



HAL
open science

**Le Persiles et ses éditions illustrées. Rapports
texte/image et esthétique de l'hybridité dans Visiones
del Persiles (2017) de Felipe Alarcón Echenique**

Gislain Arnaud Essome Lele

► **To cite this version:**

Gislain Arnaud Essome Lele. Le Persiles et ses éditions illustrées. Rapports texte/image et esthétique de l'hybridité dans Visiones del Persiles (2017) de Felipe Alarcón Echenique. " L'hybridité : pratiques et perspectives ", Université Grenoble Alpes, Sep 2020, Grenoble Alpes, France. hal-03232308

HAL Id: hal-03232308

<https://hal.science/hal-03232308v1>

Submitted on 21 May 2021

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.

Le *Persiles* et ses éditions illustrées. Rapports texte/image et esthétique de l'hybridité dans *Visiones del Persiles* (2017) de Felipe Alarcón Echenique

Gislain Arnaud Essome Lele

Les *Travaux de Persiles et Sigismonde. Histoire septentrionale*¹, dernière œuvre de Miguel de Cervantès publiée de manière posthume en 1617² a fait l'objet de nombreuses lectures, parmi lesquelles des éditions illustrées³. Parmi ces éditions, celle du peintre hispano-cubain Felipe Alarcón Echenique, la plus récente⁴, fait l'objet du présent travail, dans lequel il sera question d'examiner le caractère métis et hybride des illustrations néo-cubistes que l'artiste fait du texte. Le corpus iconographique est constitué de vingt-sept tableaux mixtes sur carton, chacun de couleur et de dimension 70 x 50 cm. Leur titre fait référence au texte, résumant un chapitre ou une partie de l'ouvrage. L'artiste fait usage d'une technique mixte et puise ses matériaux tant dans ses racines cubaines que dans la culture espagnole. Dotés d'une dimension transculturelle, les tableaux situent l'artiste et le spectateur dans le pli de deux cultures et au carrefour de deux civilisations.

L'appareillage méthodologique sera donc transversal et intermédial, s'adossant à la théorie néo-structuraliste de Roland Barthes (celle du relais et de l'ancrage), afin de mettre en exergue les dialogues entre le texte cervantin et les illustrations d'Echenique. De la même manière sera convoquée la notion de territoire, concept clé de la philosophie poststructuraliste de Deleuze et Guattari, afin de faire ressortir le caractère interculturel, trans-territorial et hybride du corpus d'étude.

Nous montrerons comment les dialogues de l'image et du texte font de l'illustration un territoire intrinsèquement hybride. Nous verrons que le métissage culturel de l'auteur influence ses pratiques plastiques et fait de ses peintures un corpus pictural hybride et métissé dans lequel il exprime sa cubanité, créant, par là-même, une esthétique singulière.

¹ Références de l'édition utilisée : Miguel de Cervantes y Saavedra, 4^e (Ed.), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Édition de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003. Dans la suite de notre propos, nous abrègerons *Persiles* et les références au texte seront rendues par *TPS* suivi du Livre (en chiffres romains), du chapitre (en chiffres arabes) et de la page. Exemple : *TPS*, I, 6, p. 181.

² C'est un roman byzantin qui narre l'histoire de deux amants – Périandre et Auristelle – qui entament un voyage risqué depuis les terres septentrionales et hostiles jusqu'à Rome où ils se marient, rencontrant sur leur chemin toutes sortes de mésaventures.

³ Au total, il existe sept éditions illustrées de ce roman, parmi lesquelles quatre espagnoles, deux françaises et une allemande.

⁴ Felipe Alarcón Echenique, *Cervantes, visiones del 'Persiles'*, Argamasilla de Alba, Ediciones Soubriet, 2017, 27 peintures mixtes sur carton, 70 x 50 cm.

Lecture des dialogues entre l'hypotexte du *Persiles* et les illustrations d'Echenique : rapports de jonction

L'objet de cette partie est d'étudier les motifs du *Persiles* qui sont réécrits par Echenique. Reprenant les termes de Deleuze, l'artiste procède à une déterritorialisation et à une reterritorialisation de l'hypotexte⁵. Le romancier Cervantès et l'artiste ont une vision commune du monde et de l'homme. Les codes s'alimentent réciproquement, les stimuli sont continus, les mots et les images se connectent, s'entrelacent et s'inter-influencent⁶. Jusqu'ici nous n'avons pu recenser qu'un seul article qui s'est partiellement penché sur cette question. Il s'agit du texte « Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017)⁷, de Felipe Alarcón Echenique » écrit par Marigno Vázquez en 2018.

Des personnages-masse

Dès le début du *Persiles*, Cervantès massifie ses personnages et les réduit au groupe. Par exemple, Cosicurbo, le barbare, qui libère Periandre de la grotte, ne s'y rend pas tout seul. Les marqueurs de la première personne du pluriel de cet épisode suffisent à nous le démontrer. On peut aussi lire : « Il a fait descendre une épaisse corde de cannabis, et, à partir de là, dans un petit espace, lui et quatre autres barbares ont tiré vers le haut⁸ ». L'usage du numéral cardinal « quatre » (« *cuatro* ») et du pronom « lui » (« *él* ») indiquent que cinq personnages exécutent l'action. La présence des verbes conjugués à la troisième personne du pluriel « ils ont jeté », « ils ont sorti », « ils ont fait », « ils ont secoué », « ils l'ont nettoyé⁹ » est aussi une preuve de massification.

On peut par exemple remarquer qu'ils voyagent¹⁰ et mangent en groupe¹¹, comme un troupeau, au sens littéral du terme. Comparés à des animaux, ces personnages sont déshumanisés : « entassés autour d'une croûte¹² », comme on peut le lire dans le Chapitre 4 du Livre 3¹³.

⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Milles plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2016.

⁶ Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », dans *AC*, XXXIV, 1998, p. 170, [en ligne] disponible sur URL : <http://analescervantinos.revistas.csic.es>, consulté le 12 août 2020.

⁷ Trad. : « Références emblématiques et peinture post-moderne : les visions de *Persiles* et de *Sigismonde* ».

⁸ *TPS*, I, 1, p. 128 : « *Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo, y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba* ».

⁹ *Ibid.* : « *tiraron* », « *sacaron* », « *hicieron* », « *sacudieron* », « *limpiáronle* ».

¹⁰ *TPS*, I, 7, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, I, 12, p. 212.

¹² Emmanuel Marigno Vázquez, « Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo », *L'Écriture satirique de Quevedo illustrée aux XX^e et XXI^e siècles*, Lille, P.U.L./A.N.R.T., 2010, p. 635 : « *amontonados en torno a un mendrugo* ».

¹³ *TPS*, III, 14, p. 573.

Dans la même logique, Echenique représente l'esthétique de la massification. Par exemple, on peut remarquer que ses personnages s'entre-mêlent, se confondent dans une masse anonyme. Le caractère atemporel et transhistorique de l'esthétique de masse – depuis le *Persiles* du XVII^e siècle jusqu'aux peintures d'Echenique au XXI^e siècle – semble métaphoriser la condition humaine qui perdure et ne change pas : l'ignorance, l'abîme, l'absence d'idéaux, l'individualisme, entre autres¹⁴. Comme le signale Ortega y Gasset¹⁵, la vie de l'homme-masse est un abîme et manque de projet.

Idéologiquement, les deux systèmes sémiotiques (texte et image) métaphorisent le chaos de la condition humaine. En outre, cette façon de mêler les sujets les déshumanise et leur ôte le droit de se sentir humains. Ils perdent donc leurs identités personnelles dans une masse impersonnelle, comme se regroupent les animaux. Selon Marigno, ces « hommes-masse » deviennent des monstres grotesques et ridicules¹⁶.



Figure 1 – Felipe Alarcón Echenique, *Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos dentro*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Ana Pizarro taxe ces personnages d'« êtres peu identifiables¹⁷ » et, selon Marigno, « ces hommes-masse, en manque d'identité et d'humanité deviennent des monstres grotesques. Répulsifs et ridicules, ils suscitent une réaction burlesque. Le Grotesque et le burlesque¹⁸ ». On peut comprendre que la masse n'est guère ici synonyme de la notion

¹⁴ Emmanuel Marigno Vázquez, « Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo », *L'Écriture satirique de Quevedo illustrée aux XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 629-636.

¹⁵ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Tecnos Editorial S.A, 2008.

¹⁶ Emmanuel Marigno Vázquez, *op. cit.*, p. 633.

¹⁷ Ana Pizarro, *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2002, p. 43 : « seres de poca identificación ».

¹⁸ Emmanuel Marigno Vázquez, *op. cit.*, p. 633 : « estos hombres-masa, faltos de identidad y humanidad, se vuelven monstruos grotescos. Repelentes y ridículos, suscitan una reacción burlesca. Lo Grotesco y lo burlesco ».

d'organisation ouvrière telle qu'elle a pu être observée pendant les périodes coloniales pour la défense des droits des travailleurs (c'est le sens marxiste que leur confèrent les images d'Echenique), mais plutôt un modèle centré sur l'individualisme. Ortega y Gasset¹⁹ parle alors de masses impersonnelles.

L'esthétique du texte et des images : l'effet cinétique des territoires

Le vocable « cinétique » provient du grec *kinêma* qui signifie « mouvement ». C'est « un courant pictural né dans les années 50 qui s'intéresse aux phénomènes optiques et aux composantes du mouvement²⁰ ». En effet, puisque les personnages du roman se déplacent continuellement, l'artiste utilise différentes opérations picturales pour représenter l'illusion du mouvement dans ses images.

Tout d'abord, le spectateur peut observer la succession de lignes obliques et circulaires qui perturbent le regard et obligent à décomposer les images en séquences successives. Selon Marigno, les lignes d'Echenique, bien que statiques, génèrent des mouvements visuels²¹. Les lignes obliques divergentes, la déformation des figures et les plans inclinés des composantes des tableaux (voir Fig. 2) provoquent un effet de mouvement.



Figure 2 – Felipe Alarcón Echenique, *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

En outre, le corpus se démarque par l'usage de couleurs dynamiques qui se déplacent avec les personnages. L'artiste utilise une gamme chromatique variée qui renvoie à différents lieux, ce qui leur confère une fonction spatiale. On peut donc remarquer qu'il y a variation des couleurs le long de la narration graphique. Les couleurs chaudes (marron, ocre et rouge)

¹⁹ José Ortega y Gasset, *op. cit.*

²⁰ Bernard Bessière & Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, Presses universitaires de Provence, Aix-Marseille université, p. 222.

²¹ Emmanuel Marigno Vázquez, « Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: Visiones de *Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique », dans Victoriano Roncero López & Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), « *Doctos libros juntos* ». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, BÁH, Vervuert/Iberoamericana, 2018b, p. 315-320.

représentent les terres accueillantes tandis que les couleurs froides, comme le bleu, représentent les lieux hostiles²². De plus, ce bleu qui saturé la plupart des tableaux indique le voyage en mer effectué par les personnages du roman tandis que le marron, l'ocre et le rouge tellurique accompagnent le pèlerinage à pieds et renvoient aussi aux terres chaudes des péninsules ibériques et italiennes de l'Europe septentrionale²³.

