artiste rapproche sa culture aux spectateurs étrangers. Ainsi, « l'émotion artistique est donc essentiellement sociale ; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. *Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social* »⁸³². Ainsi, l'art, tant dans sa forme que dans son contenu, reflète l'identité culturelle de l'artiste créant un lien avec la société à travers des images artistiques dont il configure les particularités de la société. En ce sens, le peintre russe Alexeï Egorov explique que « el arte de cada nación lleva implícitos sus rasgos propios, sin que eso significa que entre las naciones no haya nada de común. En la creación artística de los distintos pueblos se reflejan las particularidades de su desarrollo histórico, de su vida social, sus costumbres, así como el medio geográfico, la naturaleza que los rodea [...] El artista describe el medio geográfico no

⁸³⁰ Abouddrar Bruno Nassim, Mairesse François, Martin Laurent, *Géopolitiques de la culture. L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Paris, Armand Colin, 2021, s.p. https://www.google.fr/books/edition/G%C3%A9opolitiques_de_la_culture/jEJDEAAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=l%27art+refl%C3%A8te+la+culture+de+l%27artiste&pg=PT25&printsec=frontcover [Consulté le 31/05/2022].

⁸³¹ Jean-Marie Guyau affirme que « l'émotion artistique est donc [...] l'émotion sociale que nous fait éprouver une vie analogue à la nôtre et rapprochée de la nôtre par l'artiste : au plaisir direct des sensations agréables (sensation du rythme des sons ou de l'harmonie des couleurs) », Guyau, Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, p. 18.

⁸³² *Ibid.*, p.21.

simplemente como realidad objetiva; no reproduce la naturaleza en general, sino lo que es cercano y entrañable al pueblo »⁸³³.

2.1 - Le discours socioculturel de Fernando Vicente

Les images picturales de Fernando Vicente représentent une hybridation du corps humain et de la machine. Cette représentation hybride symbolise la relation et l'interaction entre la machine et l'homme en tant que fabricant et utilisateur. En outre, elle reflète la transformation d'une société agraire et artisanale vers une autre plus industrielle.

Par exemple, le système d'engrenage fusionné avec le corps humain symbolise le mouvement, l'industrie, la mécanique, l'horlogerie et la transmission de l'énergie qui sont en lien avec la potentialité industrielle offerte en faveur du corps humain. Le corps-machine de don Quichotte pronostique le devenir du corps humain à l'ère de l'industrialisation. Ce type de représentation était fréquent dans les années 1910 où les avant-gardistes s'intéressaient à l'interaction dynamique entre le corps humain et la machine comme réaction à une nouvelle société industrielle. Dans ce contexte, Zapperi Giovanna précise que « dans les arts des années 1910, le corps-machine s'impose comme une métaphore complexe, en réponse à un présent dominé par la montée en puissance du capitalisme industriel, la mécanisation du travail et la crise des formes artistiques traditionnelles engendrées par les technologies de reproduction des images »⁸³⁴. Dans cette période, les artistes représentaient des corps métalliques, morcelés ou hybrides. Pour sa part, Vicente représente le corps de don Quichotte sous une forme métallique et fragmentée. Cette stratégie visuelle peut symboliser le traumatisme des civils victimes de la guerre mondiale, où l'on faisait appel à des machines militaires comme les chars, par exemple. À cet égard, le corps mécanique de don Quichotte représente une fuite de cette réalité traumatique militaire par ce corps hybride, qui vaut comme protection mécanique armée contre les machines de guerre.

« Dans l'idéologie technophile des futuristes, l'interaction entre l'humain et la mécanique est censée permettre la création d'un corps armé et héroïque, un projectile lancé à toute vitesse capable de dominer le temps et l'espace »⁸³⁵. Le corps-machine de don Quichotte représente une métaphore de la relation de l'être humain et la machine.

⁸³³ Medina García Eyedelkis, Sánchez Matos Yenis, Rey William, Naung Yenlys, « La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio », *Contribuciones a la Ciencias Sociales*, n°16, 2012, p. 12. https://www.eumed.net/rev/ccss/20/gmrn.html#google_vignette [Consulté le 01/06/2022].

⁸³⁴ Zapperi, Giovanna, « Du surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre », *op.cit.*, p. 313.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 315.

Dans la société industrielle, le rôle de l'homme et de la machine est complémentaire, étant donné que la machine nécessite l'intervention de l'homme pour fonctionner. À l'inverse, la machine compense les insuffisances de l'homme en effectuant certaines opérations, parfois difficiles ou impossibles à réaliser par lui, de sorte à améliorer les capacités productives de la société. Le corps-machine traduit la fonction complémentaire que chaque partie remplit vis-à-vis de l'autre. L'artiste espagnol se sert également de la technologie pour moderniser la diégèse quichottesque. Il dépeint don Quichotte manipulant un ordinateur portable, faisant ainsi référence au passage à la technologie et à l'informatique du XXe siècle.

2.2 - Le discours socioculturel de Georges Corominas

Le discours socioculturel de Corominas se caractérise par la diversité culturelle puisqu'il introduit dans ses œuvres picturales des signes visuels qui renvoient à la culture française, arabe et espagnole. Il se sert du costume, de l'architecture et des temps modernes qui actualisent la diégèse quichottesque.

- **Costume baroque français**

Corominas dépeint des portraits de don Quichotte portant un costume baroque introduit en France sous le règne de Louis XIII et de Louis XIV. Il est composé de plusieurs éléments de coutures, notamment le pourpoint aux manches ouvertes sur la chemise ou parfois sans manches. Les manches de la chemise sont flottantes, crevées ou découpées à *chiquetades*. L'artiste dépeint un collet bordé de dentelle avec une fraise ronde et tombante à la confusion. Don Quichotte porte une cape rejetée sur les épaules et drapée autour du coude. Les hauts-de-chausse sont longs aux genoux ou courts et serrés sur la jambe. Dans quelques images picturales, il met parfois des souliers à pont-levis (chaussures à talon), dans d'autres, il apparaît avec des bottes (*ladrine* ou *lazarine*), un type de chaussure qui est très évasée au niveau de la partie supérieure, il est monté à mi-jambe et rabattu en entonnoir sur le mollet. Corominas dépeint les hauts-de-chausses très amples conformément au costume baroque. Don Quichotte porte dans un portrait des gants à crispin et un chapeau de feutre à plume.

En ce qui concerne la *rhingrave*, elle se portait en France depuis 1652. Elle est représentée sur les tapisseries de *L'histoire de Louis XIV* par Lebrum⁸³⁶. Ce type de costume était porté uniquement par le roi, les courtisans, la noblesse, ainsi que par la bourgeoisie qui s'efforçait d'imiter la noblesse en portant un costume similaire. La *rhingrave* était un costume traditionnel

⁸³⁶ Boucher, François, *Histoire du costume en Occident, op.cit.*, p. 221.

porté également par les chevaliers, d'autant qu'ils avaient le titre honorifique de nobles. Ce costume endossé par don Quichotte représente essentiellement le pouvoir, l'autorité, la souveraineté et la noblesse des chevaliers. Dans certains portraits, Corominas dépeint don Quichotte portant un gilet boutonné, sans poches ni basques, les boutons ne sont plus que des ornements⁸³⁷. Ce style vestimentaire était à la mode sous le règne de Louis XV où le justaucorps était de mise partout en Europe et prenait le nom *d'habit à la française*⁸³⁸. Ainsi, Corominas attribue à don Quichotte l'élégance de la noblesse et l'héroïsme chevaleresque en le dépeignant avec un costume baroque français, caractéristique des classes sociales prestigieuses.

- **La Belle Époque**

Dans certaines images picturales, Corominas représente des aspects typiques de la Belle Époque en France, qui se caractérise essentiellement par le progrès social, économique, technologique, politique, ainsi qu'une effervescence artistique très importante. L'artiste dépeint la vie parisienne mettant en image le Moulin Rouge, des cabarets parisiens et des calèches.

Cette époque riche en changements a influencé la mode vestimentaire qui a subi des nouveautés et des transformations stylistiques. Corominas nous montre les parisiens selon la mode de cette période. Les dames portent des robes longues. Elles mettent des chapeaux à plumes, des gants et des sacs. Les messieurs sont habillés de complets noirs composés de veste, gilet, chemise blanche, pantalon et cravate. Ils complètent le tout d'un chapeau haut-de-forme et d'une canne. Ce style vestimentaire moderne reflète l'esprit parisien et la société de cette époque, qui se distingue par la révolution industrielle et l'essor de la culture.

- **Costume oriental**

Corominas met en image des personnages portant des costumes orientaux. Ils sont probablement des mudéjars (musulmans demeurés en terre chrétienne), appelés plus tard morisques. L'incorporation de ces personnages convoque l'histoire et la civilisation espagnoles, notamment d'Andalousie. En outre, Corominas dépeint un groupe de femmes et d'hommes dans une fête musicale dansant et jouant de la *Vihuela*. Les hommes portent un costume mudéjar composé de pantalons bouffants, des chemises, des gilets et des bas-de-chausses⁸³⁹. De plus, ils sont ornés d'un turban, ou *'imāma*⁸⁴⁰, connu comme accessoire oriental. Et pour accentuer

⁸³⁷ Grau, François-Marie, *Histoire du costume, op.cit.*, p. 63.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁸³⁹ Arié, Rachel, « Le Costume des musulmans de Castille au XIIIe siècle d'après les miniatures du *Libro de ajedrez* », *op.cit.*, p. 63.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

l'origine orientale, Corominas esquisse leur visage barbu et de couleur bronze.

- **Femme mudéjare**

Corominas dépeint une femme mudéjare habillée d'une robe rouge de style occidental et coiffée d'un foulard blanc, en arabe *mandīl*⁸⁴¹, un accessoire que portaient les dames mudéjares de la cour d'Alphonse X. Il représente une autre femme également vêtue d'une robe rouge de style occidental et coiffée d'un tissu blanc. Ce dernier accessoire ressemble à ce que Rachel Arié évoque à propos des costumes des femmes mudéjares, précisément les dames de la cour d'Alphonse X : « elles ont le visage découvert, les cheveux retenus par un simple serre-tête [...] ou bien recouverts d'un foulard (*mandīl*) à rayure »⁸⁴².

- **Costume magrébin**

Dans l'épisode des moulins à vent⁸⁴³, Corominas représente des hommes portant le burnous⁸⁴⁴ magrébin, un manteau masculin à capuchon conique de laine très ample et sans manche. Ils sont coiffés d'un voile, en arabe *lithâm*⁸⁴⁵, couvrant la tête et entourant le cou et les joues, similaire à celui que portaient les almoravides surnommés dans les textes du Moyen-Âge de « voilés »⁸⁴⁶.

Dans le même épisode, il dépeint des femmes vêtues du *haïk*⁸⁴⁷, vêtement long de laine léger couvrant tout le corps. En effet, l'insertion de costumes traditionnels maghrébins comme le *haïk* et le burnous est due à l'influence sur l'artiste de la culture algérienne, milieu dans lequel il a fait ses études, notamment à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts d'Alger.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.* I, VIII, p. 75.

⁸⁴⁴ « Manteau de laine à capuchon, sans manches, porté par les arabes, ou par les anciens régiments de spahis. » <https://www.cnrtl.fr/definition/burnous> [Consulté le 26/12/2021].

⁸⁴⁵ « Face à la masse des populations conquises, les Almoravides apparaissaient au Maghreb et en al-Andalus comme un bloc solidaire, dont les membres semblaient indistincts les uns des autres en raison du *lithâm*, qui leur cachait le visage et la bouche. Ce voile était porté non seulement par tous les membres de l'élite au pouvoir, du souverain aux simples soldats, mais aussi par les serviteurs berbères de la dynastie qui profitaient ainsi de bien des avantages. Plus qu'un marqueur ethnique lié à une origine, le *lithâm* devint un marqueur politique distinctif de l'appartenance à l'élite, avec tous les risques d'usurpation d'identité que cela comportait. », Buresi, Pascal, « Les Almoravides », *op.cit.*, pp. 295.

⁸⁴⁶ <https://www.lhistoire.fr/les-almoravides-fondent-marrakech> [Consulté le 26/12/2021].

⁸⁴⁷ « Grande pièce d'étoffe légère dans laquelle les Orientaux, et plus particulièrement les femmes musulmanes, se drapent. » <https://www.cnrtl.fr/definition/ha%C3%AFk> [Consulté le 26/12/2021].

- **Costume religieux européen**

Corominas représente dans une de ses images picturales un portrait de don Quichotte debout en costume traditionnel de pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Don Quichotte porte un mantelet, un chapeau de feutre à larges bords, une besace et une gourde. Il tient entre ses bras croisés une lance se substituant au bourdon du pèlerin qui servait à la fois d'arme et de support de marche. Dans cette représentation iconographique, Corominas fait référence au pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle qui a pour objectif d'atteindre le sépulcre de Saint-Jacques de Zébédée ou Saint-Jacques le Majeur, l'un des douze apôtres de Jésus. Selon la légende, le corps de Saint-Jacques a été transporté de Jérusalem au nord-ouest de l'Espagne, où il a été enterré. Dès lors, le pèlerinage de Saint-Jacques devient l'un des pèlerinages les plus importants du Moyen-Âge, après la découverte de son supposé tombeau au IXe siècle. Au XXe siècle, les chemins de Saint-Jacques de Compostelle ont été certifiés comme itinéraires culturels par le Conseil de l'Europe en 1987. Grâce aux pèlerinages, les pèlerins de Saint-Jacques ont exploré de nouvelles traditions, ce qui a enrichi l'identité culturelle européenne⁸⁴⁸.

- **Danse de flamenco**

Dans certains hypertextes plastiques, Corominas représente des femmes dansant le flamenco et tenant des petits tambours à cymbalettes, elles sont drapées des robes traditionnelles du flamenco. Celui-ci est né au XVIIIe siècle en Andalousie, résultat du métissage culturel qu'a connu l'Andalousie, entre musulmans, chrétiens, juifs, gitans *etc*⁸⁴⁹. Il a été inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2010 par l'Unesco. En effet, les scènes de flamenco représentent cette hybridité culturelle, comme nous pouvons le constater dans l'image qui représente des chrétiens et des musulmans jouant de la musique et dansant ensemble.

- **Architecture orientale**

Corominas place don Quichotte et Sancho Panza dans un décor d'architecture arabe en arrière-plan. Des portails d'arcs polylobés composés de petits arcs en plein cintre (les lobes). Ce type

⁸⁴⁸ « Pendant des siècles, les pèlerins ont pu découvrir de nouvelles traditions, de nouvelles langues et de nouveaux modes de vie et sont retournés chez eux avec une riche identité culturelle, phénomène rare à une époque où les voyages de longue distance exposaient le voyageur à de grands dangers. Les Itinéraires de Saint-Jacques servent de symbole, en reflétant près de mille ans de l'histoire européenne et en servant de modèle de coopération culturelle pour toute l'Europe ». <https://www.coe.int/fr/web/cultural-routes/the-santiago-de-compostela-pilgrim-routes> [Consulté le 06/01/2022].

⁸⁴⁹ <http://andalousie-culture-histoire.com/art-et-culture-en-andalousie/le-flamenco-et-landalousie/> [Consulté le 16/12/2019].

de portails est apparu au Xe siècle à l'époque du Califat de Cordoue, développé durant les royaumes des taïfas et repris ensuite par les almohades à la fin du XIIe siècle et par les mudéjars. Ce type de portails est très présent en Andalousie, notamment à Séville, Grenade et Cordoue.

Globalement, le discours socioculturel de Corominas se caractérise par l'hybridation de siècles et de civilisations, représentées notamment par le costume et l'architecture. Ces signes culturels reflètent l'identité andalouse et la coexistence sociale entre chrétiens et musulmans lors de la conquête musulmane et la reconquête chrétienne, avant l'expulsion des morisques (*conversos*) de l'Espagne entre 1609 et 1613.

Quant au costume baroque français, il accorde à don Quichotte une allure noble en mettant en valeur le titre honorifique de noblesse des chevaliers, contrairement à l'iconographie quichottesque traditionnelle qui représente don Quichotte ridicule, appartenant à une classe sociale basse, notamment chez les peintres français et hollandais. En ce qui concerne les costumes magrébins, comme le *haïk* algérien et le burnous, ils témoignent de l'influence sur Corominas lors de son séjour en Algérie qu'ont exercé les traditions et les coutumes algériennes.

2.3 - Le discours socioculturel de Svetlin Vassilev

Les images picturales de Svetlin Vassilev donnent à voir une hybridation culturelle hispano-bulgare, étant donné qu'elles déplacent don Quichotte en Bulgarie, le pays d'origine de l'artiste. En dépit de la distance géographique entre l'Espagne et la Bulgarie, Vassilev les réunit dans le même espace pictural qui mène le spectateur à apprécier une fusion culturelle originale.

Vassilev transcrit picturalement le syncrétisme culturel qui caractérise la Bulgarie dans ses illustrations quichottesques en introduisant des signes culturels bulgares. Le discours socioculturel de Vassilev traduit l'influence de son pays natal. Historiquement, la Bulgarie a connu une succession de peuples comme, par exemple, les Thraces, les Grecques, les Romains, les Slaves, les Protobulgares⁸⁵⁰ et les Ottomans. Ses peuples et tribus ont laissé des traces culturelles et génétiques très importantes dans le territoire bulgare. Cette osmose culturelle est tangible dans les représentations quichottesques de Vassilev.

⁸⁵⁰ Nomades d'origine turque à l'origine de la création du royaume bulgare. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/protobulgare/>. [Consulté le 30/11/2021].

- **Traces de l'Empire Ottoman**

Vassilev se sert du costume féminin évoquant l'Empire Ottoman qui occupait la Bulgarie au XIVe siècle. Les paysannes que don Quichotte et Sancho Panza rencontrent au Toboso⁸⁵¹ sont vêtues de jupes, de chemise/veste et de voiles scapulaires couvrant la tête et les épaules. Comme nous l'avons déjà précisé dans la deuxième partie, ce style vestimentaire remonte au XVIIIe siècle, où les paysannes bulgares étaient vêtues ainsi, notamment, lors de l'occupation ottomane dans les Balkans⁸⁵².

- **Traces de l'Empire byzantin et de la mythologie slave**

Vassilev représente le palais des ducs selon un style architectural qui s'est développé avec la civilisation gréco-romaine et s'est répandu durant l'empire byzantin. Cette architecture a marqué son empreinte en Bulgarie, notamment dans les dômes surmontés de fleurons que nous apprécions dans plusieurs monuments en Bulgarie comme, par exemple, le monastère de Rila et la cathédrale Alexandre-Nevski de Sofia.

Dans l'épisode de la bataille de don Quichotte avec le Chevalier de la Forêt⁸⁵³, Vassilev esquisse une fleur sur le bouclier du chevalier. Il s'agit d'une représentation stylisée de l'iris des marais qui renvoie à deux acceptions symboliques. La fleur de lis, étant un symbole héraldique souvent peint ou sculpté sur les armoiries, était présente lors de l'occupation de l'Empire byzantin et leurs monuments étaient souvent ornés d'aigrettes trifides. Le deuxième symbole est la *raskovnik* ou *razkovniche*, une herbe magique dans la mythologie slave, nom vernaculaire en Bulgarie de la Marsilée à quatre feuilles. Selon la tradition bulgare, elle détient le pouvoir magique d'ouvrir ce qui était fermé ou de découvrir tout ce qui était occulté. Le pouvoir magique de cette herbe s'exerce à la faveur de don Quichotte, car il réussit à découvrir l'identité du Chevalier de la Forêt qui est Sanson Carrasco.

- **Héritage des Thraces**

Lors du banquet organisé au palais des ducs sous l'honneur de don Quichotte et Sancho Panza⁸⁵⁴, Vassilev esquisse sur la table des récipients en argent : des assiettes, des cruches et

⁸⁵¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 613.

⁸⁵² Popova, Olga, Smironova, Engelina, Cortesi, Paola, *Les icônes : l'histoire, les styles les thèmes des origines à nos jours*, trad. Étienne Schelstraete, op.cit., p.106.

⁸⁵³ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 644.

⁸⁵⁴ *Ibid.* p. 784.

des coupes larges qui s'apparentent approximativement au trésor thrace en Bulgarie. En effet, ce sont des ustensiles en argent de haute qualité qui représentent le plus grand trésor thrace⁸⁵⁵ découvert à ce jour. Ce trésor est très connu en Bulgarie et exposé au Musée d'histoire de Vratza.

2.4 - Le discours socioculturel de Tomasz Setowski

Généralement, les images picturales de Setowski ne représentent pas des signes culturels et sociaux émanant de la Pologne, mais nous avons pu déchiffrer une dimension socioculturelle qui met en lumière l'industrialisation de la société européenne, ce qui modernise la diégèse quichottesque baroque.

Setowski introduit des machines à vapeurs et des moyens de transport, qui invoquent le passage de la société agraire et artisanale vers une autre industrielle qui s'appuient essentiellement sur le commerce et les machines. Celles-ci évoquent la première révolution industrielle apparue à la fin du XVIIIe siècle en Angleterre, fondée notamment sur le charbon et la machine à vapeur. Quant à la deuxième, elle s'appuie fondamentalement sur l'usage de la mécanique, de l'électricité et du pétrole au XIX siècle. En effet, l'industrialisation était accompagnée par des changements sociaux et économiques très importants.

Parmi les changements sociaux, le développement urbain, le développement de la bourgeoisie et la soumission prolétaire aux conditions difficiles de travail. Au niveau économique, la société européenne assiste à un nouveau mode de production donnant lieu à un nouveau régime économique fondé sur le capitalisme. La machine à vapeur et les moyens de transport, intégrés dans la quasi-totalité des images picturales de Setowski, font référence à la transformation de la société européenne. Cette mutation sociale a bouleversé la vie quotidienne quant au déplacement, au travail, à la manière de vivre et aux pensées.

Le contexte de la révolution industrielle est présent par l'introduction de Setowski de signes visuels relevant de l'industrie et de la mécanique. Les panneaux de signalisation que l'artiste dépeint dans quelques images invoquent la circulation routière qui nécessitait un système de signalisation pour organiser le trafic surtout avec le développement de l'automobile et les autres moyens de transport.

L'artiste polonais dépeint don Quichotte monté sur des grands-bi, de type vélocipède, apparu en 1870 et ayant survécu jusqu'à la fin du XIXe siècle⁸⁵⁶. Fabriqué en France et en Angleterre, ce bicycle développe une dimension sociale très importante. Les utilisateurs des grands-bi

⁸⁵⁵ Peuple antique et mystérieux.

