



HAL
open science

Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans Don Quichotte

Isabelle Rouane Soupault

► **To cite this version:**

Isabelle Rouane Soupault. Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans Don Quichotte. Philippe MEUNIER et Edgard SAMPER. Le masque: une "inquiétante étrangeté"., Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, 978-2-86272-649-6. hal-01465827

HAL Id: hal-01465827

<https://hal.science/hal-01465827>

Submitted on 13 Feb 2017

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.

Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans Don Quichotte

Isabelle ROUANE SOUPAULT

Les épisodes du *Don Quichotte* où le travestissement des personnages fonde l'action romanesque enrichissent la trame narrative de cette tonalité burlesque que l'on retrouve aussi dans les formes brèves du théâtre cervantin. C'est le cas des chapitres 12 à 15 de la seconde partie dans lesquels le personnage de Sansón Carrasco fait un usage particulièrement fécond des masques, à la fois vestimentaires et onomastiques. Au-delà de la référence explicite à la fonction théâtrale du masque, cet épisode entraîne, une fois de plus, le lecteur du *Quichotte* dans un questionnement fondamental sur la quête identitaire.

Lors de ses quatre apparitions, toujours à des moments particulièrement cruciaux de la fiction, Sansón Carrasco s'installe dans une fonction polyvalente, à la fois premier lecteur et personnage ; il a même été considéré comme un complice du narrateur ou « narrador infidente », selon l'expression de Juan Bautista Avalle-Arce¹. Son image est étrangement ambivalente, renforcée par un rôle aux implications plurielles, non exempt de contradictions. On hésite entre complicité et hostilité face aux ambiguïtés de cet esprit rusé autant que rigoureux, tour à tour capable de bienveillance et de sévérité à l'encontre du héros. Par ses suggestions efficaces d'abord, puis par ses stratagèmes inventifs, il infléchit l'évolution de l'action romanesque de la seconde partie jusqu'à en déterminer l'aboutissement sur la plage de Barcelone. De fait, cette deuxième partie est entièrement structurée par les deux combats symétriques que le bachelier livre face à don Quichotte. Les dénouements inversés de ces confrontations spéculaires renvoient implicitement aux thèmes de l'imitation, de la parodie et de la vraisemblance et, par conséquent, ils ressortissent à cette recherche de la vérité qui anime toute la création cervantine.

Au moment de sa rencontre avec don Quichotte et Sancho dans la forêt, encore caché par l'obscurité de la nuit, il est d'abord le « Caballero del Bosque », puis, lorsque sa casaque de tissu doré, recouverte de miroirs en forme de petites lunes resplendit au soleil du matin, il devient le « Caballero de los Espejos »². Pour la première fois dans ces chapitres, le personnage apparaît le visage masqué sous le heaume et la visière, pour mieux interpréter ce nouveau rôle. On connaît le résultat inattendu de ce duel, qui surprend don Quichotte lui-même, bien peu habitué à de si promptes victoires. J'ai choisi de suivre dans ces pages les apparitions de trois termes dont le sémantisme illustre les enjeux de la scène et qui vont donc servir de jalons à ma réflexion comme autant de marques et de masques du langage : l'adjectif « socarrón » d'abord, puis les noms « celada » et « rostro ». Après quelques remarques liminaires sur le caractère de Sansón Carrasco et son incidence sur le déroulement de l'action, il s'agira de repérer la mise en écriture de la dialectique de l'occultation et de la révélation qui sous-tend cet épisode. J'observerai d'abord les accessoires du travestissement pour ensuite envisager la portée de l'allégorisme convergent des éléments symboliques arborés par ce personnage, allant du masque aux miroirs.

1. Le caractère du personnage

Le premier portrait du bachelier propose une image fortement contrastée de Sansón Carrasco. Le narrateur oppose la taille réduite de son corps à l'habileté supérieure de son esprit : « Era... no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón, de color macilento pero de muy buen entendimiento ; [...] de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas. »³ On remarquera, bien sûr, la drôlerie issue de la juxtaposition antithétique du prénom d'un géant, pour un homme de petite taille, et du patronyme « Carrasco »⁴, qui désigne un chêne