Les moyens de déplacement et la géo-topographie rendent aussi compte de la mobilité. Echenique peint des pirogues et des personnages qui font usage de sceptres comme de béquilles afin de se déplacer et de changer d'espaces. Si nous nous référons à la figure 3, nous remarquons que le peintre procède par une mise en abyme pour représenter un globe – symbole de la terre selon Ripa²⁴ –, dans lequel il transcrit cartographiquement les toponymes visités par Périandre et ses compagnons. Il s'agit des Iles Barbares (« *Islas Barbaras* »), de l'Angleterre, de Lisbonne, Tolède, Caceres, Badajoz, Valence, Barcelone et Perpignan. Sous le prisme du symbolisme religieux, on y voit une allégorie des continents, utilisée par l'église comme symbole de l'évangélisation de la planète²⁵.



Figure 3 – Felipe Alarcón Echenique, *Peregrinación eterna*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Les attitudes, les gestes, les positions des objets et des corps des sujets dynamisent aussi les illustrations iconographiques et codifient le mouvement. Si, dans le texte, on peut facilement percevoir à travers la diégèse les mouvements des navires, des personnages, des animaux et de la mer, le langage plastique l'exprime d'une autre façon.

²² Emmanuel Marigno Vázquez, « Du premier *Parnaso español* à la Dernière édition illustrée de 2007 de Francisco de Quevedo y Villegas : éditer Quevedo au XXI^e siècle », Segundo Encuentro Hispanofrancés de Investigadores (APFUE/SHF), 2008, [en ligne] disponible sur URL : <https://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=4027149>, consulté le 20 septembre 2020.

²³ Emmanuel Marigno Vázquez, « Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique », dans Victoriano Roncero López & Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), « *Doctos libros juntos* ». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, *op. cit.* p. 315-320.

²⁴ Cesare Ripa, *Iconologie* [1643] Paris, Alain Baudry, 2011.

²⁵ Matilde Battistini, *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003, p. 199.

En nous référant à la figure ci-après (voir Fig. 4), le verbe conjugué « ils arrivent » (« *llegan* ») du titre « Ils arrivent sur une autre île où ils sont bien accueillis » (« *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento* ») s'exprime iconographiquement par le soldat qui semble entrer dans un village, ou peut-être une île. Etant donné que l'artiste ne peut pas représenter tous les pèlerins lorsqu'ils arrivent à l'Île « Golandia », il procède par synecdoque : le soldat illustré à l'angle inférieur gauche de l'espace graphique représente tous les pèlerins.



Figure 4 – Felipe Alarcón Echenique, *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

On lit dans le texte du *Persiles* : « ils sont arrivés à l'île souhaitée, et ils ont vu des personnes marcher²⁶ ». Un autre exemple tout aussi significatif est l'image *Un homme est arrivé affirmant qu'il était le Prince du Danemark* (voir Fig. 5) – illustration du Chapitre 3 du premier Livre – où le prince Arnaldo²⁷ chevauche en direction d'un personnage richement vêtu²⁸, ce qui concorde avec le verbe « est arrivé » (« *llegó* ») du titre.



Figure 5 – Felipe Alarcón Echenique, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

²⁶ *TPS*, I, 11, p. 72 : « *llegaron a la deseada isla, y vieron andar dos personas* ».

²⁷ Fils héritier du roi du Danemark.

²⁸ Son vêtement peut déjà trahir son statut social parce que, selon Díez Fernández, le vêtement dans l'Ancien Régime était l'un des signes les plus évidents du statut de celui qui le portait et faisait partie d'un système de signes connu de tous. Voir José Ignacio Díez Fernández, « Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote* », dans *Anales Cervantinos*, vol. 34, 1998, p. 376-377, [en ligne] disponible sur URL : <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1998.005>, consulté le 20 septembre 2020.

Ainsi, là où Cervantès utilise des verbes d'action et de mouvement, et d'autres procédés narratifs pour exprimer une dynamique, le peintre, lui, l'exprime par le truchement de marqueurs plastiques. Il peut s'agir :

- du dédoublement du cheval (voir Image 1, Fig. 6) qui rend compte, par ricochet, de son mouvement ;
- du déséquilibre des personnages (voir Image 2, Fig. 6) et la représentation des composantes graphiques en plan incliné (les maisons et les objets) ;
- du galop volant qui codifie le mouvement des chevaux et la présence des moulins à vent (voir Image 3, Fig. 6) ;
- enfin, des voiles de navires qui flottent sous l'effet du vent tempétueux (voir Images 4, 5 et 6, Fig. 6).



Image 1



Image 2



Image 3



Image 4



Image 5



Image 6

Figure 6 : Représentations du mouvement – Felipe Alarcón Echenique, Image 1 : *Suceso de la Isla Nevada* ; Image 2 : *Persiles y Sigismunda* ; Image 3 : *Plaza no muy grande no muy chica, Mota del Cuervo* ; Image 4 : *La conquista del Persiles* ; Image 5 : *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos* ; Image 6 : *El barco que los llevaba, naufragó*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Lorsqu'on observe de près les images ci-dessus, on a l'impression qu'elles sont vivantes, que les êtres bougent, se déplacent et interagissent. Toutefois, Echenique ne fait pas que réécrire le *Persiles* : il le recrée aussi, en l'enrichissant des traits de sa personnalité et de son/ses identité(s).