⁸⁵⁶ Frits Mulder, Karel, *L'ingénieur et le développement durable*, traduction et adaptation d'Éric Francoeur, Québec, Presses universitaires du Québec, 2009, p. 189.

partageaient une vision commune de ce bicycle pour sa grande dangerosité et des problèmes liés à son usage, ce qui a poussé les fabricants à concevoir un nouveau type qui garantit la sécurité du cycliste. Ainsi, la bicyclette moderne aux roues symétriques apparaît comme réaction contre la grand-bi. Cela représente le modèle socioconstructiviste⁸⁵⁷ qui s'appuie sur deux concepts principaux : l'artefact qui est la production humaine et le groupe social pertinent qui englobe les utilisateurs, les fabricants et les anti-cyclistes⁸⁵⁸.

En effet, l'usage de ce bicycle était problématique et avait suscité des tensions entre les classes sociales, compte tenu leurs différentes visions sur ce moyen de transport, entre ceux qui aimaient prendre le risque et ceux qui contestaient sa dangerosité :

La majorité des utilisateurs du grand-bi était de jeunes hommes de milieux aisés qui avaient le courage (ou l'inconscience) et la dextérité nécessaires pour utiliser cette machine. Ces cyclistes projetaient leur supériorité sur les piétons et les cavaliers. Pour eux, le grand bi était une machine « virile ». Quant aux autres utilisateurs potentiels, comme les femmes, les cyclotoueurs ou les hommes plus âgés, c'est le danger que représentait la machine qui constituait pour eux le problème majeur⁸⁵⁹.

Ici, Setowski intègre don Quichotte à ceux qui sont attirés par le danger et la prise de risque, courageux et/ou inconscients. Il détient lui aussi la dextérité pour conduire le grand-bi, étant donné son poids léger. Il manifeste de ce fait sa supériorité face à ses ennemis, notamment les cavaliers. Don Quichotte est transporté au XIXe siècle, il n'utilise plus son cheval, mais s'adapte à l'époque moderne où il entreprend ses aventures chevaleresques monté sur son une machine à vapeur ou sur des grands-bi.

Mis à part le grand-bi, Setowski dépeint des bateaux, des avions, des hélices aériennes et des dirigeables. Ainsi, don Quichotte est présent dans une société moderne et industrielle qui connaît des mutations sociales et économiques considérables.

⁸⁵⁷ « Comme son nom l'indique, le modèle socioconstructiviste considère les technologies comme des constructions sociales, définies par différents groupes d'acteurs variés. L'intérêt principal de ce modèle est qu'il permet de faire la lumière sur les choix de tous types qui sont faits tout au long du développement d'une technologie. », *ibid.*, p. 9.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 190.

Chapitre 3

Discours sociopolitique des artistes européens

Le discours d'une œuvre d'art n'est pas uniquement esthétique. Elle peut porter de façon implicite ou explicite un message politique qui démontre l'engagement politique des artistes et leur prise de position par rapport à une question polémique dans la plupart de cas. Les artistes se détachent du monde réel pour explorer un autre imaginaire où ils trouvent leur refuge pour exprimer des idées politiques, critiquer un système, un fonctionnement, une société.

En s'éloignant de l'univers réel, les artistes aspirent à créer un autre univers harmonieux et « idéal », tel l'idéalisme de leur personnage « don Quichotte », ce qui démontre la rupture des artistes avec le monde réel. Cette rupture rejoint la dimension sociologique du roman de Lucien Goldmann qui peut concerner —en plus de la littérature— les arts visuels. Le héros problématique est représenté ici par l'artiste et son personnage, ce qui accorde à l'œuvre picturale un caractère dialectique, étant donné qu'elle combine deux univers différents, l'univers imaginaire de l'artiste et don Quichotte et l'univers réel de la vie quotidienne. En ce sens, Goldmann précise que le roman est de nature dialectique, car il englobe deux mondes dégradés, celui du héros et celui de la société. C'est l'espace où le héros démoniaque fait « une recherche dégradée des valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention »⁸⁶⁰, comme don Quichotte. À cet égard, l'œuvre d'art picturale, comme la forme romanesque, devient un outil de critique et de résistance à la société. Le discours sociopolitique de ses artistes représente une rupture insurmontable de don Quichotte et du monde. Certes, la rupture est présente par le monde onirique et imaginaire de ce héros romanesque, mais aussi par son engagement social et politique à changer un monde injuste par un autre plus juste et solidaire. Si le roman de Cervantès est dialectique, ses hypertextes iconographiques le sont également, compte tenu qu'ils réunissent deux mondes dégradés, celui de don Quichotte et celui d'une société capitaliste et individualiste. Ainsi, il existe une relation polémique entre le héros chevaleresque et le monde. Dans les images picturales, don Quichotte est représenté comme héros actif et dynamique, comme l'explique Goldmann à propos du héros romanesque en général, « il possède une conscience trop étroite par rapport à la complexité du monde »⁸⁶¹, qui lui pousse à agir pour le changer.

Dans le domaine de l'art, l'artiste est un être problématique⁸⁶² étant donné qu'il critique la société et montre son opposition avec celle-ci à travers son discours idéologique. Ainsi, la peinture devient un vecteur qui transmet et dévoile ses prises de position politiques. La création

⁸⁶⁰ Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman, op.cit.*, p. 13.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 31.

artistique comme la philosophique est, selon Gille Deleuze, un acte de résistance⁸⁶³. Les artistes résistent à une réalité qui dérange ou qui fait honte par ses travers et ses injustices. Sous ce rapport, Deleuze considère l'œuvre d'art « une protestation et un rempart contre la vulgarité »⁸⁶⁴. D'après Jean-Paul Sartre, « l'art est engagement » en écrivant, en peignant, l'écrivain, l'artiste, s'engage⁸⁶⁵. Sartre distingue l'œuvre engagée de l'œuvre politique. Cette dernière représente explicitement un parti politique. À l'inverse, l'œuvre engagée a une valeur et une signification politique qui peut être réclamée par un parti politique⁸⁶⁶, ou être déchiffrée et interprétée par le spectateur. À travers l'art, l'artiste devient un acteur politique qui contexte ou soutient une cause spécifique. Son œuvre d'art vise « à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu »⁸⁶⁷. C'est dans ce sens où s'inscrit la dimension morale de l'œuvre d'art qui instruit le peuple. Lorsque l'artiste s'inspire de l'histoire par exemple, il tend à raviver la mémoire nationale du peuple, dénoncer les mœurs et inspirer la vertu. Daniel Vander Gucht explique que la proclamation de la séparation de l'art et de la politique est factice et dangereuse, car elle contribue à la manipulation artistique par les politiques et la classe industrielle puissante, instrumentalisant à leurs loisirs et intérêts les artistes qui se dépeignent de toute responsabilité morale et sociale, tel est le cas de certains artistes lors du nazisme et du stalinisme⁸⁶⁸. Dès lors, Walter Benjamin « insiste sur la nécessité pour l'artiste engagé de fonder sa solidarité avec la classe opprimée, non sur la base d'une sympathie idéologique, aussi sincère soit-elle, mais sur une solidarité de condition »⁸⁶⁹, car il est avant tout citoyen et partage avec ses concitoyens les mêmes conditions et préoccupations sociales.

En effet, l'engagement politique de l'artiste suppose une liberté d'expression artistique et l'indépendance de celui-ci de tous les pouvoirs susceptibles d'orienter ou censurer son art. L'artiste emploie la fiction pour exprimer sa position politique à propos des questions polémiques qui préoccupent les citoyens en sein de la société. Jacques Rancière avance que « le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions »⁸⁷⁰. En ce sens, la frontière entre l'art et la politique

⁸⁶³ Morana, Cyril et Oudin, Éric, *Petite philosophie de l'art de Platon à Deleuze*, Paris, Eyrolles, 2019, p. 179.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁸⁶⁵ Berthet, Dominique, Sartre, « Les arts plastiques et l'engagement », in Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux (dir.), *Changer l'art. Transformer la société, Art et politique 2*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 20.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁶⁸ Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2017, p. 16.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷⁰ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 83-84.

s'abolit, étant donné qu'ils se fusionnent dans le même espace artistique, donnant à voir une totalité indissociable. Les œuvres d'art annexent la réalité quotidienne (la politique par exemple) au monde de l'art.

De ce rapport entre l'art et la politique, l'artiste américain Donald Judd, précise que « toute prise de position politique, qu'il s'agisse d'une déclaration ou qu'elle soit une composante d'un contexte plus large peut relever de l'art. En refusant de présenter une forme d'art que vous jugez politisée, c'est l'art tout entier que vous reniez »⁸⁷¹. Le refus d'exposer une œuvre d'art qui détient une charge politique dans un musée ou une exposition est dû à l'affect de l'art et son influence sur la société, surtout lorsqu'elle critique des pouvoirs comme l'État ou les classes dominantes. Ainsi, « l'art classe et décline, il range et déränge, il ordonne et désordonne, il structure et déstructure le monde en ses représentations et manifestations »⁸⁷². L'art peut avoir un objectif provocateur qui pousse le public à réagir face à une situation contrariante. Son notamment les futuristes, les dadaïstes et les surréalistes qui vont s'engager dans cette perspective de provocation en réalisant des œuvres d'art de caractère violent et audacieux afin de remettre en cause la société. Ces actions artistiques mettent en évidence le rôle de l'art dans le changement social et l'activisme des artistes dans la société, qui ne sont plus limités à réaliser un art sublime qui détient exclusivement un rôle esthétique et ornemental, mais devient plutôt un discours porteur d'opinions et de signification politique fournissant ainsi un exemple d'un art engagé.

Au XXI siècle, l'art continue d'avoir cette charge politique chez certains artistes, notamment par de manifestations artistiques comme l'art de la rue, la photographie, mais aussi la peinture, le cinéma, *etc.* À ce sujet, Dominique Berthet avance qu' « aujourd'hui aussi, sous le terme d'activisme, diverses formes d'art relevant souvent de l'art de la rue, interviennent dans l'espace social et tentent de modifier le réel tel qu'il nous est imposé. Il s'agit pour ces artistes de s'immerger dans les mouvements sociaux et de créer de nouvelles formes d'actions, d'inventer des manières d'agir et de créer, le but étant de mettre en mouvement des forces capables de transformer la société. Ces actions artistiques qui envisagent l'art comme vecteur de transformation sociale passent par l'humour, le ludique, le détournement des médias, la provocation, l'action légale ou non »⁸⁷³.

⁸⁷¹ Judd, Donald, « Impérialisme, nationalisme et régionalisme », in *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 64.

⁸⁷² Vander Gucht, Daniel, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 11.

⁸⁷³ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2022, p. 83.

3.1 - Le discours sociopolitique de Fernando Vicente

Dans la deuxième partie, on a vu que le corps quichottesque est au centre de la représentation iconographique de Vicente, mettant en image des corps hybrides fusionnant anatomie, mécanique et vanités. Du point de vue politique, le corps mécanique de don Quichotte représenté par Vicente symbolise la classe industrielle, notamment les travailleurs qui étaient exploités par les classes sociales dirigeantes. Après le déclin de la société féodale, la société industrielle voit petit à petit le jour, fondée principalement sur « l'industrie » qui se caractérise, selon Saint-Simon⁸⁷⁴, « par le développement des manufactures, l'essor du commerce, l'intensification de l'artisanat et de l'agriculture. [...] Il s'appuie sur la science et la technique dont les progrès rapides contribuent à améliorer « les facultés productives » de la société »⁸⁷⁵. L'exploitation de la classe ouvrière à l'ère de l'industrialisation engendre la naissance d'une nouvelle idéologie qui dénonce le système industriel capitaliste. Il s'agit du socialisme, réaction du mécontentement populaire qui accompagne la révolution industrielle dénonçant le système industriel capitaliste et visant de créer une société fondée sur une organisation industrielle égalitaire. À cet égard, Olivier Nay affirme qu'« en modifiant le système de production et la structure du travail, la révolution industrielle contribue finalement à la création d'un rapport de force dans la société entre le monde ouvrier et la bourgeoisie dirigeante »⁸⁷⁶.

En effet, les corps hybrides de don Quichotte représente une esthétique du trouble désigné par Guy Scarpetta comme une alternative « d'ère du vide »⁸⁷⁷ faisant référence à la postmodernité où les artistes acceptent le système capitaliste et ne manifestent plus comme les avant-gardistes des discours artistiques engagés, de lutte et de changement social. D'après Scarpetta, le trouble « introduit dans le champ de l'art (et de sa perception) un coefficient d'impureté ou de déstabilisation, il triche avec les codes, il perturbe les orthodoxies, il fissure les conformismes »⁸⁷⁸. En s'appuyant sur l'esthétique du trouble, Berthet Dominique voit dans celle-ci l'ambiguïté, l'étrange, l'imprévu, le surprenant, le bouleversement et le malaise⁸⁷⁹. Elle avance que « le trouble se manifeste dans les pratiques hybrides, mais pas exclusivement »⁸⁸⁰. L'artiste espagnol représente des images hybrides troublantes : corps-machine et anatomique,

⁸⁷⁴ « Le comte Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy (1760-1825) est le premier à proposer des thèses sur la société industrielle. Il s'interroge sur les conséquences politiques provoquées par la mutation économique du XIXe siècle ». Nay, Olivier, *Histoire des idées politiques*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 380.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 381.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁷⁷ Scarpetta, Guy, « Le trouble », *Art press*, n°13, 1992, p. 134.

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁷⁹ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 86.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

corps squelettique et en chair et en os, corps-marionnette visant à perturber ou déstabiliser le spectateur, le surprendre, créant chez lui un sentiment de malaise. Cette esthétique de trouble rejoint les œuvres avant-gardistes dans le principe de la provocation, mais elle n'aspire pas soulever le public contre un État ou un système politique. À cet effet, Berthet explique que « ce qui touche au corps est souvent perturbant, le corps hybride, le corps dévoilé, le corps érotisé ou encore maltraité sont susceptibles de créer chez le regardeur au minimum un sentiment de surprise, parfois de gêne, voire de malaise »⁸⁸¹. Ces corps troublants qui transgressent la nature physique humaine représentent les différents rapports de la machine avec le corps humain. Dans le contexte de la guerre mondiale, l'usage des machines militaires était traumatisant pour les civils victimes de cette guerre. La machine est devenue un ennemi et une menace visant à détruire l'être humain. En ce sens, Danielle Perrot-Corpet explique que « le traumatisme de la Grande Guerre fait percevoir comme inhumaine et monstrueuse »⁸⁸² la société moderne, l'ennemi de don Quichotte. De ce fait, le corps quichottesque s'arme de machine pour affronter ces machines hostiles de guerre. Cette lecture renvoie à l'idéologie technophiles des futuristes, qui voit dans l'interaction entre l'homme et la machine la création d'un corps armé et héroïque⁸⁸³.

À travers l'hybridation entre le corps et la machine, Vicente représente un trouble artistique qui reflète un trouble sociopolitique à travers le corps fragmenté de don Quichotte, un corps résistant face à la violence de la guerre, en dépit de sa métamorphose physique. Dans cette lignée, Berthet explique que « le fait qu'une œuvre suscite une réaction, positive ou négative, qu'elle procure du plaisir ou du dégoût est une marque d'efficacité de celle-ci. Il faut que l'art étonne, questionne, déstabilise. Que des œuvres puissent encore être à l'origine de dérèglements, en ce sens qu'elles perturbent des normes, des règles, des habitudes, des conceptions, des croyances, etc., est rassurant. Ces œuvres sont nécessaires »⁸⁸⁴.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² Perrot-Corpet, Danielle, « Aspects politiques du mythe de Don Quichotte au XXe siècle », in Parizet, Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 98.

⁸⁸³ Zapperi, Giovanna, « Du surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre », *op.cit.*, p. 315.

⁸⁸⁴ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 92.

3.2 - Le discours sociopolitique de Georges Corominas

Corominas introduit des signes visuels qui accordent à ses images picturales une dimension politique tout à fait visible. Par exemple, l'insertion du drapeau rouge brandit par don Quichotte suggère des événements historiques et politiques en France et en Espagne. Nous avons vu, dans la deuxième partie, qu'à travers un rapport intericonique, Corominas s'inspire du tableau du peintre français Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple* et du mouvement socialiste. Ainsi, le drapeau rouge ondulant vers l'arrière constitue une représentation allégorique à double sens. En premier lieu, elle symbolise dans le contexte espagnol la rupture avec les mœurs médiévales espagnoles. En deuxième lieu, elle désigne la lutte pour la liberté dans le contexte français. La lance qui substitue la barre ordinaire du drapeau représente la révolte, la guerre et la lutte de don Quichotte pour la liberté du peuple. Cette représentation allégorique est similaire à celle d'Eugène Delacroix, incarnée par la femme qui brandit le drapeau tricolore français.

En revanche, le drapeau rouge que brandit don Quichotte semble suggérer le mouvement socialiste. Depuis la Commune de Paris, il devient symbole de la révolution socialiste pendant la révolution de 1848, au cours de laquelle il était proposé comme emblème officiel de la République⁸⁸⁵. Don Quichotte représente ce mouvement dans la mesure où il partage avec lui le même objectif de créer une organisation sociale fondée sur l'égalité et la cohésion entre les différentes classes sociales. Dans la même perspective, il partage avec les socialistes le principe d'améliorer la situation sociale de la classe ouvrière et du peuple en général, ainsi que la lutte contre les injustices au sein d'une société hiérarchiquement inégalitaire.

Le discours politique de Corominas est ainsi ancré dans la dialectique des classes sociales. L'artiste fait transparaître un discours résistant et engagé politiquement à travers une image qui représente la confrontation de don Quichotte avec un moulin à vent sous forme d'église gothique. Cette image renvoie à un événement très marquant dans l'histoire de la France, notamment dans la période de la révolution française, où apparaît le mouvement anticlérical, incarné par la Commune de Paris. Ce mouvement qui dénonçait les privilèges fiscaux du clergé et de la noblesse, tendait à lutter contre l'excès du pouvoir du clergé et abolir les références chrétiennes de la société française, et cela, à travers plusieurs formes, à savoir, la fermeture des églises, la démolition des clochers, l'attitude iconoclaste, l'instauration de cultes de substitution, l'adoption du calendrier républicain. Le mouvement anticlérical est représenté par l'attaque de don Quichotte au moulin église gothique. Corominas dépeint le moulin église de

⁸⁸⁵ Girardet, Raoul, « Les trois Couleurs. Ni blanc, ni rouge », *op.cit.*, p. 59.

style gothique en position de contre-attaque à travers les ailes en rotation rapide qui s'apprêtent à affronter le héros problématique.

Par rapport au contexte espagnol, le moulin-église gothique suggère l'Inquisition instaurée par les rois catholiques et qui engageait de nombreuses procédures comme, par la suite, la répression du protestantisme, la diffusion censurée de livres religieux et de littérature espagnole, la persécution et l'expulsion de juifs et de morisques de la péninsule ibérique. L'Inquisition visait à abolir l'hérésie, considérée comme délit qui valait aux hérétiques de subir la torture et, parfois, la mort. À cet égard, l'attaque de don Quichotte contre le moulin-église gothique symbolise la revendication religieuse à l'encontre de l'Église qui représente, selon lui, une menace et un danger pour les individus qui croyaient en d'autres religions ou qui diffusaient des idées dites hérétiques.

Dans le même principe du discours politique résistant, Corominas fait porter à ses personnages féminins le *haïk* algérien. Lors de la colonisation française, cette tenue symbolisait la résistance nationale algérienne. Les femmes algériennes s'en servaient pour transporter les armes et poser des bombes occultées sous leur tenue dans les rues d'Alger dans les années mil neuf cent cinquante. « Porter sous le voile un objet assez lourd, « très dangereux à manipuler », [...] et donner l'impression d'avoir les mains libres, qu'il n'y a rien sous ce *haïk*, sinon une pauvre femme ou une insignifiante jeune fille »⁸⁸⁶. À cet égard, Frantz Fanon explique la symbolique de cette tenue traditionnelle et le rôle qu'elle a joué lors de la colonisation française : « Dans le programme colonialiste, c'est à la femme que revient la mission historique de bousculer l'homme algérien. Convertir la femme, la gagner aux valeurs étrangères, l'arracher à son statut, c'est à la fois conquérir un pouvoir réel sur l'homme et posséder les moyens pratiques, efficaces, de déstructurer la culture algérienne »⁸⁸⁷.

Ainsi, le *haïk* démontre la résistance de la femme algérienne face à la politique française d'occupation, qui visait à les occidentaliser en quittant leur voile, d'autant plus qu'il était un instrument permettant de dissimuler les armes et les bombes. En ce sens, Fanon précise qu'« au début, le voile est mécanisme de résistance, mais sa valeur pour le groupe social demeure très forte. On se voile par tradition, par séparation rigide des sexes, mais aussi parce que l'occupant veut dévoiler l'Algérie »⁸⁸⁸. En somme, le *haïk* algérien est symbole de lutte, de résistance et de révolution lors de la colonisation française. La présence des femmes portant le *haïk* dans les

⁸⁸⁶ Fanon, Frantz, *L'An V de la Révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2011, p.43.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

images quichottesques reflète l'influence sur Corominas de la culture algérienne, et nous savons qu'il a séjourné en Algérie pendant la période de la conquête française où toutes les femmes algériennes portaient cette tenue traditionnelle.

3.3 - Le discours sociopolitique de Svetlin Vassilev

Les images picturales de Vassilev sont des illustrations de l'édition Milan destinée exclusivement à un public jeune. Nous avons vu dans la deuxième partie que l'artiste bulgare est généralement fidèle à l'hypotexte cervantin, puisqu'il réalise des illustrations représentant des épisodes majeurs repris dans l'adaptation de l'auteure grecque Maria Angélidou. Étant donné que les images picturales s'inscrivent dans la cadre d'un projet éditorial destiné aux enfants, il est évident que le discours pictural de Vassilev ne détient pas une charge politique, prenant en considération l'âge des récepteurs, qui n'ont pas encore l'habilité à déchiffrer des messages ou des idéologies politiques.

3.4 - Le discours sociopolitique de Tomasz Setowski

Setowski dépeint des édifices humanisés sous forme d'un végétal poussé à l'état sauvage, dotés d'extrémités pointues comme celles épineuses de l'aloès. La figure humaine incarnée dans les édifices, et dont la forme ressemble à l'aloès, porte un masque où sont insérés deux symboles du jeu de cartes : un cœur rouge et un pique noir. En effet, certaines théories affirment que ces figures représentent les différentes classes de la société. Cette prémisse remonte à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^{ème} siècle. À ce sujet, Claude-François Ménéstrier, historien en science héraldique, précise dans *Jeu de carte du blason*⁸⁸⁹ que le jeu de cartes représente l'état politique composé de quatre catégories sociales : l'Église, la noblesse militaire, les bourgeois et les paysans⁸⁹⁰. Selon lui, le cœur symbolise les gens de l'Église et la pique représente la noblesse et les gens de guerre. Il précise que « les espagnols ont composé leur Jeu de Cartes de quatre figures différentes, mais qui ont la même signification, de Coupes ou de Calices pour l'État Ecclésiastique, d'épées pour la Noblesse & l'État Militaire [...] »⁸⁹¹.