De l'esthétique echeniquéenne hybride

Le syncrétisme esthétique des illustrations d'Echenique se déploie sur plusieurs échelles, tant sur le plan de l'hybridité culturelle, du style et de la composition, de la technique et de la transhistoricité que sur le plan philosophico-moral. Dans la réécriture plastique qu'il fait de la diégèse du roman, il tente de se fondre dans l'esprit du texte, tout en créant une ligne de démarcation qui tire sa principale source de sa propre personnalité. C'est une personnalité métisse qui est nourrie par sa bi-culturalité et ses convictions philosophiques et morales.

Une hybridité culturelle

Echenique est hispano-cubain, né à Cuba le 21 mars 1966. Il a aussi des origines africaines car son arrière-grand-mère paternelle était descendante africaine et son grand-père indien. Ayant passé son enfance à Cuba, il réserve une place particulière à sa culture cubaine et l'illustre abondamment dans ses tableaux. Les traits de sa terre d'accueil, l'Espagne, sont aussi présents.

En effet, il cubanise ses tableaux en utilisant le café – comme motif chromatique –, en représentant certaines valeurs et coutumes populaires d'origine cubaine et afrodescendante à l'instar du « mythe de la mulâtresse » ou de la *Santería* (voir Fig. 7), culte syncrétique cubain d'origine nigériane, et plus précisément de l'empire Yoruba en Afrique de l'Ouest. Son syncrétisme vient aussi de ses pratiques culturelles mixtes issues de la religion africaine – le Yoruba – et du catholicisme, comme l'indique Wirtz : « une religion Afro-cubaine qui syncrétise les croyances du Catholicisme et du Yoruba²⁹ ». La *Santería* tire ses racines de l'époque de l'esclavage, lorsque les esclaves noirs furent forcés de se convertir à la foi catholique. Ses principaux artifices sont les danses aux tambours, les sacrifices d'animaux, l'usage de masques divers et d'amulettes qui symbolisent les morts. Pour les uns, c'est un culte afro-cubain païen, magique, obscur et mystique³⁰, tandis que pour ses adeptes, c'est une religion propre à l'identité cubaine.

Remarquons donc, pour le cas de la *Santería*, qu'Echenique peint des masques, des figures mortifères, tristes et non figuratives et multiplie les visages, les mains, les yeux, les

²⁹ Kristina Wirtz, *Ritual, Discourse, and Community in Cuban Santería. Speaking a Sacred World*, Gainesville, University Press of Florida, 2007, p. 26-27 : « an Afro-Cuban religion that syncretizes Catholicism and Yoruba beliefs ».

³⁰ Kristine Juncker, *Afro-Cuban Religious Arts. Popular Expressions of Cultural Inheritance in Espiritismo and Santería*, Gainesville, University Press of Florida, 2014.

bouches et les pieds. Ces motifs peuvent renvoyer aux objets et aux rituels liés aux *Orishas*³¹. Les adeptes de ce culte les utilisent pour entrer en contact avec les esprits ancestraux et les morts. L'identité péninsulaire de l'artiste est ainsi exaltée par une peinture symboliste et spirituelle.