⁸⁸⁹ Ménéstrier, Claude-François, *Jeu de cartes du blason*, Lyon, T. Amaury, 1692.

⁸⁹⁰ « On voulut aussi par le Jeu des Cartes faire une idée l'Etat politique composé de quatre sortes de personnes, ou de conditions différentes : les d'Eglise, de gens de Guerre, ou de Gentilshommes ; de Bourgeois, & de Laboureurs, à la tête desquels sont les Rois, les Reines, & les jeunes Princes. Ce fut par les Cœurs, que l'on désigna les gens d'Eglise, non seulement parce que le cœur est la partie la plus noble du corps humain, & le siège de la vie, mais encore par allusion, au Chœur, où les gens d'Eglise chantent, & qui pour cela sont appelés gens de Chœur. [...] La Noblesse, & les gens de guerre étaient désignés par les piques ou fers de piques. » *Ibid.*, pp. 8-9.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

Dans ce contexte, les édifices multicolores humanisés représentent deux classes sociales : l'Église et la noblesse. Étant donné que le roman a une dimension sociale qui interroge la société d'ordres du Moyen-Âge et l'idéal chevaleresque, les deux figures du jeu de cartes insérées dans le masque de la figure humaine symbolisent cette dimension critique et sociologique du roman. En effet, le visage humain masqué représente le clergé, la noblesse et les chevaliers du Moyen-Âge, dans la mesure où les cartes à jouer incarnaient les noms de neuf preux ou héros guerriers qui représentaient l'idéal de la chevalerie au XIV^e siècle en Europe. Dans l'image picturale, l'artiste polonais dépeint don Quichotte sur son grand-bi, entreprenant le chemin vers ces classes sociales pour les affronter. Le coffre à bicyclette qui contient les outils et le matériel de travail suggère notamment les ouvriers et le mouvement socialiste qui vise à contester les privilèges de ces corps sociaux et à revendiquer une société fondée sur la justice et l'égalité entre les individus.

Don Quichotte incarne cette catégorie sociale qui aspire à déconstruire cette société hiérarchisée. L'action de l'attaque et l'offensive de don Quichotte sont symbolisées par les ailes du dragon incarnées dans son dos, et par la lance surmontée d'un drapeau rouge. En contrepartie, les édifices multicolores humanisés sont en position de contre-attaque, puisqu'ils sont dépeints sous forme d'aloès, plante qui dispose de feuilles épineuses en guise de barrière de protection et de défense contre les agresseurs.

Dans certaines images picturales, Setowski configure des moulins à vent hostiles disposant des hélices aériennes. Les moulins à vent sont donc représentés comme des machines faisant référence ainsi à l'industrialisation et à l'époque moderne. Cette représentation picturale renvoie à l'idée de Miguel de Unamuno qui voit dans le combat de don Quichotte aux moulins à vent une guerre contre les premiers résultats du machinisme⁸⁹². Cette lecture est présente dans le roman de Gilbert Keith Chesterton *The Return of Don Quixote* publié en 1927 où ne repérons un passage qui évoque le machinisme des moulins à vent :

Ne voyez-vous pas que voilà la morale de toute chose ? Votre machinisme a fini par être tellement inhumain qu'il est devenu comme une force de la nature. Don Quichotte chevauche de nouveau dans une forêt ; seulement il est perdu dans des rouages, au lieu d'être perdu dans les bois. Vous avez construit votre système de mort si gigantesque que vous ne savez plus vous-même où ni qui il frappera ! C'est là le paradoxe ! Les choses sont devenues incalculables à force d'être calculées.

⁸⁹² Unamuno, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 55-56.

On a enchaîné les hommes à des outils si formidables qu'on ne sait plus sur qui les coups retombent. Vous avez justifié le cauchemar de Don Quichotte. Les moulins sont des géants⁸⁹³.

En dépit du fait que les images plastiques de Setowski sont merveilleuses, elles entretiennent également un lien étroit avec la réalité, étant donné qu'elles s'appuient sur cette dernière pour dénoncer les travers de la société. Le choix d'un environnement merveilleux n'empêche pas de dénoncer un système politique ou des questions appartenant à d'autres domaines. Le discours poétique merveilleux permet d'écarter certains éléments émanant de la réalité et d'en mettre en avant d'autres. Cela prouve, qu'à travers le genre merveilleux, l'artiste peut critiquer ou dénoncer des questions politiques.

En résumé, Corominas émet un discours politique engagé. Il façonne don Quichotte comme un héros qui problématise, comme un homme d'action « non-conformiste » qui aspire, à travers sa recherche de valeurs authentiques, à déconstruire une société soumise et conformiste, dont les classes sociales dominantes possèdent du pouvoir et des privilèges.

⁸⁹³ Chesterton, Gilbert Keith, *Le Retour de Don Quichotte*, Paris, Bloud et Gay, 1928, pp. 239-240.

Chapitre 4

**Jonctions et disjonctions discursives entre les
artistes européens**

Après avoir mis en évidence les trois types de discours, poétiques, politiques et socioculturels qui caractérisent les images quichottesques des artistes européens de notre *corpus*, nous constatons, d'une part, des jonctions qui mettent en liaison les artistes et, d'autre part, des disjonctions qui démontrent un degré d'écart entre eux. Globalement, les images picturales reflètent l'Europe en général et les sociétés auxquelles appartiennent ces peintres en particulier, que cela soit pour les dénoncer ou qu'il s'agisse de les légitimer.

À travers le discours poétique, les artistes laissent transparaître des signes socioculturels et des idées politiques qui contribuent à la compréhension du monde et de ses différents conflits. Ainsi, notre *corpus* iconographique ne peut être totalement neutre étant donné que les artistes européens contemporains sont membres de la société et sont donc sensibles aux questions politiques et socioculturelles de cette dernière. En effet, le rôle des artistes contemporains dans la société a changé après les événements de mai 1968. Ils ne se sentent pas concernés par le déséquilibre social et les systèmes politiques et ainsi, ils ne sont plus dérangeants pour la société comme l'étaient les avant-gardistes qui furent un exemple de l'art engagé. À cet égard, Michel Ragon affirme que « ce qu'on a pu reprocher aux artistes contemporains, avant les "événements de mai", c'était justement leur attitude de retraitement. Ils ne semblaient pas se sentir concernés par l'évolution du monde, par l'évolution des techniques, par l'évolution de l'architecture et de l'urbanisme »⁸⁹⁴. Cela ne prétend pas avancer que les artistes contemporains ne sont pas vraiment engagés. En effet, la perspective d'engagement des artistes d'aujourd'hui est différente de ceux d'hier, car les premiers ne visent pas changer la société ou soulever le peuple contre un système dirigeant, mais ils aspirent plutôt ouvrir une brèche qui mènera à des critiques et des remises en question. Pour cela, les artistes recourent essentiellement à l'ironie, à l'humour, voire au merveilleux ou au à l'insolite pour instruire le public et éveiller sa conscience⁸⁹⁵. Chez les trois artistes européens de notre *corpus* iconographique, Vicente, Corominas et Setowski, nous avons pu déchiffrer un discours politique qui a la même tendance de l'engagement des artistes contemporains. Leur art est engagé, certes, mais il vise à invoquer les événements politiques marquants du passé comme si pour les commémorer à travers don Quichotte, ce personnage mythique de tous les temps. Ils sont engagés dans la mesure où ils configurent le protagoniste révolutionnaire contre le système capitaliste et contre une société

⁸⁹⁴ Ragon, Michel, « L'artiste et la société. Refus et intégration », *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 24.

⁸⁹⁵ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, op.cit., p. 135.

inégalitaire. Ils laissent transparaître par le biais du donquichottisme ses faits historiques de caractère politique.

4.1 - Le discours poétique des artistes européens

À propos du discours poétique et précisément le genre pictural, nous remarquons que les artistes européens optent dans la plupart de cas pour le portrait avec ces différents types : en pied, en buste, assis, de profil, de face, de dos ou de trois quarts. Ils recourent parfois aux portraits équestres (don Quichotte monté sur Rossinante et Sancho monté sur son âne). Chez l'artiste bulgare Svetlin Vassilev et l'artiste français Georges Corominas, Sancho accompagne don Quichotte dans plusieurs images picturales. À l'inverse, chez l'artiste polonais Tomasz Setowski et l'artiste espagnol Fernando Vicente, Sancho Panza est absent, don Quichotte apparaissant dans des portraits simplement individuels. Le choix de ce genre pictural tend à mettre en valeur les deux protagonistes de la diégèse en les accordant davantage d'attention, contrairement aux personnages secondaires.

Quant à l'aspect esthétique, les artistes Georges Corominas, Tomasz Setowski et Fernando Vicente se laissent porter par leur imagination, représentant la diégèse quichottesque sous une tournure fantastique et merveilleuse. Le surnaturel et l'insolite sont omniprésents dans leurs œuvres picturales. Chez Corominas, il s'agit bien du fantastique étant donné que les images picturales demeurent globalement ancrées dans la réalité jusqu'au moment où le peintre insère des signes visuels étrangers dans un cadre réel et ordinaire. L'artiste français représente des moulins à vent déconcertants avec des ailes de papillon et des ailes en forme de flocons de neige. En outre, il attribue à certains objets un usage inhabituel comme l'épée qui remplace l'arc de la viole, le tambour qui prend la fonction d'un champ de bataille et les livres de chevalerie qui détiennent la fonction d'une chaise. En contrepartie, chez Setowski, l'insolite et le surnaturel prédominent dans toutes les images plastiques et n'étonnent ni le personnage principal ni le spectateur. Des moulins à vent humanisés avec des toits en forme de sucette, des figures géométriques animées, humanoïdes, zoomorphes et anthropomorphes, des créatures diaboliques et d'autres monstrueuses sont autant de signes visuels merveilleux prédominants dans le discours poétique de cet artiste. Setowski emploie don Quichotte comme personnage stéréotypé du genre merveilleux, un héros chevalier sauveur des opprimés et chasseurs de démons. Par rapport à l'artiste espagnol Fernando Vicente, ses illustrations picturales se caractérisent par des corps anatomiques et hybrides incarnés dans la mécanique. Les vanités

sont présentes par l'insertion de crânes et de corps squelettiques de don Quichotte et de Rossinante.

Chez Corominas, Setowski et Vicente, le surréalisme est présent à travers les thématiques qui caractérisent ce mouvement artistique, notamment le rêve et l'inconscient. Ils explorent leur univers onirique et imaginaire en exprimant leur subjectivité et leur vision de la réalité. Quant à Vassilev, il opte pour la *mimèsis* en représentant tous les éléments de la nature et de la vie quotidienne. Il illustre en outre les épisodes de la diégèse conformément à la description hypotextuelle, sans introduire de signes visuels surnaturels ou insolites. Contrairement à Corominas, Setowski et Vicente, l'artiste bulgare Svetlin Vassilev demeure fidèle à l'hypotexte et à la réalité. Il imite la nature par le biais du clair-obscur et la perspective atmosphérique. Par contre, Corominas et Setowski dépeignent des ciels fougueux, ardents et apocalyptiques qui s'accordent avec l'environnement fantastique et merveilleux de leur imaginaire. Quant à Vicente, les arrière-plans sont aussi imaginaires, comme le ciel de couleur jaune avec des taches noires et grises produisant du contraste.

4.1.1 - Les mouvements artistiques

Selon ce qui est indiqué dans leur biographie et dans leur interview, Svetlin Vassilev, Fernando Vicente et Georges Corominas ne sont affiliés à aucune école ou mouvement artistique spécifique. Cependant, ils s'inspirent de certains artistes qui appartiennent officiellement à des courants artistiques. Quant à Tomasz Setowski, son art pictural représente le réalisme magique qui partage avec le surréalisme les signes visuels surnaturels, insolites et magiques.

Lors de notre entretien avec l'artiste bulgare Svetlin Vassilev⁸⁹⁶, il nous a affirmé qu'il n'appartient à aucun mouvement artistique. Il a essayé depuis le début de sa carrière de forger son propre style artistique. Néanmoins, Vassilev précise, dans une interview⁸⁹⁷, qu'il tend à placer l'homme au centre de son art, ce qui rejoint bien naturellement la peinture renaissante.

Concernant Georges Corominas, son art est influencé par le baroque, le romantisme et le surréalisme étant donné qu'il s'inspire d'Estéban Murillo, de Francisco de Goya et de Salvador Dali. Mais dans ses images quichottesques, nous avons remarqué d'autres influences artistiques

⁸⁹⁶ Entretien avec l'artiste bulgare Svetlin Vassilev le 16 janvier 2020.

⁸⁹⁷ « Svetlin Vassilev : un artiste de talent à l'univers aussi cosmopolite que poétique », *Putsch*, 21 avril 2015. <https://putsch.media/20150421/interviews/interviews-societe/svetlin-vassilev-un-artiste-de-talent-a-l-univers-aussi-cosmopolite-que-poetique/> [Consulté le 30/09/2019].

également via l'intericonicité, notamment avec Toulouse Lautrec qui représente le réalisme et le postimpressionnisme.

Par rapport à Vicente, il affirme qu'il s'inspire de l'art contemporain, notamment des années 1950 et 1960 : « *me gustan mucho los años 50 y 60. Creo que me habría quedado en esa época* »⁸⁹⁸. Passionné par la mécanique, l'anatomie et la cartographie, il aime dessiner sur des cartes anciennes, peindre des corps nus ou anatomiques, qui sont des thèmes classiques de la peinture. En outre, sa prédilection pour la mécanique le pousse à représenter des corps mécanisés. Ces thèmes de prédilection sont omniprésents dans les images plastiques quichottesques. Nous avons vu ses créations picturales de *Don Quichotte* sur la carte de la Manche ainsi que l'introduction de corps mécanisés.

Les peintres de notre *corpus* iconographique possèdent un style artistique original. Leur inspiration par des artistes ou par des mouvements picturaux qu'ils apprécient, démontre que les artistes contemporains, notamment les postmodernes du *Quichotte*, sont plus au moins indépendants artistiquement. La non-adhésion aux courants artistiques, hormis Setowski, est une caractéristique de la postmodernité, une période dont l'art s'émancipe des normes classiques et modernes et se réalise avec de nouvelles techniques et méthodes stylistiques dont l'intermédialité et l'hybridation de formes et de supports sont très fréquents. Sur l'art postmoderne, Berthet Dominique précise que « les explorations débouchant sur une expérience de l'insolite sont variées et se manifestent au travers de pratiques hybrides, associant le domaine artistique et des domaines extra-artistiques comme la génétique, la chirurgie, la robotique, les nouvelles technologies, etc. Ces explorations offrent des œuvres assurément insolites, au point d'ailleurs de susciter parfois, de la part du public, des réactions courroucées »⁸⁹⁹. Ces explorations marquent une rupture esthétique avec le modernisme qui cherchait également de la nouveauté. Dans ce sens, Fredric Jameson précise que « le modernisme, lui aussi, réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l'apparition (inventant dans ce but des moyens d'enregistrement et de notations analogues à la chronophotographie historique), mais le postmoderne aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu'aux nouveaux mondes, à l'instant révélateur après lequel il n'est plus le même ; au "moment où tout

⁸⁹⁸ Ballesteros, María, « Fernando Vicente: la erótica de la elegancia », *El País*, 20 mai 2016. <https://aniversario.elpais.com/fernando-vicente/>. [Consulté le 15 août 2020].

⁸⁹⁹ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 60.

a changé” [...] ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la *représentation* des choses et dans leur manière de changer »⁹⁰⁰.

L’esprit postmoderne est tangible chez les quatre peintres européens contemporains de notre *corpus*. Hans Belting explique que « les architectes et leurs défenseurs nous promettent une liberté nouvelle, en particulier par rapport à un modernisme devenu rigide comme une obligation ; ils nous promettent aussi une liberté dans la détermination de l’environnement humain où les formes stylistiques ne sont plus des normes culturelles à maintenir obligatoires et pures »⁹⁰¹. Cette liberté stylistique nous la percevons dans les hypertextes iconographiques où les artistes européens représentent des hybridations et des formes articulées, soit au niveau des mouvements artistiques, par exemple le cas de Corominas qui combine le romantisme et le surréalisme dans le même espace pictural, soit au niveau des techniques artistiques, le cas par exemple de Setowski et Vassilev lorsqu’ils utilisent des techniques cinématographiques dans la peinture, le collage des signes visuels des toiles d’autres artistes, comme par exemple les personnages et les créatures monstrueuses de la toile de Gustave Dorée, insérés dans l’illustration de Vicente, ou aussi le pastiche avec lequel Corominas, Setowski et Vicente représentent don Quichotte à la manière de Toulouse Lautrec et Gustave Dorée. En effet, ce style postmoderne rompt avec la tradition esthétique moderniste, même si les hypertextes picturaux des quatre artistes européens demeurent ancrés dans le modernisme, notamment par l’intégration des machines et la mécanisation du corps quichottesque. Chez ces peintres, il existe un « écart » esthétique du modernisme et du postmodernisme, car nous assistons à une communication interculturelle entre deux pensées culturelles. Ainsi, nous avons un dialogue où chacun se féconde par l’autre. Ces artistes rompent la distance ou « l’indifférence » traditionnelle de la pensée moderniste et postmoderniste. Les artistes contemporains de notre *corpus* font sortir l’une et l’autre de cette indifférence réciproque « en les instaurant en vis-à-vis : de sorte que l’une puisse à la fois dévisager l’autre et s’y dévisager »⁹⁰². Il existe ainsi un écart entre ces deux pensées culturelles qui produit une fécondité et puis un nouvel engagement culturel exploratoire différent de celui de la différence, opposée selon la philosophie de François Julien au concept de l’écart. D’après lui, « l’écart ne donne pas à poser une identité de principe ni ne répond à un besoin identitaire ; mais il ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un

⁹⁰⁰ Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts, 2007, p. 15.

⁹⁰¹ Belting, Hans, *L’histoire de l’art est-elle finie ? Histoire et archéologie d’un genre*, Paris, Gallimard, 2007, p. 112.

⁹⁰² Julien, François, *L’écart et l’entre*, Paris, Fondation Maison des sciences de l’homme, 2012, p. 4.

espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée. C'est de ce fait, une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire : l'écart fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités »⁹⁰³. Les artistes de notre *corpus* dévisagent le modernisme et le postmodernisme dans le même espace pictural où chacun se découvre en regard de l'autre « à partir de l'autre »⁹⁰⁴. L'écart dévisage les signes visuels émanant du modernisme dans les représentations picturales postmodernes des artistes européens de notre *corpus*, mettant en tension l'entre-deux cultures. Cet entre-deux est, selon Daniel Sibony, « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre »⁹⁰⁵.

Du point de vue psychologique, le discours poétique des artistes européens reflète comme un miroir l'imaginaire⁹⁰⁶ de chacun d'entre eux, leur interprétation du réel, ainsi que leur personnalité artistique. Dans *Au-delà du Principe de réalité*⁹⁰⁷, Jacques Lacan explique que l'image par sa fonction complexe possède plusieurs acceptions. Dans notre *corpus* iconographique, les images picturales sont d'abord des miroirs qui reflètent le contenu de la diégèse selon l'interprétation personnelle de chaque artiste européen. En l'occurrence, l'image picturale remplit une fonction illustrative. En revanche, les images picturales disposent d'une autre fonction spéculaire qui reflète l'univers onirique des artistes européens et leur interprétation du réel, destinée au spectateur qui s'identifie à leurs œuvres visuelles à travers le regard. Par l'entremise de la peinture, les artistes européens « donnent à voir » en créant différents états animiques chez le spectateur (angoisse, joie, tristesse, étonnement, *etc.*). Dans ce contexte, Jacques Lacan affirme que le peintre : « [...] donne quelque chose qui [...] pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture »⁹⁰⁸.

4.1.2 - Cinéma et mots dans la peinture

Chez les artistes Svetlin Vassilev et Tomasz Setowski, l'usage des techniques cinématographiques dans la peinture est très présent. Les deux artistes recourent aux différents angles de cadrage, notamment les vues en plongée et les contre-plongées pour transmettre les

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, *op.cit.*, p. 11.

⁹⁰⁶ « Lacan désigne l'identification par l'imaginaire ». Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, *op.cit.*, p. 48

⁹⁰⁷ Lacan, Jacques, « Au-delà du "Principe de réalité" », *op.cit.*, p.72.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

différents états psychologiques des personnages, ainsi que leur position par rapport au spectateur. Les hors champs sont utilisés pour solliciter l'imagination du spectateur. Chez Vassilev, les zooms ou les gros plans⁹⁰⁹ sont présents pour mettre en valeur un état psychologique important ou dramatique, par exemple lorsque l'artiste veut souligner le degré de fascination et de l'obsession de don Quichotte pour les livres de chevalerie, ou pour représenter avec précision la défaite et la frustration de don Quichotte. L'usage des procédés cinématographiques en peinture correspond à ce que Éric Méchoulan explique par rapport à l'intermédialité qui peut désigner d'après lui « les déplacements, les échanges ou les recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre »⁹¹⁰. Tel est le cas du cinéma dialoguant avec la peinture et donnant lieu à des échanges réciproques entre ces deux médias. Ainsi, le cinéma est repris et « recyclé » dans la peinture, ce qui fait naître « un nouveau média »⁹¹¹.

L'artiste espagnol Fernando Vicente est le seul, parmi les autres artistes européens, qui insère des mots dans ses images picturales comme le pratiquaient les avant-gardistes, notamment les cubistes et les futuristes. Il introduit les premières lignes du premier chapitre de *Don Quichotte*. L'intégration de signes linguistiques dans l'image visuelle s'inscrit dans le cadre de la citation comme l'un des processus intermédiatiques, ici entre deux médias, le texte et l'image. La citation dans l'image produit un iconotexte, définit par Alain Montandon comme « des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable »⁹¹². À cet égard, Liliane Louvel explique que lorsque « le lisible figure dans le visible, l'écrit devient argument décoratif et son graphisme s'inscrit dans la rhétorique générale du tableau »⁹¹³. En l'occurrence, les signes linguistiques deviennent partie intégrante des signes visuels étant donné que ces deux médias coexistant dans le même espace plastique constituent le sens global de la représentation iconographique. Sous ce rapport, William John Thomas Mitchell affirme que les interactions entre les textes et les images sont une partie intégrante de la représentation, étant donné que les

⁹⁰⁹ Une technique cinématographique qui « permet au spectateur de se projeter à la fois dans l'intimité d'un personnage au plus près de ses réactions [...]. Le gros plan est un peu comme un fortissimo au piano. Nous retrouvons la puissance d'expression d'un visage dans tous ses détails. C'est comme une loupe posée sur un ensemble, qui va ressortir un élément. [...] Le gros plan nous permet d'accéder très rapidement à des situations d'une grande intensité affective et émotionnelle [...]. Le gros plan est utilisé pour rendre une situation, un dialogue, fort et intense, pour porter l'attention du spectateur au cœur d'une action, pour créer du suspense, dévoiler l'arme d'un crime. Un véritable fortissimo visuel, qui peut être la vision du héros ou le point de vue du spectateur à l'insu du héros. L'effet est fort, [...] une excellente stratégie pour capter rapidement l'attention du spectateur ». Toussaint, Bruno, *Le langage du cinéma et de la télévision*, Paris, Dixit, 2007, p. 45.