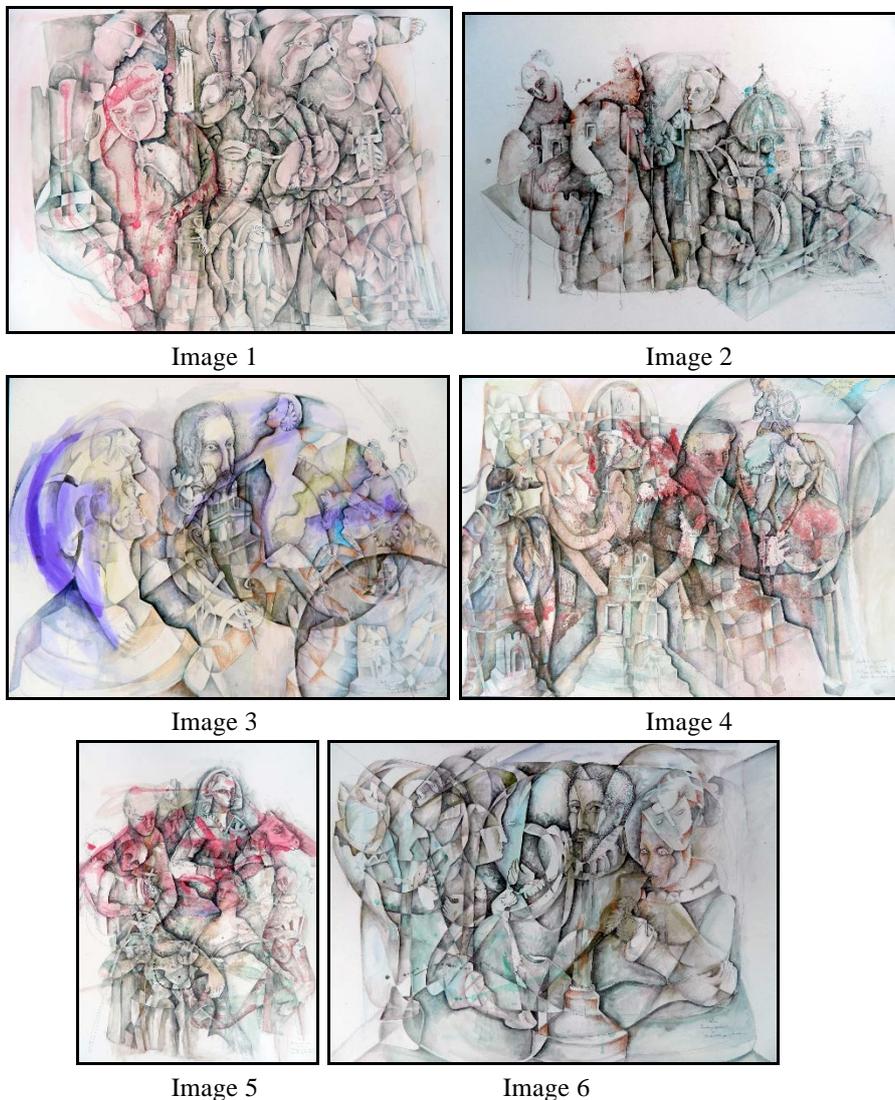


Figure 7 : Représentations de la *Santería* – Felipe Alarcón Echenique, Image 1 : *Donde el bárbaro español prosigue su historia* ; Image 2 : *Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma* ; Image 3 : *Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro* ; Image 4 : *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento* ; Image 5 : *Peregrinación Onírica de Auristela y Periandro* ; Image 6 : *Dos amantes, que no hermanos*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

En ce qui concerne les formes féminines voluptueuses et dénudées qu'Echenique représente dans ses tableaux (voir Fig. 8), elles peuvent être liées non seulement à la figure mythologique de Vénus, mais aussi à la figure de la mulâtresse propre à la culture cubaine et caribéenne en général. Pour Andreo García et Gullón Abao, la mulâtresse est une « femme

³¹ Il s'agit des divinités de la *Santería*.

exubérante, vêtue de façon provocante, [...] elle se délecte et est convaincue de sa beauté qui permet aux hommes de la suivre, de la couvrir d'attentions pendant les bals et les fêtes³² ».

Ce mythe fait partie de l'historiographie cubaine et constitue l'un des motifs de la grammaire picturale de nombreux artiste-peintres cubains : « La société cubaine accepte sans ambages "l'histoire de la mulâtresse", sans même le cacher. Elle reproduit et laisse la possibilité à de nombreuses interprétations (moralisante, exemplaire, simplement ironique ou par pur désir pornographique), le dévouement à une profession ou à un mode de vie auquel, sans équivoque, un secteur de la société était condamné³³ ». Symboliquement, il pourrait s'agir pour Echenique de lutter contre la discrimination raciale³⁴, la stigmatisation, les stéréotypes et la dépréciation de la femme de couleur (mulâtresse et noire) que la société a tôt fait de taxer de « suprême idéal de l'animal sexuel³⁵ ».

Le cas typique de la femme dénudée de peau sombre qui se cache le visage avec les mains au centre du tableau *Oía llorar a una dama* (voir Image 1, Fig. 8) est révélateur. Celle-ci pourrait donc illustrer la honte que subit la mulâtresse. Le café appliqué au centre du cadre renforce l'idée d'une identité cubaine.

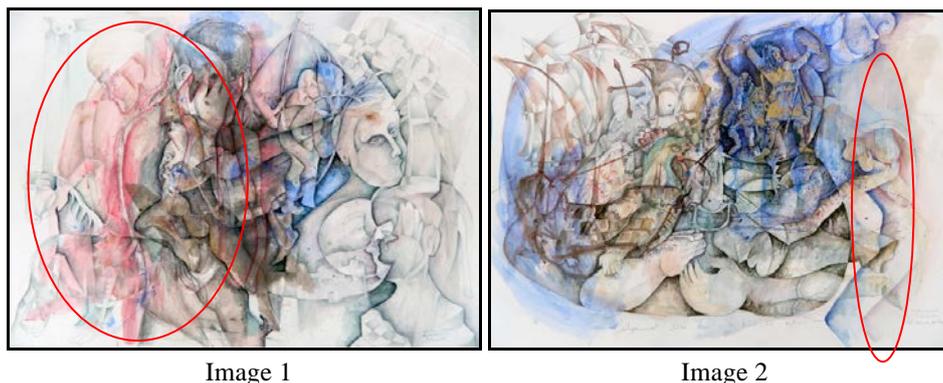


Figure 8 : Représentations de la figure de la mulâtresse – Felipe Alarcón Echenique, Image 1 : *Oía llorar a una dama* ; Image 2 : *La conquista del Persiles*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

De la même manière, l'artiste utilise les couleurs chaudes pour représenter les terres chaudes des Caraïbes. Mais il fait aussi usage du vin rouge et du rosé pour exalter son identité espagnole et représente des moulins à vent et d'autres symboles d'origine européenne. Nous

³² Juan Andreu García & Alberto José Gullón Abao, « Vida y muerte de la Mulata. Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX », *Anuario de Estudios Americanos*, España, 1997, p. 145, t.54, vol.1, [en ligne] disponible sur URL : <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es>, consulté le 9 mars 2021 : « *mujer exuberante, vestida de forma 'provocativa' [...] se regodea y se convence de su belleza que le sirve para que los hombres la sigan, la rodeen de atenciones en el baile, en las fiestas* ».

³³ *Ibid.*, p. 155 : « *La sociedad cubana acepta sin ambages la "historia de la mulata", incluso no la oculta; plasma, dejando abiertas numerosas posibilidades de interpretación (moralizante, ejemplarizante, simplemente irónica o por puro afán pornográfico), la dedicación a una profesión o a una forma de vida a la que, de manera inequívoca, había un sector de la sociedad que estaba abocado* ».

³⁴ Les mulâtresses sont considérées comme « génétiquement inférieures » à Cuba, au même titre que les autres minorités raciales (les *cholos* et les *zambos*, par exemple).

³⁵ *Ibid.*, p. 186 : « *supremo ideal del animal sexual* ».

pensons à certains emblèmes, comme la roue de la Fortune ou à des symboles de la religion catholique comme les croix, les postures de prière, la rose ou encore la fleur de lys.