⁹¹⁰ Méchoulan, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », p. 1. <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>. [Consulté le 25/10/2021].

⁹¹¹ Müller, Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *op.cit.*, p. 125.

⁹¹² Montandon, Alain (dir.), *Signe / Texte / image*, *op.cit.*, p.7.

⁹¹³ Louvel, Liliane, *Texte-image : images à lire, textes à voir*, *op.cit.*, p. 161.

médias sont de nature mixte et hétérogène, rejoignant l'idée de Michel Foucault qui atteste que le rapport entre le langage et la peinture est infini :

[...] esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes "puramente" visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo⁹¹⁴.

L'hybridation des médias produit un effet substantiel sur le discours poétique global des images picturales. À cet égard, Rémy Besson souligne que « l'extension maximale de la notion de coprésence est, elle, atteinte, quand le niveau d'hétérogénéité maintenu entre les formes qui sont associées conduit à ce que l'artefact produit ne se soit plus assignable à un média en particulier »⁹¹⁵. Que ce soit le cinéma dans la peinture ou les mots dans la peinture, le niveau d'hétérogénéité entre ces médias devient inaperçu étant donné qu'ils constituent un seul média. Par ailleurs, la fusion des médias en tant que type d'intermédialité prouve qu'ils ne sont plus « des monades isolées »,⁹¹⁶ en termes de Jürgen Müller, mais plutôt chacun est affilié à l'autre dans une interaction complexe et permanente.

Lorsque le cinéma et les mots sont intégrés dans la peinture, l'intermédialité prend ici une fonction de type « sémiotique-communicatif »⁹¹⁷ compte tenu que le spectateur reçoit un artefact constitué initialement de deux systèmes sémiotiques différents, coprésents dans le même support médiatique, mais qui transmettent au spectateur le même contenu pictural.

4.1.3 - Intericonicité picturale

Les images plastiques de Corominas, Setowski et Vicente entretiennent un lien d'échange et de parenté avec les toiles d'autres artistes. En effet, ces images ne constituent pas une « entité close, isolée et autarcique, [...] mais un champ de force, un médiateur, un embrayeur, une relation »⁹¹⁸. Dans cette perspective, il existe des similitudes esthétiques entre les images picturales de Corominas et celles de Eugène Delacroix, Toulouse Lautrec et Quentin de La Tour. Quant à Setowski et Vicente, leurs images hypertextuelles s'inspirent d'une fameuse toile

⁹¹⁴ Mitchell William, John Thomas, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, *op.cit.*, 2009, p. 12.

⁹¹⁵ Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine *op.cit.*, p. 8. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document> [Consulté le 18/10/2021].

⁹¹⁶ Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *op.cit.*, p. 100.

⁹¹⁷ Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », *op.cit.*, p. 442.

⁹¹⁸ Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes », *op.cit.*, s.p. <http://journals.openedition.org/erea/4620>, [Consulté 15/01/2022].

de Gustave Doré : *Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu* (fig.101).

Cette relation intericonique prouve que l'image « n'est pas une île, pas plus d'ailleurs que l'œil humain qui active, consciemment ou inconsciemment, un vaste fonds iconique mental intégré dans tout acte de regard »⁹¹⁹. D'une part, la relation intericonique correspond ici au pastiche qui est une imitation stylistique du texte original de façon plus ou moins littérale. En ce sens, Gérard Genette souligne que la « peinture connaît aussi l'imitation indirecte qui est, dans tous les arts, le propre du pastiche : imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle, originale et inconnue à son catalogue »⁹²⁰. D'une autre part, la relation intericonique représente le plagiat⁹²¹, notamment dans les images de l'artiste espagnol Vicente⁹²² et de l'artiste polonais Setowski. Les signes visuels intégrés dans les illustrations picturales de ces artistes constituent également une citation qui renvoie à d'autres œuvres artistiques. De ce point de vue, Hans Belting explique que « l'art "est une propriété collective dont l'individu est autorisé à tirer autant qu'il peut utiliser", commenter et s'approprier : la citation devient une nouvelle forme d'affirmation artistique »⁹²³. Quant à l'artiste bulgare Svetlin Vassilev, il ne recourt pas à l'interconicité, car nous n'avons détecté aucun signe visuel qui renvoie à d'autres œuvres artistiques.

4.1.4 - Modernisation de la diégèse quichottesque

La modernité est omniprésente dans les représentations iconographiques de l'artiste polonais Setowski, l'artiste espagnol Vicente et l'artiste français Corominas par une esthétique de vitesse et de mobilité. Chez Setowski, don Quichotte est transposé au XIXe siècle où il conduit des grand-bi, assis sur une machine à vapeur, affronte un bateau animé et des moulins à vent aux hélices aériennes, sans oublier l'avion et le dirigeable qui sont incorporés dans certaines images, ainsi que des panneaux de signalisation. À propos des illustrations de Vicente, elles représentent des corps-machines de don Quichotte contenant des systèmes d'engrenage et de clés à marionnette, l'épée est remplacée par un foret métallique. Il dépeint don Quichotte vêtu de vêtements modernes manipulant un ordinateur portable. Chez Vicente don Quichotte est

⁹¹⁹ *Ibidem*.

⁹²⁰ Genette, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, op.cit., p. 438.

⁹²¹ Selon Genette « un emprunt non déclaré, mais encore littéral », *Ibid.*, p. 8.

⁹²² Outre la même position de don Quichotte occupant le centre de la composition picturale, l'artiste espagnol Fernando Vicente insère dans la (fig.42) les mêmes personnages et les créatures monstrueuses de Gustave Doré à travers le collage.

⁹²³ Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, op.cit., p. 104.

transféré au XIXe et au XXe siècle. Par rapport à Corominas, don Quichotte et son écuyer sont transportés à la Belle Époque à Paris où ils visitent le moulin rouge.

Par le biais de la modernisation, ces deux artistes réalisent une transposition diégétique qui représente un mouvement de translation temporelle qu'est le transfert de don Quichotte dans à une ère moderne afin de rapprocher et actualiser la diégèse quichottesque au spectateur contemporain. En effet, don Quichotte se déterritorialise de son époque baroque et se reterritorialise à une autre. Son passage à une autre époque, implique une aliénation de ses valeurs et de ses caractéristiques originelles. Ici, la déterritorialisation n'est pas spatiale, mais plutôt temporelle. Don Quichotte change son mode de vie baroque et s'adapte au mode de vie moderne avec l'usage de machines, à savoir les moyens de transport et l'ordinateur portable. Nous avons ainsi un changement de conditions sociales qui changent avec le temps et non pas forcément avec le territoire. Selon Deleuze et Guattari, « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »⁹²⁴. Lorsque les artistes européens de notre *corpus*, Vicente, Corominas et Setowski déterritorialisent don Quichotte de son époque originelle et le reterritorialisent dans une époque moderne donnent à voir un nouveau profil du protagoniste que le récepteur n'a pas coutume de voir. Quant à l'artiste bulgare Vassilev ne déplace pas l'hypotexte dans une époque moderne, puisque nous ne détectons pas de signes visuels qui fassent référence à l'époque moderne.

Bien que Setowski et Vicente ne soient pas reliés au futurisme⁹²⁵, l'aspect de modernisation que l'on perçoit dans leurs œuvres plastiques renvoie à ce mouvement avant-gardiste né au début du XXe siècle. Il avait pour objectif de rompre avec la tradition esthétique picturale en mettant en exergue la vie moderne, notamment le développement urbain, la vitesse, le machinisme et les évolutions scientifiques du XIXe et du XXe siècles. Les machines dépeintes dans les images picturales sont des métaphores qui représentent l'énergie vitale, la puissance et le dynamisme d'un héros problématique et révolutionnaire comme don Quichotte. Setowski, Corominas et Vicente font l'éloge de la machine et de la modernité, comme les peintres futuristes qui cherchaient une esthétique nouvelle dès l'après-guerre, une forme de révolution et de renouvellement radical de l'art pictural.

⁹²⁴ Deleuze, Gille & Guattari Felix, *L'Anti-Œdipe*, *op.cit.*, p. 162.

⁹²⁵ Mouvement artistique fondé par l'écrivain italien Filippo Tommaso Marinetti.

4.2 - Le discours socioculturel des artistes européens

Chez l'artiste français Georges Corominas et l'artiste bulgare Svetlin Vassilev le discours socioculturel est très prégnant. Ils déplacent donc Quichotte de l'Espagne vers d'autres territoires, et cela, par le biais de signes visuels comme les costumes traditionnels, l'architecture, la musique, la mythologie et l'héritage historique. Ces signes visuels reflètent la société et la culture de ces deux pays européens auxquels les deux peintres appartiennent, la France et la Bulgarie. Dans ce contexte, l'image a une dimension anthropologique parce qu'elle est produite par le corps des artistes. Ce type d'image est qualifié par Hans Belting « d'images endogènes » qui sont selon lui des images mentales dont les artistes laissent transparaître leur culture. La perception de ces images est individuelle ou collective au sein de la société auquel celles-ci sont destinées et constitue un acte d'animation symbolique. D'après Belting : « une "image" est plus que le produit d'une perception. Elle apparaît comme le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective »⁹²⁶. Si certains signes culturels déplacent donc Quichotte aux territoires étrangers, d'autres signes visuels, comme les moulins à vent, maintiennent donc Quichotte dans son territoire d'origine. Dans les deux cas, Hans Belting précise que « l'art contemporain non seulement transgresse les frontières de l'autonomie esthétique et récuse l'expérience artistique traditionnelle, mais en même temps, il cherche à retrouver la référence à son environnement social et culturel et liquide le conflit bien connu de "l'art et de la vie" »⁹²⁷.

Le corps est ainsi un médium qui produit et perçoit l'image. Du point de vue anthropologique, les artistes représentent un « lieu d'images » qui occupent leur corps étant un support et un médium qui renforce l'effet de l'image sur le spectateur. Ce dernier rentre avec l'image en échange et interaction et ce à travers des structures individuelles ou collectives de sa culture. Sous ce rapport, Belting explique que le corps naturel est aussi collectif et ainsi, un lieu des images dont s'établissent les cultures⁹²⁸. C'est ici où réside la perspective anthropologique qui explore le rapport entre les images symboliques d'une pratique collective, comme par exemple la mythologie slave, introduite par l'artiste bulgare, et une pratique individuelle qui correspond au monde onirique de chaque artiste et la perception personnelle de l'image de chaque spectateur.

Grâce aux images picturales des artistes européens, l'Espagne, le lieu géographique d'origine

⁹²⁶ Belting, Hans, *Pour une anthropologie de l'image*, op.cit., p. 18.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 82.

de don Quichotte devient un espace de communication avec d'autres lieux géographiques, notamment la France et la Bulgarie. Par conséquent, les lieux ne sont plus fixes, puisqu'ils deviennent des espaces de transit et de circulation des images locales. Don Quichotte ne se retrouve plus à son lieu d'origine, mais il garde à son passage à d'autres territoires des traces de sa culture espagnole. À cet égard, Alfonso de Toro parle de la stratégie « teórico-cultural » de l'hybridité comme espace de rencontre ou de concurrence entre les cultures. Selon lui, « la hibridez puede ser entendida dentro de la teoría de la cultura como la estrategia que relaciona y conecta elementos étnicos, sociales y culturales de la Otrredad en un contexto político-cultural donde el poder y las instituciones juegan un papel fundamental »⁹²⁹.

En l'occurrence, don Quichotte représente dans le nouveau territoire une hybridité culturelle qui indique, d'abord, *la potencialización de la diferencia*, n'exigeant pas en premier lieu l'assimilation ou l'adaptation du sujet, et ensuite, *el reconocimiento de la diferencia* qui mène à négocier des identités différentes dans un espace étranger⁹³⁰. En ce sens, Alfonso de Toro explique que l'hybridité n'implique pas la réduction de la culture d'origine à la culture d'accueil, mais plutôt impose un processus de négociation donnant lieu à un nouveau territoire culturel : l'hybridité c'est où « la diferencia no se reduce, sino que se negocia creando un nuevo espacio »⁹³¹. En se déplaçant à d'autres territoires, don Quichotte se trouve dans un espace culturel où la culture locale et étrangère rentre en négociation n'excluant ni la première ni la deuxième. Ainsi, don Quichotte maintient son identité culturelle et s'assimile à la culture étrangère créant un « *campo de acción heterogénea* »⁹³². Il s'agit d'une transculturation que « indica los procesos de hibridación, las deterritorializaciones, las reterritorializaciones culturales, y constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio »⁹³³.

Du point de vue anthropologique, les images quichottesques représentent « un palimpseste aux strates multiples⁹³⁴ » dont s'entremêlent les images du lieu d'origine (l'Espagne) et du lieu de réception (France et Bulgarie). En l'occurrence, les images des lieux géographiques se

⁹²⁹ Toro, Alfonso de, « Introducción más allá de la postmodernidad, postcolonialidad y globalización: hacia una teoría de la hibridez », in *Estrategias de la postmodernidad, y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*, éd. Toro, Alfonso de, Frankfurt, Vervuert, 2006, p. 16.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 39.

⁹³² Toro, Alfonso de, « Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación – Roberto Fernández Retamar, Calibán », in *Alma Cubana : transculturación, hibridez y mestizaje*, Vervuert, Frankfurt, 2006, p. 16. https://www.academia.edu/7505040/Figuras_de_la_Hibridez_A_del_Toro [Consulté le 05/29/2022].

⁹³³ *Ibid.*, p. 17.

⁹³⁴ Belting, Hans, *Pour une anthropologie de l'image, op.cit.*, p. 85.

représentent vers le spectateur en images sans se déplacer pour les voir physiquement⁹³⁵. De ce point de vue, Belting explique que la géographie culturelle se reflète dans les images de l'art, où l'on voit les espaces et les lieux jouer un rôle important⁹³⁶. Les peintres européens de notre *corpus* font voyager le spectateur hors l'Espagne à d'autres lieux géographiques. Pour eux, c'est un lieu de l'imagination, de la fuite et de l'*utopie*. Le lieu de *La Mancha*, en tant que lieu réel, devient imaginaire dont tout est différent de ce qui est ordinaire. Dans le rêve, s'établit une correspondance entre l'imagination individuelle du peintre, ses souvenirs ainsi que l'imaginaire collectif de sa société.

En revanche, le déplacement de la diégèse quichottesque par les artistes européens de notre *corpus* iconographique correspond à trois mouvements habituels de la transposition diégétique expliquées par Gérard Genette : « (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »⁹³⁷. À cet égard, le discours socioculturel de nos artistes européens représente les trois mouvements de translation diégétique. En premier lieu, une translation temporelle d'une époque baroque à une autre moderne (la Belle Epoque par exemple) ; une translation géographique de l'Espagne vers la France et vers la Bulgarie ; une translation sociale dont le chevalier fait partie d'une classe sociale noble et courtoise, à travers le costume baroque français. Le discours socioculturel de ces artistes se caractérise par une hybridation d'époques, de siècles, de cultures, d'héritages et de civilisations. Par ailleurs, il se démarque par l'interaction entre le passé et le présent. En effet, Corominas et Vassilev déterritorialisent *Don Quichotte* à travers un processus de transit et de mouvement d'un territoire à autre, se reterritorisant en France et en Bulgarie. Le déplacement géographique donne lieu à la transterritorialité. Il s'agit d'un flux d'un territoire à autre. En transposant le chevalier en d'autres territoires, le spectateur se déplace mentalement avec lui, où il découvre un don Quichotte voyageur qui agit dans des territoires étrangers en acquérant de nouvelles habitudes, différentes de celles de son territoire d'origine, « où il est confronté pour la première fois à une situation d'étrangeté territorial »⁹³⁸. À cet égard, Deleuze et Guattari affirment qu'au contraire, la géographie « n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage »⁹³⁹. Ce mouvement de flux et de voyage implique un pli entre trois territoires, notamment,

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 351.

⁹³⁸ Leccia, Jean-Dominique, « Le voyage : Psychose et transterritorialité », *Empan*, n° 45, 2004, p. 73. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-73.htm> [Consulté le 18/06/2022].

⁹³⁹ Deleuze, Gille & Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, pp. 91-92.

l'Espagne, la France et la Bulgarie, et aussi et un pli entre trois cultures qui se produit par la déterritorialisation et la reterritorialisation, les concepts clés de la philosophie deleuzienne. Nous avons déjà rendu compte de la vision de Deleuze et Guattari concernant ces deux concepts qui consiste à transférer un objet culturel dans un autre territoire en tant qu'espace rhizomique : « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis⁹⁴⁰. En ce sens, les artistes européens de notre *corpus* décontextualisent la diégèse quichottesque en la réactualisant dans d'autres contextes, dans d'autres territoires ou bien dans d'autres époques, comme nous l'avons expliqué précédemment.

4.3 - Le discours sociopolitique des artistes européens

4.3.1 - La révolution industrielle

Chez Vicente et Setowski, le discours sociopolitique est présent à travers l'insertion de signes visuels modernes comme les machines, la mécanique et la technologie. Ils symbolisent les mutations et les nouvelles modalités qu'a connues la société européenne à partir du XIXe siècle. Les artistes avant-gardistes notamment du mouvement futuriste « énoncent à présent leur théorie du "dynamisme pictural" qui s'attaque à la sclérose propre aux formes conventionnelles de l'art pour que celui-ci devienne le reflet d'un monde dominé par la vie urbaine, la machine et la vitesse. Ils veulent libérer la représentation des critères de la vraisemblance phénoménologique, en abolissant la fixité, le statique et les limites des formes pour les intégrer dans le flux énergétique qui transcende toute apparence naturaliste de la réalité »⁹⁴¹. Suivant cette théorie futuriste, les artistes européens de notre *corpus* nous font plonger par le biais des signes visuels modernes dans un temps passé qui invoque une mutation historique marquante de la société qu'est la révolution industrielle et technologique. Celle-ci a déterminé un nouveau système de relations entre l'homme et la machine.

Le machinisme et le mécanisme dans l'art pictural renvoient à ce mouvement futurisme qui voyait donc la nécessité de marquer une rupture avec l'esthétique traditionnelle vers une autre qui reflète une nouvelle expérience humaine, sociale et technique. À cet égard, Marinetti explique que « le futurisme n'est pas une école, mais un mouvement antitraditionnel fondé sur la recherche de la nouveauté et sur l'engagement total de l'artiste, en tant qu'homme à part

⁹⁴⁰ Deleuze, Gille & Guattari Felix, *L'Anti-Œdipe*, op.cit, p. 162.

⁹⁴¹ Lista, Giovanni, *Que-ce que le futurisme ?*, Suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015, p. 143.

entière, dans le monde contemporain. Le futurisme est une révolution culturelle globale qui dépasse la simple innovation formelle »⁹⁴².

Par le machinisme, Vicente et Setowski tendent à matérialiser en valeurs esthétiques la société industrielle du XIXe siècle par des signes visuels de vitesse, d'énergie et de dynamisme.

En effet, « les futuristes, comme les cubistes, avaient la clairvoyance conviction d'être des agents d'une transformation radicale de l'univers à partir des nouvelles possibilités d'action de l'homme sur son environnement. Leur attitude révolutionnaire dépassait les limites de la provocation sociale »⁹⁴³. Certes, Vicente et Setowski ne sont pas dans la préscience et le pronostique d'un monde moderne qui s'oriente vers un nouveau système social, comme les futuristes, mais ils représentent la machine et l'art mécanique plus ou moins à la manière des futuristes. Le déplacement de don Quichotte vers une société moderne traduit son aspiration à évoluer d'une société des inégalités vers une autre plus juste dont les classes sociales seraient égalitaires et bénéficieraient des mêmes droits. À cet égard, Danielle Perrot-Corpet explique qu'au XIXe siècle comme au XXe siècle, don Quichotte est représenté en tant que modèle et figure mythique qui lutte contre l'injustice. Il est un homme d'action politique qui combat la société moderne, capitaliste et industrielle. De cette lecture, Danielle Perrot souligne qu'il « détermine le plus souvent la référence à don Quichotte comme modèle, lorsque l'action politique s'exprime comme engagement sacrificiel au service de la justice et de la liberté, contre un ennemi beaucoup plus fort et qui semble avoir déjà triomphé »⁹⁴⁴.

Étant idéaliste, le protagoniste partage avec les théories optimistes et enthousiastes des futuristes l'aspect opposant et révolutionnaire, ainsi que le principe de rupture avec le passé/présent vers un future libre. La lutte pour la liberté est l'un des fondements de l'entreprise quichottesque. Dans l'hypotexte, don Quichotte évoque l'importance de la liberté pour les individus :

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el más encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida [...] ⁹⁴⁵.

4.3.2 - Le mouvement socialiste

⁹⁴² *Ibid.*, p. 139.

⁹⁴³ Lista, Giovanni, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 134.

⁹⁴⁴ Perrot-Corpet, Danielle, « Aspects politiques du mythe de don Quichotte au XXe siècle », *op.cit.*, p. 98.

⁹⁴⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, LVIII, *op.cit.* p.

Dans le discours sociopolitique de Setowski et Corominas, don Quichotte est le représentant de la classe ouvrière révolutionnaire contre l'État, le clergé et la bourgeoisie. Les deux artistes dépeignent une allégorie picturale de la révolution ouvrière contre les classes dirigeantes qui bénéficiaient de plusieurs privilèges. Ainsi, Don Quichotte représente dans le discours politique de ces deux artistes le mécontentement populaire face aux difficiles conditions de travail et l'inégalité dans les répartitions de richesses au sein de la société industrielle du XIXe et XXe siècles.

Globalement, il représente la lutte des classes sociales qui a marqué l'histoire de la société européenne pendant plusieurs années. « Dès les premiers conflits sociaux de l'ère industrielle, les différences sociales sont au centre des préoccupations. La bourgeoisie nourrit un sentiment de méfiance, voire d'hostilité, vis-à-vis des classes dangereuses et manifeste sa volonté de s'en démarquer à tout prix. Ces tensions continuelles, l'aliénation de la classe ouvrière, les écarts entre le niveau de vie des uns et des autres, la misère des défavorisés [...] ont abouti à une véritable guerre de classes »⁹⁴⁶. En effet, l'idée de lutte est assez présente dans l'hypotexte cervantin. Dans différents passages hypotextuels, don Quichotte critique l'État et les classes dominantes, dans d'autres, ils proposent des réformes pour un bon fonctionnement du gouvernement. Par exemple, au septième chapitre de la deuxième partie, don Quichotte critique la noblesse en la comparant avec une autre classe sociale :

Mira amiga – respondió don Quijote –, no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ser caballeros andantes [...]; los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, no en las leyes de los desafíos [...]. (II, VI, p. 589)

Les artistes européens de notre *corpus* se servent de cette dimension politique du roman cervantin pour transmettre un discours pictural de valeur et signification politique. Nous avons vu que l'artiste polonais Tomasz Setowski insère des figures du jeu de cartes pour représenter les classes dominantes comme par exemple la pique qui désigne la noblesse, critiquée par don Quichotte dans le passage hypotextuel cité précédemment. Ou encore l'artiste français Georges Corominas qui met en image le chevalier brandissant un drapeau rouge qui symbolise la lutte des ouvriers et leur engagement social pour revendiquer leurs droits comme l'amélioration des

⁹⁴⁶ Portis, Larry, *Les classes sociales en France, un débat inachevé (1789-1989)*, Paris, Les éditions ouvrières, 1988, p. 27.

conditions de travail. Chez l'artiste espagnol Fernando Vicente, le corps hybride homme-machine symbolise l'exploitation des ouvriers par les classes dominantes, qui travaillaient comme des machines. À propos du mouvement ouvrier, Jean Bron précise que « les débuts de l'industrialisation ballotent les ouvriers en tous sens, comme des objets »⁹⁴⁷. Dans le même contexte de la lutte et de l'exploitation de cette classe, Olivier Nay en citant le *Manifeste du parti communiste* de Karl Marx explique que « la lutte des classes est donc le moteur de l'Histoire. [...] Au début du XIXe s., la bourgeoisie a réussi à prendre la direction de la société. Devenu la classe dominante, elle exploite désormais les travailleurs grâce à la détention de capitaux et des moyens de production industrielle. Dès lors, se dessine un nouvel antagonisme de classe entre la bourgeoisie et le prolétariat »⁹⁴⁸.

À travers ces signes visuels modernes, qui font l'éloge de l'époque industrielle, ces trois artistes transmettent l'opposition frontale entre les classes dominantes, celles qui dirigeaient la société et les classes des travailleurs, dont la main d'œuvre était exploitée par les classes dirigeantes. « Cet antagonisme, selon Marx, conduira inexorablement à l'affrontement et lorsque le rapport de force se sera inversé, la classe ouvrière se soulèvera pour mettre fin à l'oppression dont elle est victime »⁹⁴⁹. La lutte de la classe ouvrière aspirait donc à une société sans classes. L'idéalisme quichottesque coïncide avec l'aspiration du mouvement socialiste à construire une société égalitaire et solidaire. Dans ce contexte, Vicente, Corominas et Setowski emploient donc Quichotte, héros problématique et révolutionnaire, pour transmettre au spectateur un discours politique engagé qui condamne la société hiérarchique et les conséquences funestes du capitalisme. Le don Quichotte socialiste de ces artistes européens aspirait à mener des réformes sociales et politiques fondées sur les valeurs de l'égalité, de la justice et de la solidarité. Au premier chapitre de la deuxième partie, don Quichotte parle en présence du curé et du barbier des réformes politiques qu'il souhaiterait instaurer :

Y en el discurso de su plática vinieron a tratar en esto que llaman “razón de estado”⁹⁵⁰ y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquél, reformando una costumbre y desterrando otra, haciendo cada uno de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno o un Solón flamante, y de tal manera renovaron la república, que no pareció sino que la habían puesto en una fragua y sacado otra de la que pusieron. (II, I, p. 549-550)

⁹⁴⁷ Bron, Jean, *Histoire du mouvement ouvrier français*, Paris, Les éditions ouvrières, 1968, t. 1, p.58.

⁹⁴⁸ Nay, Olivier, *Histoire des idées politiques*, op.cit., p. 437.

⁹⁴⁹ *Ibidem*.

⁹⁵⁰ Selon la note de Francisco Rico, « *razón de estado* » désigne l'ensemble des règles et des préceptes politiques, p. 549.

Lorsque Sancho se prépare pour gouverner l'île Barataria, don Quichotte lui donne un ensemble de conseils de valeur socio-politique pour être un gouvernant juste et équitable :

Hallen en ti más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia que las informaciones del rico. (II, XLII, p. 869)

Procura descubrir la verdad por entre las promesas y dadivas del rico como por entre los sollozos e importunidades del pobre. (II, XLII, p. 869)

Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dávida, sino el de la misericordia. (II, XLII, p. 869)

Cuando te sucediere juzgar algún pleito de algún tu enemigo, aparta las mientes de tu injuria y ponlas en la verdad del caso. (II, XLII, p. 870)

No te ciegue la pasión propia en la causa ajena, que los yerros que en ellas hicieres las más veces serán sin remedio, y si le tuvieren, será a costa de tu crédito, y aun de tu hacienda. (II, XLII, p. 870)

La lecture de don Quichotte comme un archétype, un homme d'action politique, révolutionnaire ne caractérise pas exclusivement les représentations iconographiques quichottesques du XXI^e siècle, notamment chez les artistes européens de notre *corpus*. En effet, ce type d'interprétation politique de l'hypotexte cervantin remonte au XX^e siècle, chez des artistes européens qui voyaient en lui un modèle d'opposition contre les systèmes politiques. Dans leurs créations artistiques, don Quichotte apparaît en faveur de leurs opinions politiques laissant transparaître un discours politique engagé. Si nous prenons le cas des adaptations cinématographiques, nous constaterons que don Quichotte est représenté comme une figure résistante, anarchiste et révolutionnaire contre des sociétés capitalistes.

Dans le film franco-britannique *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst, réalisé en 1932, le chevalier de la Triste Figure se présente comme un « nouveau Christ, martyr sublime et incompris d'une société corrompue, montre assez la voie [...] qu'il préconise pour un redressement moral de la civilisation en péril »⁹⁵¹. En revanche, nous remarquons un don Quichotte révolutionnaire qui lutte pour l'utopie et la justice dans les films soviétiques. Celui de Grigori Kozintsev, réalisé en 1957 sous le titre *Don Kijot*, représente un don Quichotte idéaliste, ennemi de la corruption. En effet, ce film a suscité plusieurs interprétations politiques qui ne s'éloignent pas de l'aspect héroïque et révolutionnaire de don Quichotte. À cet égard, Illán Martínez précise que « las luchas de don Quijote por la libertad y la justicia en la película le hacen perder su sentido de la realidad y su búsqueda del bien produce el mal. El film ha sido

⁹⁵¹ Perrot-Corpet, Danielle, « Aspects politiques du mythe de don Quichotte au XX^e siècle », *op.cit.*, p. 100.

leído como una alegoría del estalinismo »⁹⁵². Le film était vu comme une critique des excès et des conséquences tragiques de la politique de Staline, notamment dans la lutte de don Quichotte pour une justice utopique qui aboutit finalement à l'échec⁹⁵³. De cette lecture, Fernando Lara explique que « el enfoque con que Kozintsev contempla el mito se traduce, especialmente, en subrayar su condición de símbolo de una justicia casi utópica »⁹⁵⁴. Par ailleurs, ils existent autres lectures politiques qui voyaient le film de Kozintsev comme une adaptation marxiste de l'hypotexte cervantin. Cette adaptation coïncide avec la lecture des artistes de notre *corpus* iconographique dans la représentation d'un don Quichotte socialiste et révolutionnaire qui aspire déconstruire la société inégalitaire et construire une autre sans classes sociales. Antonio Santos explique que ce film met en évidence cette justice utopique, soulignant que « la justicia, si existe, está depositada en las manos del pueblo, y nunca en las de los opresores »⁹⁵⁵.

En 1987, Vadim Kurchevski réalise le film d'animation *Osbozhdiennyi Don Kijot (Don Quijote Libertador)*, une adaptation de l'œuvre théâtrale⁹⁵⁶ d'Anatolio Lunatcharski⁹⁵⁷ qui a le même titre que le film. Chez Kurchevski, don Quichotte est un idéaliste, un symbole de résistance face à la brutalité faisant référence au nazisme, au révolutionnaires (le peuple) et les contre-révolutionnaires (le duc, le comte et le dominicain) selon l'adaptation cinématographique. Selon Illán Martínez, dans le film de Kurchevski, « el idealismo puro de don Quijote se convierte en una reflexión sobre el momento que vivía entonces la Unión Soviética, en cierta forma un reconocimiento de los errores y los excesos que acompañan a toda una revolución »⁹⁵⁸. Don Quichotte apparaît donc comme un réformateur aspirant à sauver l'Union Soviétique du totalitarisme et à instaurer une paix durable, tel était l'objectif de Mikhaïl Gorbatchev,

⁹⁵² Martínez, Illán, « Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kuchevski », *Área Abierta*, n° 27, Noviembre 2010, p. 7.

⁹⁵³ Selon Illán Martínez, « es, tal vez, el fracaso de don Quijote el que puede interpretarse como alegoría del estalinismo », *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵⁴ Lara, Fernando, « El Quijote, variaciones sobre un mito », *Cine y Literatura*, Barcelona, 1997, p. 48. Copia digital. Ministerio de Cultura y Deporte. Subdirección General de Cooperación Bibliotecaria. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1008045> [Consulté le 28/05/2022].

⁹⁵⁵ Santos, Antonio, *El Sueño Imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006, p. 63.

⁹⁵⁶ Lunacharski, Anatolio, *Don Quijote Libertado. Drama en diez actos con un descanso*, Madrid, Talleres Luz, 1934.

⁹⁵⁷ Dramaturge, critique littéraire et politique communiste russe.

⁹⁵⁸ Martínez, Illán, « Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kuchevski », *op.cit.*, p. 17.

notamment avec les réformes politiques *perestroïka* « restructuration »⁹⁵⁹ et *glasnost* « transparence »⁹⁶⁰.

En somme, les hypertextes plastiques des artistes européens de notre *corpus* comme les hypertextes cinématographiques soviétiques représentent à travers don Quichotte une période historique marqué en Europe par les tensions idéologiques, les révolutions sociales et la lutte des classes. Le point en commun entre les représentations picturales et cinématographiques réside dans la configuration d'un don Quichotte politisé, résistant et révolutionnaire. Il lutte pour la paix et la justice. Sa lutte est utopique, car il mort à la fin de la diégèse, épuisé de ses échecs successifs. Chez nos artistes européens, don Quichotte est symbole de lutte et de justice comme chez les cinéastes soviétiques.

Après l'analyse du discours poétique, socioculturel et politique des images quichottesques, nous constatons quelques jonctions et disjonctions entre les quatre artistes européens de notre *corpus* iconographique. À propos du discours poétique, Vicente, Corominas et Setowski représente la diégèse dans un environnement surréaliste. Nous avons constaté chez ces artistes des signes visuels hybrides, insolites et surnaturels. À l'inverse, l'artiste bulgare Svetlin Vassilev configure l'hypotexte cervantin dans une ambiance réaliste, compte tenu l'absence des signes visuels imaginaires.

D'une part, certains artistes se rejoignent en des thèmes communs tels que, par exemple, « la modernisation » de la diégèse, notamment chez Vicente, Corominas et Setowski à travers la représentation d'un don Quichotte contemporain, manipulant la grand-bi et l'ordinateur, et portant un costume moderne du XIXe siècle, ou encore le déplacement de don Quichotte et Sancho Panza à la Belle Epoque à Paris visitant le moulin rouge. Ces artistes font l'éloge de la civilisation industrielle par l'insertion des machines à vapeurs, des moyens de transports, des corps humains et des moulins à vent mécanisés. Ainsi, nous constatons une fascination par les machines. Dans ce contexte, Cartier Claudine indique que « l'industrialisation croissante va produire un certain nombre de machines dont la ligne, la finition, la beauté pour tout dire, séduit les artistes »⁹⁶¹. Chez nos artistes européens, « la représentation de la machine devient le

⁹⁵⁹ « Cette réforme répondra aux problèmes économiques, sociaux, administratifs, institutionnels et politiques : c'est une réforme globale, multiforme et complexe. L'objectif est de démocratiser le régime communiste sans pour autant lui faire perdre ses fondements ». Véronique, Van Driessche, *Mikhaïl Korbatchev. De la glasnot à la fin de la guerre froide*, 50 minutes.fr, 2015, p.35 - 36.

⁹⁶⁰ Une réforme qui vise à abolir la censure, autoriser les organisations politiques et les manifestations d'opposition et l'instauration de la liberté d'expression et d'information. *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶¹ Cartier, Claudine, « L'entrée en art de la machine : perspective historique », in *L'art & La machine, Figure de l'art*, n° 32, Pau, Presses de l'Université de Pau, 2016, p. 21.

réflecteur des projections d'émotions humaines »⁹⁶². Contrairement à ces confrères, Svetlin Vassilev maintient don Quichotte dans son époque baroque entre le XVIIe et le XVIIIe siècle. L'introduction des machines est absente dans ses hypertextes visuels.

D'une autre part, il existe une jonction entre Vassilev et Corominas au niveau du déplacement géographique. Par des signes visuels culturels bulgares comme le costume, l'architecture, la mythologie slave et l'héritage des Thraces, Vassilev transporte le *Quichotte* en Bulgarie. Dans la même mesure, Corominas transfère don Quichotte en France où nous le voyons vêtu d'un costume français baroque et visite le moulin rouge à Paris. En contrepartie, Setowski et Vicente ne transfèrent pas la diégèse à un autre territoire par des signes culturels polonais ou espagnols, ce qui marque la disjonction avec les deux premières artistes.

Mis à part le peintre bulgare, Corominas, Setowski et Vicente émettent un discours politique résistant et révolutionnaire contre le capitalisme et la société hiérarchique du XIXe et XXe siècles. Chez ces artistes, don Quichotte est un socialiste qui lutte pour une société libre et insoumise, un socialiste qui lutte contre le clergé, la noblesse et la bourgeoisie. Chez Corominas, le drapeau rouge que brandit don Quichotte représente le mouvement socialiste ; don Quichotte qui monte aux grand-bi représente chez Setowski la révolution industrielle des classes des travailleurs, le cœur et la pique désignent les classes dominantes ; le corps mécanisé chez Vicente reflète l'exploitation des ouvriers par les classes dominantes comme si le corps était une machine à exploiter. Ses signes visuels sont tous des allégories de l'opposition frontale entre les classes dominantes et les classes dominées lors du XIXe siècle et XXe siècle. À l'inverse, l'artiste bulgare Svetlin Vassilev ne représente pas un discours politique, étant donné que ces illustrations picturales sont destinées à des spectateurs jeunes.

4.4 - Lecture contemporaine du *Quichotte*

Nous avons rendu compte précédemment que les images picturales des quatre artistes européens représentent les trois mouvements de la transposition diégétique (temporelle, géographique et sociale)⁹⁶³ en plongeant le spectateur dans des espace-temps différents : certaines images visuelles maintiennent le *Quichotte* au XVIIe siècle comme un retour aux sources à la période baroque ; d'autres propulsent le *Quichotte* au XIXe, au XXe et au XXIe siècles. La diégèse quichottesque est déterritorialisée de son temps baroque et réterritorialisée dans d'autres temps.

⁹⁶² Roters, Eberhard, *Kurt Schwitters et les années 20 à Hanovre*, in *Paris-Berlin (1990-1930)*, Paris, MNAM, 1991, p. 207.

⁹⁶³ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 351.

Ainsi, le *Quichotte* transgresse la frontière temporelle en s'introduisant dans des temps modernes. Nous avons expliqué auparavant, en s'appuyant sur la perspective structuraliste de Gérard Genette, que ce mouvement de translation diégétique rapproche et actualise l'hypotexte au récepteur à travers la lecture contemporaine des lecteurs-artistes européens qui représente le temps de la lecture. Dès lors, nous avons une chronologie déconstruite dont le temps devient un Aiôn circulaire deleuzien⁹⁶⁴, c'est-à-dire, « illimité, devenir qui se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivent le présent ». Le *Quichotte* recule et avance dans les deux sens, entre le passé et le futur, au sein du présent de la création. Il s'agit du présent de l'Aiôn qui ne représente pas le présent vaste et profond du Chronos, mais qui représente plutôt l'instant⁹⁶⁵, le présent de l'artiste. Il existe en ce sens une subsistance du *Quichotte*, « toujours déjà passé et éternellement encore à venir », car il n'a pas de présent. En conséquence, l'errance du *Quichotte* n'est pas uniquement géographique, mais elle est également temporelle, une errance éternelle, illimitée et intemporelle.

Ce présent de l'Aiôn qui représente le *Quichotte* dans l'instant correspond au temps fixe de la lecture, le temps de la refiguration de l'hypotexte cervantin. À propos de la lecture, Paul Ricœur explique que « seulement par la médiation de la lecture que l'œuvre littéraire obtient la signifiante complète, qui serait à la fiction ce que la représentante est à l'histoire »⁹⁶⁶. À travers la lecture, les artistes européens donnent un sens complet au récit de fiction qu'est l'hypotexte cervantin. Il s'agit d'une lecture synchronique du récit quichottesque dont les artistes européens concrétisent par le biais de l'activité imageante la réception du *Quichotte* en images visuelles. Ils s'emploient ainsi à refigurer picturalement les personnages et les événements rapportés et configurés par le récit de fiction.

Paul Ricœur distingue le monde du texte du monde du lecteur précisant que les deux sont en intersection. À cet égard, il explique que *mimèsis* III [...] marque l'intersection donc entre monde du texte et monde de l'auditeur ou du lecteur, l'intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. La signifiante de l'œuvre de fiction procède de cette intersection⁹⁶⁷. De cette manière, la confrontation et l'interaction entre le texte et le lecteur démontre le rôle central du lecteur dans la refiguration de l'œuvre hypotextuelle. En effet, l'acte de lecture possède une

⁹⁶⁴ Marigno, Emmanuel, « Filiations quichottesques dans la dramaturgie française contemporaine (200-2015) : une génération de la « post-dramaturgie », *op.cit.*, p. 346.

⁹⁶⁵ Deleuze, Gilles, *Logique de sens*, Paris, Seuil, 1969, pp. 196-197.

⁹⁶⁶ Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 230.

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

valeur esthétique au sens grecque du terme *aisthêsis* désignant « la façon dont l'œuvre "affecte" le lecteur »⁹⁶⁸. Cette valeur esthétique du récit littéraire se refigure à travers la concrétisation réalisée par les lecteurs-artistes, une concrétisation qui reflète leur imaginaire collectif et leur imaginaire personnelle. D'après Hans Robert Jauss :

[...] le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe auxquelles il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. Il n'est guère besoin d'insister sur le fait qu'à cet horizon d'attente concernant le monde et la vie sont intégrées aussi déjà des expériences littéraires antérieures⁹⁶⁹.

À travers cette concrétisation, les artistes européens présentent aux spectateurs une lecture contemporaine qui actualise l'œuvre quichottesque baroque (XVIIe siècle) donnant à voir une œuvre picturale néobaroque (XXIe siècle) dans une temporalité fixe, synchronique qui est celle de la lecture. Grâce à cette lecture artistique du *Quichotte*, nous avons un retour au baroque du XVIIe siècle, non pas sous forme d'une répétition de sus « *espejeantes formas* »⁹⁷⁰, selon Severo Sarduy, mais plutôt par le biais de l'analogie ou la simulation dans une causalité achronique dont le baroque et le néobaroque coexistent et se mélangent comme « *un juego de naipes* »⁹⁷¹. Dans ce contexte, Severo Sarduy parle d'une retombée définie comme « una similaridad o un parecido en lo discontinuo : dos objetos distantes y comunicación o interferencia pueden revelarse análogos ; uno puede funcionar como el doble [...] del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia »⁹⁷². La résurgence de l'œuvre néobaroque représente une carnavalisation qui rapproche et réunit le monde du texte et le monde des lecteurs, en l'occurrence les artistes, donnant lieu à des représentations picturales carnavalisées comme lorsque le chevalier parcourt la Manche sur un grand-bi ou sur une machine à vapeur au lieu de son cheval. Nous avons dans ce cas une carnavalisation du héros baroque. Selon Mikhaïl Bakhtine, la carnavalisation « rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. »⁹⁷³.

⁹⁶⁸ Frey, Daniel, « Paul Ricœur, lecteur du grand code », *Revue d'Histoire et de philosophie religieuse*, n°2, 2000, p. 279. https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2000_num_80_2_5608 [Consulté le 23/07/2022].

⁹⁶⁹ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 260.

⁹⁷⁰ Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, op.cit., p. 35.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁷² *Ibidem*.

⁹⁷³ Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 171.

Ce procédé rapproche don Quichotte en tant que personnage baroque à une époque contemporaine, où il remplace son Rossinante par des moyens de transport ; dans certaines images le chevalier devient arlequin ; dans d'autres apparaît comme marionnette, *etc.* Ce sont quelques exemples qui représentent la carnavalisation, comme l'une des caractéristiques du néo-baroque, et qui singularise la réception européenne du *Quichotte* au XXI^e siècle. Il s'agit d'une forme de simulacre comme l'un des signes principaux du néo-baroque.

Les images picturales néo-baroques du *Quichotte* ne sont pas une simple copie du modèle (le baroque du XVII^e siècle), mais plutôt un débordement⁹⁷⁴ enraciné dans le modernisme. Les artistes européens font renaître ainsi le baroque à travers leurs illustrations quichottesques du XXI^e siècle. Le néo-baroque devient ainsi une renaissance de l'héritage baroque, une réécriture baroque de la culture européenne. Il s'agit d'une réécriture picturale qui simule le baroque historique, mais qui donne lieu par le biais de la « carnavalisation » à un baroque que nous nous permettons de qualifier de « baroque revisité ». Selon Severo Sarduy, lorsque l'on parle du néo-baroque, il ne s'agit pas de « recopiar los residuos del barroco fundador, sino [...] de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese rumor y esa intransigencia—con frecuencia culturales propios de nuestro tiempo »⁹⁷⁵.

⁹⁷⁴ Moulin Civil, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque » ?, *América : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998, p. 43. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_20_1_1330 [Consulté le 14/08/2022].

⁹⁷⁵ Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, *op.cit.*, p. 101.

CONCLUSION

Comme nous pouvons le constater, notre thèse sur les *Illustrations européennes du Quichotte au XXI^e siècle : questions de création et de réception* se veut une étude de sémiotique textuelle et iconographique, qui s'appuie sur différentes approches théoriques nous ayant permis de mener une analyse approfondie sur notre *corpus* iconotextuel. Ce *corpus*, enraciné dans le chef-d'œuvre cervantin *Don Quichotte de la Manche*, comprend en outre des images picturales de l'artiste espagnol Fernando Vicente, l'artiste français Georges Corominas, l'artiste bulgare Svetlin Vassilev et l'artiste polonais Tomasz Setowski.