Rappelons que les motifs occidentaux peints ont pour point d’ancrage le texte. C’est le cas du collage de la Vierge de la Pitié³⁶, saint-patron de *Quintanar de la Orden* (une des communes de l’Espagne visitées par les personnages, voir Fig. 9).



Figure 9 : Collage de la Vierge de la Pitié – Felipe Alarcón Echenique, *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

En outre, ces motifs concordent avec certaines métaphores iconographiques de l’Europe qui ont été cataloguées par Ripa dans son ouvrage *Iconologie*³⁷ : des dames couronnées (voir Image 1, Fig. 10), l’usage d’une gamme de couleur riche et variée (polychromie), la présence de temples (voir Image 2, Fig. 10) et de personnages avec des sceptres (voir Image 3, Fig. 10). Selon Ripa, si les dames richement vêtues et les multiples couleurs symbolisent une Europe prospère aux beautés diverses, les temples, quant à eux, signifient que l’Europe est le siège de la seule et véritable religion : le catholicisme. Enfin, les sceptres que tiennent les sujets symbolisent la puissance :

La puissance, à cause qu’en son [son] enclos tiennent leur Court les plus grands Princes du Monde [...] particulièrement [sic] le Souuerain [Souverain] Pontife Romain, l’autorité duquel s’estend [s’étend] generally [sic] par tous les lieux où l’on fait proffion [profession] de la Foy [Foi] Chrestienne [Chrétienne], qui par la grace [sic] de Dieu est [est] aujourd’huy [aujourd’hui] paruenüë [parvenue] jufqu’au [jusqu’au] nouveau Monde.³⁸

Le sceptre est donc signe de puissance car utilisé par les grands princes du monde, comme par le Souverain Pontife Romain qui a autorité sur tous les territoires où la foi chrétienne est pratiquée.

³⁶ Autre appellation : Notre-Dame de la Miséricorde.

³⁷ Cesare Ripa, *op. cit.*

³⁸ *Ibid.*, p. 249.



Image 1

Image 2



Image 3

Figure 10 : Représentations des formes occidentales – Felipe Alarcón Echenique, Image 1 : *De lo que sucedió a la celosa Auristela* ; Image 2 : *Auristela y Periandro entran en Ocaña* ; Image 3 : *Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Une morale chrétienne mêlée à des traditions païennes et mythologiques.

Sur le plan philosophico-moral, Echenique mêle la morale chrétienne à des traditions païennes et mythologiques.

Le symbolisme religieux

Il s'agit des motifs de la religion catholique qui se fondent sur le texte du *Persiles*. Entre autres, citons les valeurs d'adoration, d'amitié, de compassion, de fidélité, d'honneur, de perfection de l'âme, de rédemption et de virginité représentées par la fleur de rose sur les cheveux du personnage féminin au regard perdu dans le hors-champ, peint au centre, de profil, et en contre-plongée, que nous assimilons à Auristelle (voir Fig. 11).

Hormis ce motif, l'artiste peint d'autres symboles de la religion catholique à l'instar de la croix (voir Image 1, Fig. 11), la prière et les postures (voir Images 2, 3, 4 et 5, Fig. 11). De la

même manière, la fleur de lys et la rose représentent le caractère vaniteux de la vie et une étape vers l'au-delà comme l'affirme Barbe-Gall³⁹.

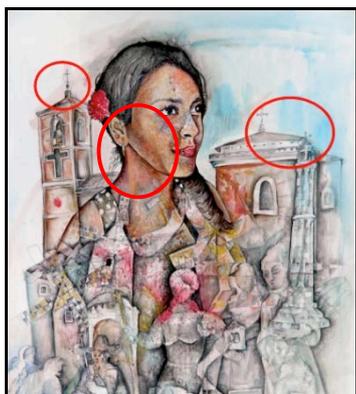


Image 1



Image 2



Image 3



Image 4



Image 5

Figure 11 : Représentations de motifs religieux – Felipe Alarcón Echenique, Image 1 : *Auristela y Periandro entran en Ocaña* ; Image 2 : *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos* ; Image 3 : *Lo que pasó entre el rey Policarpo y su hija Sinforosa* ; Image 4 : *Peregrinación por el mundo* ; Image 5 : *Suceso de la Isla Nevada*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Rome comme lieu de pèlerinage et ville sainte est aussi l'un des motifs religieux présent dans les images. En dehors du titre de sa vingt-deuxième illustration, *Périandre et sa compagnie*

³⁹ Françoise Barbe-Gall, *Comprendre les Symboles en peinture*, Tours, Éditions Chêne, 2007, p. 72 : « la signification symbolique la plus courante de la fleur renvoie à la beauté et à la fugacité. Toutes espèces confondues, on la présente dans de nombreuses natures mortes moralisantes, surtout à partir du XVII^e siècle, pour évoquer la fragilité de la vie, quels qu'en soient par ailleurs les plaisirs ».

vont en pèlerinage à Rome (voir Image 3, Fig. 10), qui révèle d'abord la destination des personnages, nous avons constaté qu'Echenique évoque Rome dans ses illustrations par synecdoque, à travers l'utilisation récurrente d'églises et de basiliques.

Pour terminer, la grammaire plastique des images présente la tempête comme motif météo-graphique et symbolise la colère de Dieu. Par exemple, dans l'illustration *Le navire qui les transportait a fait naufrage* (voir Fig. 12), on peut apercevoir, à l'angle supérieur gauche du cadre, un navire piégé dans la tempête en pleine mer. Les fines hachures en spirales appliquées sur les voiles représentent le vent, l'orage et la tornade.