Notre réflexion repose sur des approches structuralistes, néo-structuralistes, postmodernes —mises en lumière dans la première partie inaugurale de la thèse— pour explorer les typologies de réception du *Quichotte* dans les quatre pays européens en question (l'Espagne, la France, la Bulgarie et la Pologne). Pour leur part, les approches philosophique, anthropologique et sociologique nous ont facilité l'étude herméneutique du discours poétique, socioculturel et politique des images picturales des artistes européens de notre *corpus* iconographique. Nous avons tenté dans la première partie de définir un cadre théorique qui englobe les approches, les concepts et les réflexions qui sont un lien étroit avec notre sujet de recherche, et auxquels nous avons eu recours dans les deux parties consacrées à l'analyse du *corpus*.

La deuxième partie s'est portée sur l'examen des types iconographiques espagnol, français, bulgare et polonais. Nous nous sommes intéressé à la manière dans les personnages et les épisodes de la diégèse sont représentés picturalement par les quatre artistes européens. Dans cette étape, nous avons démontré quels étaient les différentes sortes de rapports entre les hypertextes visuels et leur hypotexte. En premier lieu, nous avons établi que les images picturales de notre *corpus* entretiennent avec l'hypotexte cervantin un rapport intertextuel sous forme de réécritures picturales qui laissent transparaître « une mosaïque de citations »⁹⁷⁶ hypertextuelles. À ce sujet, nous rejoignons Julia Kristeva qui définit l'intertextualité « comme une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent »⁹⁷⁷. En deuxième lieu, nous avons démontré que les images hypertextuelles entretiennent avec l'hypotexte cervantin un rapport transtextuel à travers une opération de transformation directe et explicite. À cet égard, nous partageons l'approche de Gérard Genette qui définit cette relation transtextuelle comme « tout ce qui met

⁹⁷⁶ Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., pp. 84-85.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁹⁷⁸. Dans le cadre de la transtextualité, nous avons mis en évidence que les hypertextes picturaux de notre *corpus* correspondent au travestissement, l'un des types de l'hypertextualité, compte tenu que les artistes européens maintiennent le même sujet (le *Quichotte*) et le réécrivent plastiquement, à leur manière dans le but de rapprocher et d'actualiser la diégèse quichottesque pour le spectateur contemporain. En troisième lieu, nous avons pu dévoiler également que notre *corpus* textuel et iconographique dispose d'un rapport intermédial, étant donné que les artistes européens transposent le texte à un autre média différent, en l'occurrence, la peinture. En ce sens, le texte est considéré par Irina Rajewsky comme « une source d'un nouveau produit médial dont sa formation se constitue d'une transformation intermédiale spécifique du média »⁹⁷⁹, point de vue que nous intégrons également.

Dans cette deuxième partie, nous avons en outre établi que les artistes européens sont parfois fidèles aux descriptions hypotextuelles en ce qui concerne l'aspect physique, moral et vestimentaire des deux protagonistes : don Quichotte et Sancho Panza. En contrepartie, nous avons constaté qu'ils tentent occasionnellement de modifier certaines informations hypotextuelles en ajoutant des signes visuels supplémentaires qui ne sont pas exprimés dans l'hypotexte cervantin, ajouts émanant de leur culture et de leur imagination. Ainsi, les images picturales remplissent parfois une fonction de relais et dans d'autres cas une fonction d'ancrage par rapport à l'hypotexte cervantin. Si dans la fonction d'ancrage « le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image »⁹⁸⁰, par objectif d'élucidation, dans la fonction du relais « la parole [...] et l'image sont dans un rapport complémentaire [...]. Le dialogue n'a pas une simple fonction d'élucidation, mais fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image »⁹⁸¹. En accord avec notre *corpus*, nous avons démontré que les images picturales de notre *corpus* détiennent un ancrage par rapport à l'hypotexte lorsqu'elle illustre fidèlement les passages hypotextuels visant à élucider plastiquement les propos diégétiques. À l'inverse, nous avons mis en évidence que les images picturales, quand elles entretiennent par la fonction du relais un rapport complémentaire avec l'hypotexte, elles donnent à voir des messages inédits apportant un nouveau sens à l'hypotexte cervantin.

⁹⁷⁸ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op.cit.*, 1982, p. 7.

⁹⁷⁹ Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación : una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », *op.cit.*, p. 441.

⁹⁸⁰ Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *op.cit.*, p. 44.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

À propos des épisodes illustrés, nous avons constaté que les artistes européens se concentrent davantage sur l'épisode des moulins à vent, même s'ils insèrent occasionnellement des signes visuels qui renvoient à d'autres épisodes. Le deuxième épisode qui vient après celui des moulins à vent, et celui qui met en image don Quichotte lisant des livres de chevalerie dans sa bibliothèque. Par ailleurs, il s'est avéré que les artistes européens portent d'avantage leur attention sur le personnage de don Quichotte. Nous avons mis en évidence qu'il est représenté en portrait dans plusieurs images picturales. Sancho Panza est présent uniquement chez deux artistes européens (Georges Corominas et Svetlin Vassilev). Sa morphologie marque parfaitement l'opposition physique avec don Quichotte, exprimée explicitement dans l'hypotexte cervantin.

Au-delà des rapports entre les hypertextes plastiques et leur hypotexte cervantin, notre analyse nous a permis de détecter certaines particularités esthétiques dans les images picturales qui révèlent quelques modalités d'actualisation du *Quichotte* au XXI^e siècle. Parmi celles-ci, nous citerons l'intericonicité, l'intermédialité, l'interculturalité et la modernisation.

Pour ce qui est de l'intericonicité, nous avons constaté dans notre *corpus* iconographique des filiations stylistiques, ainsi que des similarités morphologiques avec des œuvres d'autres artistes européens. Nous avons vu que certains artistes empruntent à Gustave Doré, à Toulouse Lautrec et à d'autres artistes des signes plastiques pour dépeindre le *Quichotte*. Si nous avons envisagé auparavant la démonstration des rapports intertextuels et transtextuels entre l'hypotexte et ses hypertextes visuels, il a été question ensuite de comprendre le rapport hyperesthésique des images picturales de notre *corpus* iconographique avec d'autres images plastiques. Sur l'hyperesthésique, Gérard Genette explique que : « tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art [...] hyperesthésiques [...] »⁹⁸², approche que nous avons également partagée. Pour ce qui est de ce phénomène de dérivation artistique, nous avons démontré que les images hyperesthésiques des artistes européens imitent certaines œuvres picturales des artistes susmentionnés à travers le pastiche, l'un des types hypertextuels qui ne concerne pas exclusivement la littérature. Dans ce contexte, Gérard Genette précise que la « peinture connaît aussi l'imitation indirecte qui est, dans tous les arts, le propre du pastiche :

⁹⁸² Genette, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 435.

imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle, originale et inconnue à son catalogue »⁹⁸³.

Au sujet de l'intermédialité, nous avons mis en évidence que les artistes européens représentent le *Quichotte* par le biais d'une intermédialité hybride, c'est-à-dire, la juxtaposition de deux médias conventionnellement différents dans le même espace pictural. Nous avons décelé l'usage des procédés cinématographiques et l'insertion des signes linguistiques dans les images plastiques des artistes européens. Dès lors, nous nous sommes consacré à démontrer l'effet de cette « amalgamation »⁹⁸⁴ des médias sur sa réception dont le résultat, selon Jürgen Müller, « ne se considère pas comme une simple "addition" de deux médias différents, mais plutôt un *nouveau média* »⁹⁸⁵.

Par ailleurs, notre analyse n'a pas manqué de révéler que notre *corpus* détient un caractère interculturel. Nous avons démontré que les images picturales reflètent l'identité culturelle des artistes européens, mais aussi leur inspiration d'autres cultures étrangères, comme par exemple la culture algérienne chez Georges Corominas. Nous avons exposé tous les signes culturels que les artistes ont introduit dans leurs images visuelles. Ils se sont servis du costume, de l'architecture, de la religion, de la mythologie et de l'histoire. En conséquence, les illustrations visuelles deviennent un dispositif interculturel mettant en interaction différentes cultures dans le même espace de représentation : la culture espagnole et la culture des artistes européens.

Quant à la modernisation, nous avons mis en évidence le fait que les artistes européens insèrent des signes visuels modernes comme les moyens de transports, les panneaux de signalisation, la Belle Époque, l'ordinateur, la machine à vapeur, le costume moderne, *etc.* De ce fait, il nous est apparu comme une évidence que les artistes européens, mis à part Svetlin Vassilev, avaient l'intention de transférer le *Quichotte* de son époque baroque à une époque moderne comme pour montrer l'éternité du héros cervantin et sa présence intemporelle, sans manquer de préciser que ces signes visuels modernes reflètent également l'époque contemporaine des artistes. Les signes visuels modernes, notamment les machines, font appel, comme nous l'avons expliqué dans notre analyse, à l'inspiration des artistes européens en lien avec le futurisme. Ainsi, il s'est avéré que la modernisation du *Quichotte* est une particularité esthétique qui relie les artistes européens (Vicente, Corominas et Setowski) donnant lieu ainsi à une lecture européenne

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 438.

⁹⁸⁴ Jürgen, Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *op.cit.*, p. 125.

⁹⁸⁵ *Ibidem.*

différente et originale. Quant à Svetlin Vassilev, nous avons constaté que ses images hypertextuelles ne modernisent pas le *Quichotte* comme les autres artistes, mais représentent la diégèse avec une ambiance relativement baroque.

En somme, cette partie a eu pour finalité d'analyser et d'expliquer les différents rapports entre l'hypotexte cervantin et ces hypertextes picturaux, ainsi que les différents aspects esthétiques et hyperesthésiques qui caractérisent notre *corpus* iconographique. En effet, ses précisions ont permis d'éclairer la manière dont les artistes européens représentent le *Quichotte* au XXI^e siècle et d'identifier les modalités de son actualisation contemporaine.

La suite de ce travail se complète avec la troisième partie de notre travail de recherche que nous avons consacrée au panorama herméneutique du discours poétique, socioculturel et politique des illustrations quichottesques européennes, les jonctions et les disjonctions discursives entre les artistes européens, ainsi que le rôle du lecteur-artiste contemporain dans la refiguration néobaroque du *Quichotte* dans un temps synchronique. Dans cette étape, nous avons mené une analyse herméneutique pour interpréter quelques aspects esthétiques et symboliques des images picturales qui ont été examinés dans la deuxième partie. À cet égard, nous avons voulu, au-delà d'une simple illustration esthétique du *Quichotte*, dévoiler le discours qui se cache derrière ces illustrations quichottesques afin d'éclairer la manière dont les artistes européens reçoivent le *Quichotte* au XXI^e siècle. Dans cette visée, il nous ait apparu légitime de commencer par un premier chapitre consacré au discours poétique pour s'interroger sur la structure esthétique des images picturales. Par rapport aux mouvements artistiques, nous avons précisé que mis à part l'artiste polonais Tomasz Setowski qui a adhéré officiellement au surréalisme et au réalisme magique, les autres artistes n'appartiennent à aucun mouvement artistique, mais ils s'inspirent tout de même de certains courants et d'artistes connus dont ils ont fait leurs certains principes.

Notre analyse a démontré que le discours poétique des artistes européens se caractérise par une hybridation de mouvements artistiques dans le même espace pictural, à savoir, le baroque, le romantisme, le futurisme et le surréalisme. Cette indépendance artistique qui est une caractéristique de la postmodernité—période de disparition des mouvements artistiques—donne à voir des œuvres picturales atypiques, non soumises aux règles et aux critères des écoles artistiques. Sur l'art postmoderne, Berthet Dominique explique que « les explorations débouchant sur une expérience de l'insolite sont variées et se manifestent au travers de pratiques hybrides, associant le domaine artistique et des domaines extra-artistiques comme la génétique, la chirurgie, la robotique, les nouvelles technologies, etc. Ces explorations offrent des œuvres assurément insolites, au point d'ailleurs de susciter parfois, de la part du public, des réactions

courroucées »⁹⁸⁶. Dans cette optique postmoderne, il a été question de démontrer cet état de fait qui est observable par les différentes formes d'hybridations que les artistes européens représentent dans leurs images plastiques, à savoir, le mélange de mouvements artistiques, les signes visuels empruntés d'autres œuvres picturales, corps et créatures hybrides (corps humains mécanisés, zoomorphes, anthropomorphes, moulins à vent insolites, *etc.*) ou encore dans le cadre de l'hybridation intermédiaire (peinture-cinéma ; peinture-texte).

Quant aux signes plastiques, notre analyse a rendu compte de l'omniprésence d'une palette chromatique globalement chaude traduisant la chaleur et la sècheresse de la Manche durant l'été. Nous avons constaté également que les artistes européens tentent, par le biais de la *mimèsis*, de représenter la nature en appliquant la perspective atmosphérique pour accorder une ambiance réaliste aux illustrations hypertextuelles. En revanche, nous nous sommes intéressé dans cette étape de travail de démontrer la tournure fantastique et merveilleuse qui caractérise le discours poétique des images picturales représentant des signes visuels insolites et surnaturels émanant de l'imagination des artistes et de leur inspiration du surréalisme. En outre, nous n'avons pas manqué de préciser que le discours poétique des artistes européens dégage une allure dynamique compte tenu l'insertion de la machine et d'autres signes modernes à la manière des futuristes qui aspiraient à conférer à leurs œuvres du « dynamisme pictural »⁹⁸⁷ marquant ainsi une rupture avec l'esthétique traditionnelle.

Dans le deuxième chapitre consacré au discours socioculturel, il a été question d'analyser la dimension socioculturelle des images picturales quichottesques. Notre analyse a démontré que les artistes européens déplacent le *Quichotte* vers leurs propres territoires laissant transparaître leur culture par l'insertion de signes visuels émanant de leur imaginaire ainsi que de l'imaginaire collectif. À cet égard, nous nous sommes appuyé sur l'approche anthropologique de l'image pour expliquer que le corps des artistes européens est un « lieu d'images » et un médium naturel qui représente les cultures et qui interagit avec d'autres. Dans cette perspective, nous avons centré la démonstration sur le territoire comme lieu de transit et de circulation des images locales et étrangères. Cet état de fait confirme que les images hypertextuelles du *Quichotte* cherchent, comme l'explique Hans Belting à propos de l'art en général, « à retrouver la référence à son environnement social et culturel et liquide le conflit bien connu de "l'art et de la vie" »⁹⁸⁸. À partir de ce constat, nous nous sommes efforcé de mettre en évidence, en

⁹⁸⁶ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 60.

⁹⁸⁷ Giovanni, Lista, *Que-ce que le futurisme ?*, *Suivi de Dictionnaire des futuristes*, *op.cit.*, p. 143.

⁹⁸⁸ Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, *op.cit.*, p. 69.

prenant appui sur la stratégie « teórico-cultural »⁹⁸⁹ d'Alfonso de Toro, l'hybridité culturelle que représente le *Quichotte* en se reterritorisant dans d'autres territoires étrangers. Notre analyse a bien démontré que le *Quichotte* conserve des traces de sa culture d'origine et reçoit celles de la culture d'accueil, rentrant ainsi dans un processus de négociation entre les deux cultures.

En outre, notre analyse a pu établir aussi que le discours socioculturel des artistes européens représente les trois mouvements de la transposition diégétique développée par Gérard Genette. D'après lui, « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »⁹⁹⁰. Nous avons démontré que les illustrations européennes transposent le *Quichotte* temporellement d'une époque baroque à une autre contemporaine ; géographiquement de l'Espagne à d'autres territoires et socialement par la représentation d'un don Quichotte noble et courtois, notamment chez Georges Corominas. Ces trois mouvements de translation approchent et actualisent la diégèse quichottesque au spectateur contemporain qui reçoit désormais des œuvres néobaroques.

Dans le troisième chapitre, qui s'est porté sur le discours politique des artistes européens, nous avons attesté que les signes visuels modernes, examinés dans la deuxième partie, représentent une valeur politique qui renvoie à des événements marquants de l'histoire de l'Europe. L'introduction de la machine, la mécanique et la technologie dans les illustrations quichottesques symbolisent les mutations et les nouvelles modalités qu'a connues la société européenne à partir du XIXe siècle. Les artistes européens font plonger le spectateur dans la révolution industrielle, une mutation historique marquante en Europe qui a contribué à l'établissement d'un nouveau système de relation, celle de l'homme et la machine. Cette relation est remarquable dans les images picturales à travers le corps hybride corps-machine de don Quichotte, l'usage de celui-ci au grand-bi, la machine à vapeur et l'ordinateur. Notre analyse a pu relever l'engagement politique des artistes européens par la mise en image d'un don Quichotte résistant et révolutionnaire contre les injustices de l'ère industrielle, comme l'exploitation des ouvriers et les inégalités entre les classes sociales. Nous avons démontré que don Quichotte apparaît comme représentant de la classe ouvrière contre les classes dirigeantes

⁹⁸⁹ Toro, Alfonso de, « Introducción más allá de la postmodernidad, postcolonialidad y globalización: hacia una teoría de la hibridez », *op.cit.*, p. 16.

⁹⁹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 351.

qui bénéficiaient des privilèges au détriment des classes défavorisées. Dans cette étape, il a été question également de mettre en regard cette dimension politique des illustrations picturales avec le discours politique de l'hypotexte cervantin par la citation de passages hypotextuels qui rejoignent approximativement la position politique des artistes européens. Par exemple lorsque don Quichotte critique le fonctionnement de l'État et la noblesse, ou d'autres passages hypotextuels qui montrent la lutte de don Quichotte pour la liberté et la justice.

Dans le quatrième chapitre, nous avons repéré les jonctions et les disjonctions qui mettent en lumière les particularités et les divergences des artistes européens au niveau du discours poétique, socioculturel et politique. Les artistes Fernando Vicente, Georges Corominas et Tomasz Setowski représentent la diégèse quichottesque sous une tournure fantastique et merveilleuse. Les signes visuels insolites et surnaturels sont omniprésents, contrairement à Svetlin Vassilev qui dépeint l'hypotexte cervantin de façon réaliste étant donné qu'il illustre l'adaptation grecque du *Quichotte* pour enfants. En outre, notre analyse du discours poétique a décelé le caractère intericonique et intermédial comme jonction qui lie Svetlin Vassilev et Tomasz Setowski. Mis à part l'artiste polonais qui adhère au surréalisme et au réalisme magique, les autres artistes sont indépendants. Quant au discours socioculturel, les signes culturels français et bulgares sont décelables chez Georges Corominas et Svetlin Vassilev ce qui a démontré que leurs images plastiques reflètent leur identité culturelle représentant en même temps une hybridation culturelle hispano-française et hispano-bulgare. Au sujet du discours politique, les trois artistes Fernando Vicente, Georges Corominas et Tomasz Setowski représentent un don Quichotte révolutionnaire qui lutte contre l'injustice et les inégalités entre les classes sociales. Cette position politique est tangible par l'insertion des signes visuels qui renvoient à des époques et à des événements marquants de l'histoire de l'Europe comme l'industrialisation (les machines), le mouvement socialiste (le drapeau rouge), le mouvement anticlérical (la confrontation à l'église gothique), *etc.* Nous avons démontré que ces signes visuels qui symbolisent ses événements historiques modernisent le *Quichotte* en le reterritorisant dans une époque moderne, le XIXe et XXe siècles en particulier. Dans ce même chapitre, il a été question de comprendre le rôle du lecteur-artiste contemporain dans la refiguration moderne du *Quichotte* dans le temps de l'Aïôn, qui est le temps de la lecture. En outre, ce chapitre a eu pour objectif également de démontrer le rapprochement temporel de l'œuvre baroque du XVIIe siècle et les œuvres picturales néobaroques du XXIe siècle. Celles-ci renaissent le premier baroque par le biais de l'analogie et la simulation « la retombée » dans une temporalité achronique dont les deux baroques, celui du XVIIe siècle et celui du XXIe

siècle coexistent dans le même espace pictural et dans la même temporalité, rapprochant ainsi non seulement les deux baroques, sinon le monde du texte et le monde du lecteur-artiste également.

Compte tenu de tout ce qui précède, l'analyse de notre *corpus* démontre que le *Quichotte* demeure une source de réinterprétation renouvelée en Europe au XXI^e siècle et cela à travers plusieurs modalités d'actualisation que nous avons pu mettre en évidence. Celles-ci proposent au spectateur une lecture particulière, différente de celle de la tradition iconographique du *Quichotte* des siècles antérieurs. De plus, ce travail de recherche a révélé que les images picturales reflètent l'identité culturelle des artistes européens et l'inspiration de leur époque (les XX^e-XXI^e siècles), mais également des époques antérieures, comme le XIX^e siècle et le XVII^e siècle. Il s'est avéré également que la diversité interculturelle des artistes européens intervient dans la réception du *Quichotte*, donnant lieu à des lectures différentes mais qui se rejoignent dans l'aspect de modernisation.

Quant au protagoniste, la représentation de don Quichotte comme figure héroïque et mythique demeure présente au XXI^e siècle, incarnant des valeurs politiques et socioculturelles. Il s'agit d'une réception contemporaine du *Quichotte*, propre au XXI^e siècle chez les artistes européens. Leur discours politique et socioculturel représente au travers du chevalier l'identité européenne avec sa diversité culturelle et son histoire commune marquée par la lutte pour la liberté et pour la justice. En effet, l'errance du chevalier chez les artistes européens transgresse les frontières espagnoles, vers d'autres pays européens, voyage dans le temps passant de l'époque baroque vers une époque contemporaine « néobaroque ».

Finalement, si notre travail de recherche s'est porté sur la réception européenne du *Quichotte* au XXI^e siècle en Espagne, en France, en Bulgarie et en Pologne à travers ses illustrations picturales, nous jugeons pertinent d'élargir, dans des perspectives à venir, l'espace géographique pour découvrir comment les artistes d'autres pays européens représentent le *Quichotte*. Quelles sont leurs modalités d'actualisation ? Quelles lectures proposent-ils aux spectateurs contemporains ? Cela nous permettra d'avoir une idée encore plus ample de la réception européenne du *Quichotte* au XXI^e siècle. Et si nous avons étudié la réception du chef-d'œuvre cervantin dans la peinture, il serait pertinent, en outre, de l'explorer dans d'autres arts visuels comme le cinéma, le théâtre, la bande dessinée, *etc.* Ainsi, nous pourrions voir si la

réception du *Quichotte* dans d'autres pays européens et dans d'autres arts visuels est similaire à la réception du *Quichotte* chez les quatre artistes européens de notre *corpus* pictural ou bien si elle apporte à l'inverse des lectures et des interprétations inédites et qui restent à découvrir.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THÉORIQUES :

Littérature :

Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, La Casa de Velázquez, 2011.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957.