Figure 12 – Felipe Alarcón Echenique, *El barco que los llevaba, naufragó*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

En un mot, retenons que la tempête est illustrée par l'iconographie marine⁴⁰ et se trouve liée au malheur, à la souffrance, à la mort, aux gémissements tel que l'affirme Cervantès dans la deuxième partie de l'œuvre : « Tout était confus, partout c'était des cris, des soupirs et des prières. Le capitaine s'est évanoui [...] »⁴¹.

Au même titre que l'histoire du livre de la Genèse 6-9, à propos de l'arche de Noé et du Déluge universel, la tempête représente le châtiment des vices ou des péchés de l'humanité : la violence, la sexualité et le non-respect des préceptes divins⁴². C'est alors l'expression de la colère de Dieu contre l'humanité et d'un châtiment. Dans son essai, *L'Air et les Songes*, Gaston Bachelard considère la tempête comme une « poétique de la colère⁴³ ». Les analogies entre les scènes décrites dans l'hypotexte du *Persiles*, les illustrations d'Echenique et l'histoire narrée par la Bible confirment cette idée.

⁴⁰ Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

⁴¹ *TPS*, II, 1, p. 280-281 : « Todo era confusión, todo era grito, todo suspiros y todo plegarias. Desmayó el capitán [...] ».

⁴² Irene González Hernando, « El Diluvio universal », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol.3, n°6, 2011, p. 39.

⁴³ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'Imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1945, p. 25.

En outre, l'interprétation biblique et les approches de Bachelard abordent le motif de la tempête d'après une acception allégorique, comme le fait Fernández Mosquera dans *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*⁴⁴. Dans cette étude détaillée du fonctionnement de la tempête dans la littérature hispanique du Siècle d'Or, l'auteur considère les voyages risqués dans la mer, les naufrages et les tornades marines qu'affrontent les pèlerins comme métaphore des mauvaises fortunes de la vie humaine. Il les relie aussi au thème de l'amour pétrarquiste, une passion sentimentale tyrannique qui soumet les amoureux à divers défis⁴⁵.

In fine, la tempête représente ici le malheur, les gémissements, la souffrance et la mort. C'est donc une punition de Dieu contre les vices et les péchés de l'humanité. Selon Arellano, elle symbolise aussi le caractère agité et périlleux de la vie humaine⁴⁶.

Symbolisme philosophico-païen

Par païen, nous entendons tout ce qui n'est ni chrétien ni relatif aux autres religions monothéistes telles que le judaïsme et l'islam. Il s'agit donc d'aborder la peinture mythologique païenne, bien qu'il s'avère parfois difficile d'établir des frontières strictes entre le païen et le religieux. En effet, comme le souligne Martin Gil⁴⁷, la mythologie se sert de motifs moralisants pour évoquer les relations inter-individuelles et les obligations des hommes envers un au-delà. Il parle, en cela, d'une « mythologie christianisée ».

On retrouve ce symbolisme tant dans la diégèse textuelle que dans les peintures d'Echenique. Ce sont des motifs intertextuels que Cervantès insère dans son œuvre pour montrer son attachement à la culture symbolique du Siècle d'Or et qu'Echenique reprend dans ses tableaux, tout en y injectant des motifs propres à la Franc-Maçonnerie⁴⁸. Nous avons pu en identifier de nombreux symboles dans les illustrations.

Il s'agit d'abord du cheval (voir Fig. 15) comme emblème de *Poséidon*, le dieu de la mer et des océans, qui a plus de vingt références explicites dans le texte du *Persiles*⁴⁹. Il s'agit aussi de la lune (voir Fig. 13) comme symbole maçonnique qui représente non seulement la féminité et la fertilité, mais aussi les changements brusques d'humeur⁵⁰.

⁴⁴ Santiago Fernández Mosquera, *op.cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Arellano, Ignacio, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », dans *AC*, XXXIV, 1998, p. 178, [en ligne] disponible sur URL: <http://analescervantinos.revistas.csic.es>, consulté le 12 mai 2019.

⁴⁷ Francisco Martín Gil, *Claves para entender un cuadro*, Madrid, AIIM, 2011.

⁴⁸ Au cours d'une conversation privée, l'artiste nous a révélé être Maître Maçon.

⁴⁹ Voir les pages 166, 222, 229, 306, 348, 401, 403, 414, 416, 438, 448, 449, 451, 475, 488, 499, 543, 581, 600, 602, 605, 660 et 707.

⁵⁰ Matilde Battistini, *op. cit.*



Figure 13 – Felipe Alarcón Echenique, *Oía llorar a una dama*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

C'est ensuite la métaphore du Zéphyr (voir Fig. 14) comme symbole du vent doux occidental qui est illustrée par les moulins à vent. Du grec *Zéphuros*, le Zéphyr est un oiseau de la mythologie grecque qui renvoie au vent doux de l'ouest et du nord-ouest. En lien avec le texte, notons que Cervantès évoque cette image mythologique dans le troisième livre du *Persiles* : « le doux souffle du zéphyr⁵¹ ».



Figure 14 : Les moulins à vent comme métaphore du Zéphyr – Felipe Alarcón Echenique, *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Enfin, le dernier motif philosophico-païen qui retient notre attention est la roue de la Fortune illustrée par deux roues sur lesquelles se posent les pattes arrière et avant du cheval en plein galop (voir Fig.15). Le tableau en lui-même a une forme presque circulaire. Rappelons que ce symbole a déjà fait l'objet d'étude d'emblémistes tels que Alciato et Juan de Borja. Ils l'illustrent par une roue, symbole de la gloire du monde dans un mouvement perpétuel et éternel⁵². Selon Battistini, la roue apparaît comme : « un gigantesque engrenage en constant

⁵¹ *TPS*, III, 9, p. 519 : « el blando soplo del céfiro ».