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

Baldensperger, Fernand, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

Delbouille, Paul, *Poésies et sonorités : La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Faerber, Johan et Loignon, Sylvie, *Les procédés littéraires : De l'allégorie à zeugme*, Paris, Armand Colin, 2018.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Gély Véronique, Moura Jean-Marc, Prungnaud Joëlle et Stead Evanhélia (dir), *Les littératures européennes et les mythologies*, Villeneuve d'Ascq, Editions de Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle Lille 3, 2006.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1965.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Lukács, Georg, *La théorie du roman*, trad. Clairevoy, Jean, Paris, Gallimard, 1989.

Marthe, Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Philosophie :

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990.

Aristote, « Poétique », in *Œuvres : éthique, politique, rhétorique, poétique, Métaphysique*, Paris, Gallimard, 2014.

Descartes, René, *L'Homme*, Paris, G-Flammarion, 2018.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

Deleuze, Gille et Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Editions des presses universitaires de France (Epiméthée), 1968.

Deleuze, Gille et Guattari, Felix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1972.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1998.

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

Julien, François, *L'écart et l'entre*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2012.

Lardière, Jean, *Philosophie du langage*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur de philosophie, 1985.

Magnien, Michel, « Introduction » in *Aristote Poétique*, trad. Magnien, Michel, Paris, Belles lettres, 1990.

Mitchell William, John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. Boidy, Maxime et Roth, Stéphane, Paris, Les prairies ordinaires, 2018.

Mitchell William, John Thomas, *Que veulent les images ?*, Boidy Maxime, trad. Cilins, Nicolas et Roth, Stéphane, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Plutarque, « Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ? », in *Œuvres morales*, t. V, 1ère partie, éd. Frazier, Françoise et Froidefond, Christian, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

Plutarque, *Moralia*, Harvard, Harvard University Press, 1936.

Sibony, Daniel, *Entre-Deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

Sémiotique :

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1969.

Barbe, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bes Editions, 2001.

Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990.

Friedrich, Janette, *Théorie du langage*, trad. Samain, Didier, Marseille, Agone, 2009.

Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

Guerrero Ruiz, Pedro, *Imagen, obra y mirada: tratadismo plástico-poético*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1993.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Ruwet, Nicolas, Paris, Minuit, 1963.

Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Louvel, Liliane, *Texte / Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Mitchell William, John Thomas, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visuel*, trad. Hernández Velázquez, Yaiza, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

Montandon, Alain, *Signe / Texte / Image*, Meyzieu, Césura Lyon, 1990.

Morana, Cyril et Oudin, Éric, *Petite philosophie de l'art de Platon à Deleuze*, Paris, Eyrolles, 2019.

Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Seuil, 1978.

Ruesch, Jurgen & Kees, Weldon, *Non Verbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*, Berkeley, University of California Press, 1961.

Saint-Martin, Fernande, *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Psychanalyse :

Freud, Sigmund, « El interés para la ciencia del arte », in *Obras completas. Tótem y Tabú y otras obras (1913-1914)*, trad. Etcheverry, José Luis, vol. 13, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991.

Freud, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand, Féron, Paris, Gallimard, 1988.

Hollender, Patrick, *L'art est la sublimation*, Nîmes, Champ Social, 2020.

Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan : le retour à Freud*, Paris, Points, 2018.

Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire. Livre XI, Paris, Seuil, 1973.

Lacan, Jacques, *Écrits I : Texte intégral*, Paris, Nouvelle édition Essais, 1999.

This, Claude, *De l'art et de la psychanalyse : Freud et Lacan*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

OUVRAGES SUR DON QUICHOTTE ET CERVANTÈS :

Angélidou, Maria, *Don Quichotte*, trad. Boutefeu, Jean-Louis, Toulouse, Milan, 2006.

Alonso Vázquez, María Cristina, *Los Molinos de viento vistos por algunos ilustradores europeos del Quijote*, Castille-La Manche, Université de Castille-La Manche, 2007.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Rico, Francisco, Madrid, Alfaguara, 2015.

Chesterton, Gilbert Keith, *Le Retour de Don Quichotte*, Paris, Bloud et Gay, 1928.

Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructuraliste de l'œuvre de Cervantes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

De Icaza, Francisco A., *Estudios Cervantinos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1947.

Deves, Cyril, *Une figure emblématique dans les arts du XIXe siècle en France : Don Quichotte*, thèse de doctorat, sous la direction de Fossier, François, Université Lumière Lyon 2, 2011.

Fernández del Valle, Agustín Basave, *Filosofía del Quijote*, México, Espasa-Calpe mexicana, 1968.

Lucía Megías, José Manuel, *Leer el Quijote en Imágenes*, Madrid, Calambur, 2006.

Lucía Megías, José Manuel, *Los Primeros Ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

Lucía Megías, José Manuel, *El Quijote en Imágenes. Un viaje Iconográfico del Libro de Caballerías a la Novela Universal*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2021.

Lunacharski, Anatolio, *Don Quijote Libertado. Drama en diez actos con un descanso*, Madrid, Talleres Luz, 1934.

Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: idea y concepto de género en la investigación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

Perrot, Danielle (dir), *Don Quichotte au XXe siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.

Riquer, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Riquer, Martín de, *Cervantes y el « Quijote » en la reciente edición de la R. A. E. de la novela cervantina: Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha*, éd., Rico, Francisco, Madrid, Real Academia Española, 2004.

Santos, Antonio, *El Sueño Imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006.

Trapiello, Andrés, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Destino, 2015.

Unamuno, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Unamuno, Miguel de, *El Caballero de la triste figura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988.

OUVRAGES SUR L'ART :

Ouvrages sur les courants artistiques et culturels :

Barillier, Étienne, *Steampunk. L'Esthétique rétro-futur*, Lyon, Les Moutons mécaniques, 2010.

Denizeau, Gérard, *Panorama des grands courants artistiques*, Paris, Larousse, 2013.

Fauchereau, Serge, *Avant-Gardes su XXe siècle. Arts & Littérature*, Paris, Flammarion, 2016.

Gassiot-Talabot, Gérald, *Figuration narrative*, Paris, Cercle d'art, 2005.

Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts, 2007.

Lista, Giovanni, *Que-ce que le futurisme ?, Suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015.

Lista, Giovanni, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, 2008.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, A. Mondadori, 1968.

Moatti, Alexandre, *Aux racines du transhumanisme*, Paris, Odile Jacob, 2020.

Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Padilla, Nathalie, *L'esthétique du sublime dans les peintures shakespeariennes d'Henri Füssli*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Quin, Élisabeth, *Le Livre des vanités*, Paris, Regard, 2008.

Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Yriarte, Gabrielle et Carrein, Kelly, *Manifeste du Surréalisme d'André Breton*, Le PetitLittéraire.fr, édition numérique, 2011.

Ouvrages sur la peinture et la littérature :

Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintre et écrivains en dialogue*, Paris, Armand Colin, 2020.

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

Dethurens, Pascal (dir.), *Peinture et Littérature au XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Starsbourg, 2007.

Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, Harmattan, 2002.

Ouvrages sur l'art, la société et la politique :

Abouddrar Bruno Nassim, Mairesse François, Martin Laurent, *Géopolitiques de la culture. L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Paris, Armand Colin, 2021.

Alloa, Emmanuel, « Anthropologiser le visuel ? », in *Penser l'image II. Anthropologie du visuel*, éd. Alloa, Emmanuel, Dijon, Les presses du réel, 2015.

Apollinaire, Paul, *Peintres nouveaux*, Publie.net, édition numérique, 2011.

Battistini, Matilde, *Los Diccionarios del arte, Símbolos y alegorías*, trad. Monreal, José Ramón, Barcelona, Electa, 2003.

Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2007.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

Berthet, Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2022.

Berthet, Dominique, *L'art à l'épreuve de sa réception*, Paris, Harmattan, 2021.

Brancour, René, *Histoire des instruments de musique*, Paris, Henri Laurens, 1921.

Charbonneaux, Anne-Marie, *Les vanités de l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

Comar, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, 1993.

Cooke, Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, éd. Lang, Peter, Bern, Éditions scientifiques européennes, 2003.

Corbroz, André, *Haut Moyen Âge*, Fribourg, Office du Livre, 1970.

- Coron, Antoine, *Avant Apollinaire vingt siècles de poèmes figurés*, Marseille, Le Mot et le reste, 2005.
- Cotte, Roger J.V., *Musique et symbolisme*, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1988.
- Debicki Jacek, Favre Jean-François, Grünewald Dietrich, Pimentel António Filipe, *Histoire de l'art en Europe : Peinture - Sculpture - Architecture*, Paris, Hachette Éducation, 1995.
- Dekoninck, Ralph et Smeesters, Aline, *Le poète face au tableau de la Renaissance au Baroque*, Tours-Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours et Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Dommanget, Maurice, *Histoire du drapeau rouge*, Paris, Le Mot et le Reste, 2019.
- Fanon, Frantz, *L'An V de la Révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2011.
- Fauchereau, Serge, *Du collage et de Rueda*, Paris, Cercle d'Art, 1997.
- Gerdy, Pierre-Nicolas, *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, Paris, Béchet Jeune, 1929.
- Glorieux, Guillaume, *L'art du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
- Goncourt Edmond et Goncourt Jule de, *L'Art au Dix-huitième siècle*, huitième fascicule, Paris, Quantin, 1882.
- Guyau, Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1889.
- Helmholtz, Hermann, *L'optique de la peinture*, Paris, énsb-a, 1994.
- Hériché-Pradeau Sandrine et Pérez-Simon Maud, *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Lachaud, Jean-Marc et Neveux, Olivier (dir.), *Changer l'art. Transformer la société. Art et politique 2*, Paris, Harmattan, 2009.
- Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991.
- Kupka, František, *La création artistique dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'art, 1989.
- Lambert, Xavier, *Émotion, cognition et création artistique*, Paris, Harmattan, 2019.
- Lanini, Karine, *Dire la vanité à l'âge classique, Paradoxes d'un discours*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Louis-Combet, Claude, *Des artistes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.
- Moliner, Pascal, *Psychologie sociale de l'image*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 2016.
- Montalban, Matthieu, *Rester humain, Lacan et le lien social postmoderne*, Paris, Stilus, 2020.
- Orts, Hugo, *Écrans variables. Le format d'image comme élément de mise en scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2022.

- Parizet, Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009.
- Pastoureau, Michel, *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.
- Perot, Jacques (dir.), *Don Quichotte, correspondances : Coypel, Natoire, Garouste*, Paris, Musée national du château de Compiègne, 6 février - 3 avril, 2000.
- Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.
- Pommier, Édouard, *Théories du portrait de la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- Popova Olga, Smirnova Engelina, Cortesi Paola, *Les icônes : l'histoire, les styles les thèmes des origines à nos jours*, trad. Schelstraete, Étienne, Paris, Solar, 1996.
- Ragon, Michel, « L'artiste et la société. Refus et intégration », in *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Ribera, Julián, *La Música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Real Academia Española, 1922.
- Roque, Georges, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009.
- Siety, Emmanuel, *Le plan au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- Souriau, Étienne, *La condition humaine vue à travers l'art*, Paris, Centre de documentation Universitaire, 1962.
- Thibault, Jean-Thomas, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, Mesdames, 1827.
- Toussaint, Bruno, *Le langage du cinéma et de la télévision*, Paris, Dixit, 2007.
- Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Vander Gucht, Daniel, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004.
- Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2017.
- Vergnaud, Armand-Denis, *Manuel de perspective. Du dessinateur et du peintre*, Paris, Roret, 1826.
- Vinci, Leonard de, *Traité de la Peinture*, trad. Chastel, André, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987.
- Vineyard, Jeremy, *Les plans au cinéma. Les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, Paris, Eyrolles, 2004.
- Vouilloux, Bernard, *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.

Walther, Ingo F. (dir.), *Los maestros de la pintura occidental*, Köln, Taschen, 2005.

AUTRES OUVRAGES :

Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 2008.

Chateaubriand, François-René de, *Génie du christianisme*. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Cardini, Joseph F., *Dictionnaire d'hippiatrique et d'équitation*, Paris, éd. Vve Bouchard-Huzard, Dumaine, Saint-Jorre, 1845.

Duchaussoy, Jacques, *Le bestiaire divin ou la symbolique des animaux*, Paris, Le Courrier du livre, 1973.

Éluard, Paul « Bonne Justice », in *Pouvoir tout dire*, Paris, Raisons d'Être, 1951.

Gaulme Dominique et Gaulme François, *Les habits du pouvoir. Une histoire politique du vêtement masculin*, Paris, Flammarion, 2012.

Gilles, Anne, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

Grochlski, Ian, *Une histoire de l'Europe à travers ses chants nationaux*, Paris, Édilivre, 2007.

Grau, François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, puf, 1999.

La Bouillierie, François-Alexandre, *Étude sur le symbolisme de la nature interprétée d'après l'écriture sainte et les pères*, Paris, Librairie catholique Martin-Beaupré, 1866.

McFlroy, D.R., *Signs & Symbols of the world : Over 1,001 Visual Signs Explained*, New York, Quatro Publishing 2020.

Ménéstrier, Claude-François, *Jeu de cartes du blason*, Lyon, T. Amaury, 1692.

Mulder, Karel Frits, *L'ingénieur et le développement durable*, trad. Francœur, Éric, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2009.

Nay, Olivier, *Histoire des idées politiques*, Paris, Armand Colin, 2004.

Ponç, Joan & Roig, Diana, « Autobiografía », in *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Poncianes, 2009.

Toro, Alfonso de, *Estrategias de la postmodernidad, y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Glibalización*, éd. Toro, Alfonso de, Frankfurt, Vervuet, 2006.

Valéry, Paul, *Poésies*, Paris, Flammarion, 2018.

Van Driessche Véronique, *Mikhaïl Korbatchev. De la glasnot à la fin de la guerre froide*, 50 minutes.fr, 2015.

Vo-Ha, Paul, *Rendre les armes : Le sort des vaincus XVIe et XVIIe siècles*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017.

ARTICLES :

D'ouvrages collectifs :

Arbex, Márcia, « Des mots et des images : une approche de la transposition intersémiotique dans la littérature et la peinture Franco-brésilienne du XXe siècle », in, *Les nouvelles voies du comparatisme*, éd. Roland, Hubert et Vanasten, Stéphanie, Gand, Academia Press, 2010, pp. 165-177.

Artous-Bouvet, Guillaume, « Rythmes, rhizomes, machines : la Nature répétée », in Cazalas, Inès et Froidefond, Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 33-46.

Berthet, Dominique, « Les arts plastiques et l'engagement », in Lachaud, Jean-Marc et Neveux, Olivier (dir.), *Changer l'art. Transformer la société, Art et politique 2*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 15-27.

Conant, Chloé, « Illustrations, interprétation, (re) création?, Les gouaches de Gérard Garouste pour l'édition de Don Quichotte chez Diane de Selliers », in Perrot, Danielle (dir.), *Don Quichotte au XXe siècle, Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, pp. 49-62.

Damisch, Hubert, « La peinture au mot » in Schapiro, Meyer, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000, pp. 5-27.

Everaert-Desmedt, Nicole, « La pensée de la ressemblance : l'œuvre de Magritte, à la lumière de Peirce », in *Charles Sanders Peirce, apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique*, Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques, 1994, pp. 85-151.

Fabre, Pierre-Antoine, « Le miroir de l'image et le baptême du texte », in Montandon, Alain (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon, 1990, pp. 63-70.

Gély, Véronique, « Les "Autres mythologies" Des mythographes : syncrétisme, comparatisme, curiosité poétique », in Gély Véronique, Moura Jean-Marc, Prungnaud Joëlle, Stead Evanghélia (dir.), *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2006, pp. 17-24.

Golsenne, Thomas, « Foucault et l'iconologie : le malentendu », in Boquet Damien, Dufal Blaise et Labey Pauline (dir.), *Une histoire au présent : les historiens et Michel Foucault*, Paris, CNRS, 2013, pp. 285-302.

Graziani, Françoise, « Figurer et dire : la peinture parlante », in Pigeaud, Jackie (dir.), *Les arts quand ils se rencontrent : XIIe Entretien de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 91-98.

Hoek, Leo Huib, « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », in *Rhétorique et image*, éd. Hoek, Leo Huib et Meerhoff, Kees, Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 65-80.

, Morgane, « Don Quichotte à Batman : le héros cervantin en Allemagne dans la bande dessinée de Flix », in *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, éd. Marigno

Emmanuel, Mata Induráin Carlos, Marie-Hélène Maux, Binges, Orbis Tertius, 2017, pp. 219-239.

Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », in Montandon, Alain (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon, 1990, pp. 13-62.

Lambotte, Marie-Claude, « Les Vanités dans l'art contemporain. L'interpellation métaphorique ou le regardeur malgré lui », in Blaise, Marie et Triaire, Sylvie, (dir.), *Vanités, compositions de la fin*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2019, pp. 211-226.

Lenaghan, Patrick, « Los dibujos de Antonio Carnicero para el *Quijote*: proceso de trabajo e ilustración », in *De la palabra a la imagen: el « Quijote » de la Academia de 1780*, éd. Santiago Páez, Elena, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 57-82.

Limat-Letellier, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », in Miguet-Ollagnier, Marie et Limat-Letellier, Nathalie (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. 17-64.

Los Santos García Felguera, María de, « Quijotes pintados en los siglos XVII y XVIII », in *Quijotes desde el siglo XXI*, éd. Salvador Miguel, Nicasio y López-Ríos, Santiago, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Santiago, 2005, pp. 155-171.

Mariscal Luna, Xiomara Karla, « La Memoria de la imagen: una lectura iconográfica del episodio de Clavileño », in *Recordar al Quijote: Segunda parte*, México, éd. Rodríguez Valle, Nieves y González, Aurelio, México, el Colegio de México, 2018, pp. 25-71.

Louvel, Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in Montier, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil des interférences texte/image en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 223-243.

Mariniello, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », in *Inter Média. Littérature, cinéma et intermédialité*, éd. Rio Novo Isabel et Célia Vieira, Paris, Harmattan, 2011, pp. 11-29.

Martínez, Marie-Véronique, « Don Quichotte vu par Albert Decaris, Pablo Picasso, Salvador Dalí : un mythe raconté, un mythe transposé, un mythe réinventé », in Perrot, Danielle (dir.), *Don Quichotte aux XXe siècle, Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 42-48.

Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Froger Marion et Müller, Jürgen (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, pp. 69-92.

Murzilli, Nancy, « L'intermédialité comme expérience », in *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier et à aujourd'hui*, éd. Viallet, Patricia, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2020, pp. 203-216.

Parisot, Fabrice, « Aspects de la mise en images de Don Quichotte dans la peinture et les arts graphiques au XXe siècle », in Perrot, Danielle (dir.), *Don Quichotte au XXe siècle : Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Pascal-Blaise, 2003, pp. 19-39.

Buresi, Pascal, « Les Almoravides », in Aillet Cyrille, Tixier Emmanuelle, Vallet Éric (dir.), *Gouverner en Islam Xe – Xve s.*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2014, pp. 295-300.

Perrot-Corpet, Danielle, « Aspects politiques de mythe de Don Quichotte au XXe siècle », in Parizet, Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009, pp. 97-111.

Pigeaud, Jackie, « De la parenté entre les arts quelques remarques sur le Poétique d'Aristote », in Pigeaud, Jackie (dir.), *Les arts quand ils se rencontrent : XIIe Entretien de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 31-44.

Souvignet, Emmanuelle, « Intertextualité et mélange des genres dans un Certain Cervantès de Cristian Lax », in *Cervantès quatre siècle après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, éd. Marigno Emmanuel, Mata Induráin Carlos, Maux Marie-Hélène, Binges, Orbis Tertius, 2017, pp. 195-218.

Zapperi, Giovanna, « Du surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre », in Caiozzo, Anna et Véronique, Adam (dir.), *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, CNRS-MSH-Alpes, 2010, pp. 313-334.

De revues :

Báez, Eduardo, « La Gran Edición del Quijote de Ibarra (1780), Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma », *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, n°88, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 149-167.

Cartier, Claudine, « L'entrée en art de la machine : perspective historique », *L'art & La machine, Figure de l'art*, n° 32, Pau, Presses de l'Université de Pau, 2016, pp. 21-31.

Marigno, Emmanuel, « Filiations quichottesques dans la dramaturgie française contemporaine (200-2015) : une génération de la "post-dramaturgie" », *Revue tunisienne des langues vivantes, Filiations littéraires aux XIXe et XXe siècles*, n°21, Tunis, Université de Manouba, 2016, pp. 343-367.

Martínez, Illán, « Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kucevski », *Área Abierta*, n° 27, Noviembre 2010, pp. 1-20.

Masseau, Didier, « Introduction : voir la peinture et dire la peinture au XVIIIe siècle », *Cahiers d'histoire culturelle, Peinture, littérature et critique d'art au XVIIIe siècle*, n° 17, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 7-13.

Müller, Jürgen, « Vers l'intermédialité : Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, 2006, pp. 99-110.

Rajewsky, Irina, « Intermedialidad, intertextualidad y remediación : una perspectiva literaria sobre la intermedialidad », trad. Schumunck, Brenda Anabella, *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 6, 2020, pp. 432-461.

Riffaterre, Michael, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* », *Revue de critique et de théorie littéraire*, n°2, Toronto, Éditions Trintexte, 1984, pp. 23-35.

Riffaterre, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981, pp. 4-7.

Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 1980, pp. 4-18.

Ruprecht, Hans-George, « L'intertextualité », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2, Toronto, Éditions Trintextes, 1984, pp. 13-22.

Scarpetta, Guy, « Le trouble », *Art press*, n°13, 1992, pp. 132-136.