⁵² Andrea Alciato, *Los emblemas* [1608], S. Sebastián (ed.), Madrid, Akal, 1985, p. 143.

mouvement⁵³ ». La roue de la Fortune symbolise ainsi l'élévation de l'homme, les différents changements des civilisations mais aussi les situations changeantes qui s'imposent à l'être humain⁵⁴.

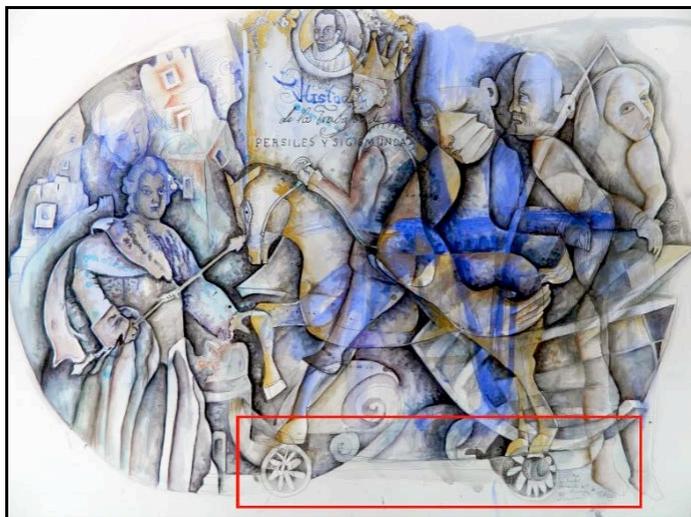


Figure 15 : Les roues de la fortune – Felipe Alarcón Echenique, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura, 2017 / Copyright.

Les rainures noires et blanches qu'Echenique représente dans ces roues symbolisent aussi l'égalité entre les races et les personnes. C'est une thématique qui fait partie des principes universels de la Franc-Maçonnerie (les deux autres étant la Liberté et la Fraternité) et que Cervantès matérialise dans le *Persiles* par l'hybridité des groupes sociaux (esclaves, nobles, prisonniers, barbares et civilisés), et culturels (français, portugais, espagnols et italiens) qui cohabitent tout au long de l'histoire racontée.

*

Selon Marigno Vázquez, l'altération « mutuelle d'identités issues de territoires distincts, et résultant de la transgression de frontières sous l'effet de flux permanents est au cœur de l'«hybridité»⁵⁵ ». Il ajoute que « le concept d'«hybridité» est consubstantiel aux notions d'«identité», de «contamination» et de «territoires»⁵⁶ ». Cette définition nous amène à observer que le corpus d'images qui a fait l'objet de notre étude est foncièrement hybride, tant sur le plan de sa composition (texte/image), de la technique (mixte) que du style utilisé. On note, entre autres, un mélange entre cubisme et style contemporain, entre sujets figuratifs et figures circulaires et angulaires.

⁵³ Matilde Battistini, *op. cit.*, p. 310 : « la rueda, un gigantesco engranaje en movimiento constante ».

⁵⁴ Andrea Alciato, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁵ Emmanuel Marigno Vázquez, « Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales », *Cahiers du Celec*, n° 12, « La Relation. Abolir les frontières », Jérôme Dutel (dir.), 2017, p. 5, [en ligne] disponible sur URL : <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75>, consulté le 25 janvier 2020.

⁵⁶ *Ibid.*

Sur le plan transhistorique, l'artiste procède par l'évocation des thématiques baroques – s'ancrant sur le texte du *Persiles* –, de celles du monde contemporain et d'une projection dans le futur – *via* des rêveries. Bien qu'il illustre les thématiques de l'époque de Cervantès – les motifs du genre emblématique, par exemple –, il les adapte aussi à l'époque contemporaine ainsi qu'au lecteur actuel. Par exemple, il remplace toutes les îles et forêts sauvages du roman par des architectures urbaines, des églises et des tours. Il recrée donc le *Persiles* et l'actualise. On est là en présence d'une hybridité temporelle qui met en tension le XVII^e siècle espagnol et l'époque contemporaine.

Le flux d'identités et de territoires dont a parlé Marigno Vázquez est consubstantiel aux dialogues entre les illustrations et le texte du *Persiles*. Les deux diégèses communiquent : l'une reprend l'autre et parfois la dépasse. Au même titre que la diégèse textuelle, les illustrations d'Echenique sont parfois des récits iconographiques qui reprennent l'histoire du roman. L'artiste raconte l'histoire sans utiliser de mots, mais des procédés et techniques plastiques. Dans cette perspective, « les données visuelles sont organisées afin de susciter chez le spectateur une démarche similaire à celle de la lecture d'un récit⁵⁷ ».

Contre toute attente, Echenique les personnalise en peignant des motifs liés à sa biculturalité et à son idéologie socio-religieuse. Le lecteur-spectateur est constamment piégé dans l'entre-deux d'un va-et-vient identitaire qui provoque de constantes déterritorialisations et reterritorialisations, mais aussi un tout à multiples entrées. « Son » *Persiles* apparaît ainsi comme un *Persiles* métis, qui fait d'Echenique un Cervantès hispano-cubain.

Gislain Arnaud Essome Lele
Université Jean Monnet de Saint-Étienne (France)/ Université Maroua (Cameroun)

⁵⁷ Christian Vandendorpe, « Régime du visuel et transformation de l'Allégorie », dans *Protée*, vol. 33, n°1 « L'allégorie visuelle », 2005, p. 26, [en ligne] disponible sur URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012264ar/>, consulté le 25 janvier 2020.