Électroniques :

Arambasin, Nella, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de littérature comparée*, n°298, 2001. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm>

Arbelao, Víctor Manuel, « Don Quijote y Dios, la Religión, la Iglesia », *Príncipe de Viana*, n°65, 2004. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1029399>

Arié, Rachel, « Le costume des Musulmans de Castille au XIII siècle d'après les miniatures du *Libro del Ajedrez* », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 2, 1966. https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1966_num_2_1_941

Arrivé, Matilde, « L'intelligence des images – l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea*, n°13.1, 2015. <https://journals.openedition.org/erea/4620>

Ballesteros, María, « Fernando Vicente: la erótica de la elegancia », *El País*, 20 mai 2016. <https://aniversario.elpais.com/fernando-vicente/>

Bardin, Lawrence, « Le texte et l'image », *Communication et langages*, n°26, 1975. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_26_1_4211

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, Paris, Seuil, 1964. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *HAL Archives-ouvertes*, 2014. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document>

Bettina Thiers, « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La Vie des idées*, 29 juin 2012. <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>

Bril, Damien, « Le Brun et le portrait équestre », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2017. <https://journals.openedition.org/crcv/14512>

Caruana, Francesca, « L'allégorie : image insue et geste créateur », *Protée*, vol.33, n°1, 2005. <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012268ar/>

Cattant, Julie, « Le Corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin », *Synergies Europe*, n°11, 2017. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02114781/document>

Cheve Dominique et Fare Fabrice, « La nature des vanités françaises : la pensée », *Littératures Classiques*, n°17, 1992. https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1992_num_17_1_1029

Choulet, Philippe, « L'art de la Marionnette : du réel au symbolique via l'imaginaire », *Puppetring*, 2016. <http://www.puppetring.com/2016/12/29/lart-de-la-marionnette-du-reel-au-symbolique-via-limaginaire-par-philippe-choulet/>

Dragović, Mila, « La traduction intersémiotique. Un retour aux sources », in *Former des traducteurs et des interprètes : des prérequis au marché du travail*, Paris, 2019. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02491302/document>

Dufournet Hélène, Lafargue de Grangeneuve Loïc, Agathe Schvartz et Agathe Voisin, « Art et politique sous le regard des sciences sociales (introduction) », *Terrains et travaux*, n°13, 2008. <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-3.htm>

Esquenazi, Jean-Pierre, « Peirce et (la fin de) de l'image : sens iconique et sens symbolique », *Médiation et Information*, n°6, 1997. https://mei-info.com/wp-content/uploads/2014/02/MEI_06_04.pdf

Fajado, Roberto, « Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan », *Porto Arte*, vol. 10, n°18, mayo 1999. https://www.researchgate.net/publication/335350752_Reflexiones_sobre_el_ejercicio_de_la_pintura_a_partir_de_conceptos_extraidos_de_la_teor%C3%ADa_de_Jacques_Lacan/fulltext/5d5fe39a458515d6101e17e3/Reflexiones-sobre-el-ejercicio-de-la-pintura-a-partir-de-conceptos-extraidos-de-la-teoria-de-Jacques-Lacan.pdf?origin=publication_detail

Frey, Daniel, « Paul Ricœur, lecteur du grand code », *Revue d'Histoire et de philosophie religieuse*, n°2, 2000. https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2000_num_80_2_5608

Foucaud, Vincent, « La Poésie visuelle : essai de définition », *HAL Archives-ouvertes*, juin 2009, https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/658808/filename/La_po%C3%A9sie_visuelle_-_essai_de_d%C3%A9finition.pdf

Gac, Roberto, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », *Sens public*, 2007. <http://sens-public.org/article376.html#>

Godoy, Eduardo, « Tradición y modernidad en el *Quijote* », *Academia chilena*, n°76, 2004. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226174.html>

Gontier, Thierry, « Le corps humain est-il une machine. Automatisation cartésienne et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 126, 2001. <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2001-1-page-27.htm>

Grimaldi, Nicolas, « Le statut de l'art chez Platon », *Revue des Études Grecques*, t. 93, fascicule 440-441, Janvier-Juin, 1980. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1980_num_93_440_4257

Hartau, Johannes, « Algunas representaciones iconográficas de *Don Quijote* en Francia », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t.37, n°2, 2007. <https://journals.openedition.org/mcv/1692?lang=pt#ftn8>

Houdart-Merot, Violaine, « L'intertextualité comme clé de l'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, n°153, 2006. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>

- Huyghe, Pierre-Damien, « Art et mécanique », *Le Portique*, n°3, 1999. <https://journals.openedition.org/leportique/296?lang=en>
- Illades Aguiar, Gustavo, « La poética deseada por Cervantes o el arte de la voz en el *Quijote* », *Criticón*, n°128, 2016. <https://journals.openedition.org/criticon/3157>
- Jacques, Guilhembet, « Les Fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n°27, 1996. https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2472
- Jean-Thierry, Julia, « Rhizome, réseau et petit-monde (Gilles, Henri, Paul... et les autres) », *Mille réseaux. Réticularité et société*, n°91, 2014. <https://journals.openedition.org/sds/918>
- Le Maléfan, Pascal, « La Marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, n°70, 2004. <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2004-2-page-227.htm>
- Lara, Fernando, « El Quijote, variaciones sobre un mito », *Cine y Literatura*, Barcelona, 1997. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000628346
- Leccia, Jean-Dominique, « Le voyage : Psychose et transterritorialité », *Empan*, n° 45, 2004. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-73.htm>
- Léger, Claude, « L'immersion du corps dans la psychanalyse », *L'en-je Lacanien*, ERES, n°3, 2004. <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-79.htm>
- Maeschalck, Marc, « Questions sur le langage poétique à partir de Roman Jakobson », *Revue philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 87, n°75, 1989. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1989_num_87_75_6564
- Maresca, Sylvain, « L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-9 : L'essor du portrait autonome à la Renaissance », *HAL Archives-ouvertes*, 2020. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02499111/document>
- Martínez Ibañez, Antonia, « Antonio Carnicero y las ediciones de "El Quijote" de Ibarra de 1780 y 1782 », *Villa de Madrid, Revista del Excmo. Ayuntamiento*, n°96, 1988. http://memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/145888/hem_villamadrid_96_ediciones_quijote.pdf
- Medina García Eyedelkis, Sánchez Matos Yenis, Rey William, Naung Yenlys, « La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio », *Contribuciones a la Ciencias Sociales*, n°16, 2012. https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html#google_vignette
- Méchoulon, Éric, « Intermédialité : ressemblance de famille », *Intermédialités*, vol.10, n°16, 2010. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2010-n16-im1514743/1001965ar/>
- Méchoulon, Éric, « Intermédialité : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1, 2003. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n1-im1814473/1005442ar.pdf>
- Méchoulon, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques, création, intermédialité*. <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>

- Menès, Martine « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°56, 2004. https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LETT_056_0021&download=1
- Miller, Jacques-Alain, « Neuro, le nouveau réel, Folies dans la civilisation », *Revue de Psychanalyse, La Cause du Désir*, n° 98, Paris, Navarin, mars 2018. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-1-page-111.htm>
- Morales, Andrés, « Miguel de Cervantes, poeta en “El Quijote” », *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, mai 2012. http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/fichiers/miguel-de-cervantes-poeta_1337169095825.pdf
- Moulin, Patrick, « Descartes, le corps-machine », *Notes philosophiques*, n°23, 2018. <https://dsirmtcom.wordpress.com/2018/04/24/descartes-le-corps-machine/>
- Moulin Civil, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque » ?, *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_20_1_1330
- Müller, Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar.pdf>
- Quiviger, Pierre-Yves et Soubotnik, Michael, « Art et politique », *Revue Française d'Histoire des idées politiques*, n°39, 2014. <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-3.htm>
- Russell, Daniel, « Vanitas, ou l'illustration d'un texte absent », *Littérature classiques*, n°56, 2005. <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-49.htm>
- Rubio, Roberto, « Hans Jonas como teórico de la imagen », *Alter*, n°22, 2014. <https://journals.openedition.org/alter/293>
- Schlessler, Thomas, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Re-vues*, n°1, 2005. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/322>
- Soler Navarro, Joan Josep, « José Segrelles, un ilustrador universal », *Mito*, 24 février, 2014 <http://revistamito.com/jose-segrelles-un-ilustrador-universal/>
- Sebbar, Leila, *À propos du voile, haïk, hijeb, niqab*, Libération, 21 août 2009. https://www.liberation.fr/planete/2009/08/21/a-propos-du-voile-haik-hijeb-niqab_577023/
- Soler, Pedro, «Las visiones de el “Quijote” al pie de la letra», *La Verdad*, Murcie, 13 octobre 2013. <https://www.laverdad.es/murcia/v/20131019/cultura/visiones-quiote-pedro-flores-20131019.html>
- Tricaud, Jean-Marie, « Du calligramme », *Communication et langages*, n°47, 3ème-4ème trimestre, Presses universitaires de France, 1980. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1980_num_47_1_3460
- Toro, Alfonso de, «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación – Roberto Fernández Retamar, Calibán», in *Alma Cubana: transculturación, hibridez y mestizaje*, Vervuert, Frankfort, 2006. https://www.academia.edu/7505040/Figuras_de_la_Hibridez_A_del_Toro

Weber, Tatiana, « Gothique et expérience du sacré : l'écho et la profondeur », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°55, décembre 1996. https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1996_num_55_4_2412

ENTRETIENS ÉLÉTRONIQUES :

Don Quichotte par Michel Foucault, Emission radio « Plein feu sur les spectacles du monde », 1961. <https://www.franceculture.fr/philosophie/don-quichotte-par-foucault-un-desir-de-bonte-derriere-le-delire-de-la-grandeur>

Ortiz, Ibáñez. G, « Fernando Vicente : ¡Hay tanta tontería en el arte moderno! », *Le Miau Noir*. <https://www.lemiaunoir.com/entrevista-fernando-vicente/>

Vidal, Nicolas, « Svetlin Vassilev : un artiste de talent à l'univers aussi cosmopolite que poétique », *Putsch*, 21 avril 2015. <https://putsch.media/20150421/interviews/interviews-societe/svetlin-vassilev-un-artiste-de-talent-a-l-univers-aussi-cosmopolite-que-poetique/>

WEBOGRAPHIE :

Sites web officiels des artistes :

<https://www.fernandovicente.es/>

<http://www.georges-corominas.net/>

<https://www.svetlin.gr/>

<https://www.setowski.com/>

Autres sites internet cités :

<https://www.cervantesvirtual.com>

<https://www.cnrtl.fr>

<https://www.universalis.fr/dictionnaire>

<https://gallica.bnf.fr/>

<https://biblioteca.ucm.es/historica/don-quijote-de-la-mancha>

<https://www.mentideroliterario.es/2020/08/18/los-ilustradores-en-las-distintas-ediciones-en-el-quijote/>.

<https://compiegne-peintures.fr/notice/notice.php?id=47>

<https://www.galeriegraal.com/galerie-art-contemporain-biographie-peintre-georges-corominas>

https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/gustave-dore-1832-1883-limaginaire-au-pouvoir?S=&cHash=a03b080b0a&print=1&no_cache=1&

<https://editionsdianedeselliers.com/livre/la-petite-collection/don-quichotte-de-cervantes-2/>

<http://www.charlesbataille.com/fr/galerie/11-Inspiration-Iberique>

https://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/opinion/cameron-quijote_193653.html

<http://www.humanite-future.fr/2015/05/03/le-transhumanisme/>

<https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/france/6873/georges-corominas>

<http://andalousie-culture-histoire.com/art-et-culture-en-andalousie/le-flamenco-et-landalousie/>

<https://music-st-do-savio.webnode.fr/a5%C3%A8mes/>

<https://www.holland.com/fr/tourisme/decouvrez-la-hollande/icones-de-hollande/les-moulins-a-vent-de-hollande.htm>

<https://www.01numerologie.com/signification-et-symbolisme-du-chiffre-6-568>.

<https://numerologie-apprentissage-gratuit.com/chiffres-en-numerologie/interpretation-chiffre-6>

[http://www.cosmovisions.com/\\$Centaures.htm](http://www.cosmovisions.com/$Centaures.htm)

<https://www.lhistoire.fr/les-almoravides-fondent-marrakech>

<https://www.coe.int/fr/web/cultural-routes/the-santiago-de-compostela-pilgrim-routes>

<http://andalousie-culture-histoire.com/art-et-culture-en-andalousie/le-flamenco-et-landalousie/>

INDEX ONOMASTIQUE

A

Aboudrar, 390, 457
Alloa, 74, 457
Alonso Vázquez, 144, 455
Angélidou, 25, 48, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 262,
263, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291,
292, 295, 296, 302, 303, 304, 307, 381, 409, 455
Apollinaire, 96, 165, 374, 457, 458
Arambasin, 464
Aranda, 346, 452
Arbelao, 191, 464
Arbex, 101, 461
Arié, 224, 225, 393, 394, 464
Aristote, 88, 381, 452, 453, 463
Arrivé, 42, 159, 248, 331, 421, 464
Artous-Bouvet, 461

B

Bachelard, 66, 377, 452
Báez, 130, 463
Baldensperger, 95, 452
Ballesteros, 151, 154, 417, 464
Barbe, 47, 61, 69, 251, 298, 361, 453
Bardin, 361, 464
Barillier, 329, 362, 456
Battistini, 230, 457
Belting, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 106, 320, 418, 422,
424, 425, 426, 445, 457
Bergez, 53, 87, 91, 92, 94, 96, 200, 204, 457
Berthet, 24, 403, 404, 405, 406, 414, 417, 444, 445, 457,
461
Besson, 103, 104, 305, 421, 464
Bettina, 105, 464
Boucher, 120, 206, 207, 209, 392, 460
Brancour, 229, 230, 234, 457
Bril, 211, 464
Buresi, 225, 394, 463

C

Cardini, 232, 460
Carrein, 352, 457
Cartier, 433, 463
Cattant, 354, 464
Cervantes, 23, 25, 40, 48, 54, 60, 81, 113, 120, 121, 139,
140, 141, 151, 156, 161, 165, 169, 171, 176, 177, 180,
184, 197, 203, 204, 207, 208, 213, 215, 217, 221, 226,
227, 228, 230, 233, 239, 245, 246, 247, 248, 258, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 274,
275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 288,
289, 290, 291, 295, 296, 302, 303, 304, 314, 321, 322,
325, 326, 329, 336, 340, 342, 344, 346, 351, 364, 375,
381, 382, 384, 394, 397, 410, 428, 455, 456, 466, 467

Ch

Charbonneaux, 160, 457
Chateaubriand, 238, 239, 460
Chesterton, 410, 411, 455
Cheve, 189, 464
Choulet, 184, 465

C

Comar, 174, 457
Combet, 325, 326, 327, 337, 455, 458
Conant, 21, 162, 461
Cooke, 94, 143, 457
Corbroz, 235, 457
Corominas, 26, 43, 49, 50, 67, 69, 78, 116, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212,
215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,
250, 251, 378, 379, 380, 392, 393, 394, 395, 396, 407,
408, 409, 411, 414, 415, 416, 418, 421, 422, 423, 424,
426, 429, 430, 433, 434, 440, 442, 443, 446, 447
Coron, 165, 458
Cortesi, 299, 397, 459
Cotte, 232, 458

D

Damisch, 99, 100, 320, 461
De Icaza, 337, 455
Debicki, 235, 458
Dekoninck, 90, 458
Delbouille, 48, 452
Deleuze, 63, 64, 83, 104, 178, 199, 222, 248, 298, 299,
403, 423, 426, 427, 435, 452, 453, 454
Denizeau, 352, 456
Descartes, 174, 175, 452, 467
Dethurens, 457
Deves, 22, 455
Dommanget, 216, 458
Dragović, 98, 465
Duchaussoy, 237, 460
Dufournet, 465

E

Éluard, 97, 164, 460
Esquenazi, 334, 465
Everaert-Desmedt, 45, 46, 453, 461

F

Fabre, 167, 461
Faerber, 353, 452
Fajado, 465
Fanon, 408, 458
Fauchereau, 182, 456, 458
Fernandez del Valle, 192

Foucaud, 165, 465
Foucault, 29, 56, 57, 58, 59, 72, 83, 162, 249, 328, 345,
421, 453, 461, 468
Freud, 64, 65, 68, 184, 186, 201, 240, 297, 325, 374, 454,
455
Frey, 436, 465
Friedrich, 51, 453

G

Gac, 42, 43, 217, 465
Gassiot-Talabot, 375, 456
Gaulme, 209, 460
Gély, 363, 452, 461
Genette, 24, 40, 41, 42, 43, 157, 159, 178, 181, 182, 190,
198, 199, 247, 256, 257, 299, 329, 355, 360, 361, 422,
426, 434, 435, 440, 441, 442, 446, 452
Gilles, 7, 63, 64, 104, 178, 186, 187, 199, 435, 452, 453,
460, 466
Girard, 79, 80, 452
Glorieux, 380, 458
Godoy, 208, 465
Goldmann, 79, 80, 81, 390, 402, 452
Golsenne, 461
Goncourt, 93, 458
Gontier, 465
Grau, 206, 207, 210, 393, 460
Graziani, 53, 55, 56, 461
Grimaldi, 89, 465
Grochlski, 321, 460
Groupe μ , 45, 46, 47, 48, 49, 300, 301, 357, 453
Guerrero Ruiz, 55, 454
Guyau, 390, 458

H

Hartau, 116, 119, 465
Helmholtz, 304, 458
Hériché-Pradeau, 90, 458
Hoek, 99, 100, 101, 167, 190, 191, 307, 461
Hollender, 68, 454
Houdart-Merot, 37, 465
Huyghe, 466

I

Illades Aguiar, 466

J

Jacques, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 83, 117, 122, 162, 175,
184, 187, 188, 201, 236, 237, 240, 247, 297, 298, 326,
327, 365, 380, 395, 403, 419, 454, 455, 459, 460, 465,
466, 467
Jakobson, 51, 52, 53, 54, 55, 97, 98, 100, 385, 454, 466
Jameson, 417, 418, 456
Jean-Thierry, 466
Judd, 404, 458

K

Kappès-Le Moing, 22, 461
Kristeva, 37, 38, 40, 53, 191, 198, 256, 440, 454
Krüger, 166, 307, 320, 377, 462
Kupka, 24, 458

L

La Bouillerie, 336, 460
Labarthe-Postel, 87, 457
Lacan, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 83, 162, 172, 184, 187,
188, 201, 240, 249, 297, 298, 365, 419, 454, 455, 458,
465
Lachaud, 403, 458, 461
Lambert, 23, 24, 135, 458
Lambotte, 462
Lanini, 161, 458
Lara, 432, 466
Lardière, 51, 453
le Maléfan, 185
Leccia, 426, 466
Léger, 162, 354, 466
Lenaghan, 131, 462
Limat-Letellier, 462
Lista, 427, 428, 445, 456
Los Santos García Felguera, 119, 140, 462
Louvel, 100, 101, 166, 303, 306, 360, 365, 420, 454, 462
Lucía Megías, 21, 128, 129, 136, 138, 142, 143, 455
Lukács, 79, 80, 452
Lunacharski, 432, 455

M

Madariaga, 214, 215, 455
Maesschalck, 52, 466
Maestro, 344, 455
Magnien, 88, 453
Maresca, 202, 466
Marigno, 7, 22, 435, 461, 463
Marinetti, 173, 423, 427, 456
Mariniello, 102, 104, 105, 462
Mariscal, 136, 138, 462
Marthe, 337, 452
Martínez, 21, 126, 129, 340, 432, 462, 463, 466
Masseau, 93, 463
McFlroy, 460
Méchoulon, 466
Medina García, 391, 466
Menès, 467
Ménéstrier, 333, 409, 460
Menton, 383, 456
Miller, 69, 467
Mitchell, 29, 69, 70, 71, 72, 73, 83, 420, 421, 453, 454
Moatti, 171, 456
Moliner, 69, 458
Montalban, 171, 172, 458
Montandon, 47, 166, 167, 190, 306, 320, 420, 454, 461,
462

Morales, 54, 467
Morana, 403, 454
Moser, 103, 357, 462
Moulin, 174, 221, 222, 238, 248, 378, 393, 437, 467
Mulder, 323, 398, 460
Müller, 101, 102, 103, 105, 190, 305, 357, 420, 421, 443,
462, 463, 467
Murzilli, 191, 462

N

Nay, 405, 430, 460

O

Ortiz, 154, 155, 425, 467, 468
Orts, 381, 458

P

Padilla, 356, 456
Parisot, 21, 125, 133, 462
Pastoureau, 304, 321, 357, 381, 459
Peirce, 45, 46, 301, 461
Perot, 459
Perrot, 21, 125, 126, 162, 163, 363, 406, 428, 431, 456,
461, 462, 463
Pierre, 21, 45, 119, 120, 122, 132, 133, 143, 167, 172,
185, 186, 187, 189, 216, 303, 326, 334, 365, 374, 376,
453, 458, 459, 461, 462, 465, 466, 467
Pigeaud, 53, 88, 461, 463
Plutarque, 53, 87, 453
Pommier, 200, 459
Ponç, 134, 135, 460
Popova, 299, 397, 459

Q

Quin, 168, 189, 456
Quiviger, 467

R

Ragon, 414, 459
Rajewsky, 106, 107, 305, 338, 357, 421, 441, 463
Rancièrre, 201, 403, 459
Ribera, 224, 459
Ricœur, 435, 436, 453, 465
Riffaterre, 39, 198, 257, 463, 464
Riquer, 54, 456
Roque, 49, 360, 459
Rubio, 73, 467
Ruesch, 46, 454
Ruprecht, 37, 198, 464
Russell, 467

S

Saint-Martin, 44, 47, 118, 119, 138, 453, 454

Santos, 119, 140, 432, 456, 462
Sarduy, 27, 436, 437, 456
Saussure, 44, 45, 47, 50, 300, 454
Scarpetta, 405, 464
Schlessner, 95, 467
Sebbar, 225, 467
Setowski, 26, 43, 49, 64, 67, 69, 116, 312, 313, 315, 316,
317, 318, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353,
354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365,
366, 374, 382, 383, 384, 385, 398, 399, 409, 410, 411,
414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 427, 428,
429, 430, 433, 434, 440, 443, 444, 447
Sibony, 222, 223, 419, 453
Siety, 459
Smeesters, 90, 458
Smirnova, 299, 459
Soler, 134, 467
Souriau, 209, 213, 459
Souvignet, 22, 463

T

Thibault, 301, 459
This, 68, 201, 455
Todorov, 38, 240, 328, 329, 344, 352, 454
Toro, 425, 446, 460, 467
Toussaint, 420, 459
Trapiello, 176, 177, 456
Tricaud, 165, 467

U

Unamuno, 163, 204, 217, 363, 364, 410, 456

V

Valéry, 244, 245, 460
Vallet, 225, 356, 459, 463
Van Driessche, 433, 460
Vander Gucht, 403, 404, 459
Vassilev, 25, 26, 48, 49, 69, 100, 107, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292,
293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 303, 304, 305, 307,
308, 381, 382, 396, 397, 409, 415, 416, 418, 419, 422,
423, 424, 426, 433, 434, 440, 442, 443, 447, 468
Vergnaud, 302, 459
Vicente, 26, 43, 48, 49, 62, 64, 68, 78, 103, 134, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179,
181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
375, 376, 377, 391, 405, 406, 414, 415, 416, 417, 418,
420, 421, 422, 423, 427, 428, 430, 433, 434, 440, 443,
447, 464, 468
Vidal, 468
Vinci, 53, 65, 90, 301, 302, 459

Vineyard, 382, 459
Vo-Ha, 321, 460
Vouilloux, 94, 459

W

Walther, 460
Weber, 468

X

Xiomara, 136, 138, 462

Y

Yriarte, 352, 457

Z

Zapperi, 172, 173, 174, 391, 406, 463