nain. Mais je voudrais insister surtout ici sur la récurrence de l'adjectif « socarrón », soulignée par le superlatif dans ce premier portrait et dont le sens nous rappelle l'étymologie probable du mot « máscara » renvoyant à la dissimulation drôle et parfois sournoise du bouffon. Cet adjectif qualificatif est répété et mis en évidence par l'apposition et la contiguïté de la rime « aguda » : « Llegó Sansón, socarrón famoso... »⁵. L'association phonique scelle un rapport privilégié à la feinte qui semble constitutif de ce caractère dès ses premières apparitions. Du moins, si l'on considère l'insistance suspecte et la redondance pertinente, peut-on penser que c'est là l'information privilégiée par le récit. En effet, le narrateur installe le personnage dans un rôle dont la genèse est dans la première partie : il met en scène une farce dont don Quichotte ne peut être que la victime, conformément aux dénouements des aventures antérieures⁶. Cette esprit farceur est, en outre, suggéré par l'association du nom et du prénom, puisque « socarrón » est phonétiquement inscrit dans « Sansón Carrasco » ou, plus clairement encore dans le nouveau nom « Carrascón » que celui qui s'imagine devenir un jour le berger Quijotiz, lui attribue dans sa rêverie pastorale à la fin du roman⁷. En effet, le patronyme ainsi affecté d'un suffixe allitératif en écho au prénom est l'anagramme presque parfaite de « socarrón ». Les définitions des dictionnaires confirment la double signification de l'adjectif « socarrón » qui renvoie autant à l'astuce qu'à la fourberie⁸. Et l'étymologie précise la portée complexe d'un tel esprit puisque Corominas fait remonter le verbe « socarrar » au basque *su karra* qui signifie flamme, et le « socarrón » est : « el que emplea palabras en apariencias inofensivas y en realidad cáusticas o quemantes »⁹. Les termes du débat cervantin sont posés, et l'on peut dès lors imaginer que, grâce au détour de la farce, tous les éléments de la révélation d'une réalité dérangeante, voire douloureuse, pour le héros vont se mettre en place. Ce dénouement semble se confirmer quand Sansón décide d'assumer un rôle actif et s'installe dans la fiction née de l'imaginaire du héros. Ainsi, lorsqu'il se rend chez son voisin Alonso Quijano, c'est le personnage de don Quichotte qu'il salue en lui rendant un hommage hyperbolique qui préfigure la mise en scène des épisodes à venir : « Deme vuestra grandeza las manos [...] que es vuestra merced unos de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra »¹⁰. Le bachelier poursuit cette appropriation de la trame fictionnelle, toujours guidé par l'esprit de la farce qu'il met en scène et interprète, et il se propose de devenir l'écuyer de don Quichotte en utilisant un langage parodique déjà marqué par l'exagération et l'excès :

Ea, señor don Quijote mío, hermoso y bravo, antes hoy que mañana se ponga vuestra merced y su grandeza en camino ; y si alguna cosa faltare para ponerle en ejecución, aquí estoy yo para suplirla con mi persona y mi hacienda ; y si fuere necesidad servir a tu magnificencia de escudero, lo tendré a felicísima ventura¹¹.

Or, la réaction de don Quichotte surprend par une clairvoyance qui met en évidence l'étrange ambivalence du bachelier. La réplique sarcastique laisse deviner que le fou n'est plus celui que l'on croit et le comédien semble déjà démasqué :

¿ No te dije yo, Sancho, que me habían de sobrar escuderos ? Mira quién se ofrece a serlo, sino el inaudito bachiller Sansón Carrasco, perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses...¹²

Ici, le bon sens est du côté de don Quichotte qui dénonce la folie simulée de Sansón. La réversibilité qui s'installe entre les deux personnages devient évidente lorsque don Quichotte dissuade Sansón de le suivre en lui ordonnant : « Quédese el nuevo Sansón en su patria », phrase qui pourrait être extraite des discours normatifs généralement utilisés pour le ramener dans son village. De plus, le choix de l'adjectif « trastulo », renvoie par une antonomase lexicalisée au célèbre comédien italien Trastullo et à ses farces ce qui confère au personnage une dimension burlesque, dégradée par rapport au rôle du chevalier qu'il incarne lors du combat. Effectivement, le déroulement de l'action va déjouer l'attente du lecteur : Sansón, surprenant vaincu, devient la victime inattendue de cette confrontation et le dénouement logique est reporté à la fin du roman. L'échec de ce premier duel préfigure la suite des aventures de cette II^e partie où « los burladores salen burlados ».

2. Les accessoires du travestissement

La théâtralisation du roman dans cet épisode du *Quichotte* a souvent été commentée et je ne reviendrai pas ici sur cet aspect¹³. En revanche, la mise en écriture des accessoires qui masquent les visages de deux personnages mérite quelques observations complémentaires.

On se souvient forcément des naseaux postiches, crochus et bourgeonnants, « de pasta y barniz », autrement dit le masque véritable que porte Tomé Cecial et qui lui donne une apparence monstrueuse¹⁴. Il est manifeste que l'impact redoutable mais éphémère de son masque, tout en protubérances, est rendu palpable grâce à l'inventivité du lexique et au fonctionnement ludique des antithèses créées par l'alternance de suffixes

augmentatifs et de préfixes privatifs : le « narigudo » finit « desnarigado ». Ce jeu lexico-sémantique culmine dans le néologisme « narigante », adjectif qui conclut le chapitre. Comme un mot-valise, il unit les signifiants « nariz » et « gigante »¹⁵ en rappelant l'hyperbole de cet appendice facial extraordinaire. Je voudrais ajouter à ces remarques connues une observation qui l'est moins : la terminaison [-ante] pourrait être entendue comme la répétition d'une rime interne à l'œuvre. En effet, cette séquence associe par analogie ce drôle d'écuyer à d'autres mots du récit et forme ainsi une chaîne qui devient pertinente si l'on considère qu'elle est initiée par le « caballero andante » et sa monture « Rocinante » et qu'elle rappelle la nature de « farsante » ou de « comediante » du personnage dans cet épisode, commune avec celle de notre « estudiante ». En quelque sorte, la récurrence dans la trame discursive de ce morphème suffixal qui habituellement désigne l'agent d'une action induit un effet phonique de mise en réseau qui ressortit surtout à une poétique de la dissimulation. Cela commence par le brouillage de l'identité auctoriale car c'est bien aussi cette séquence que met en relief le patronyme « Cervantes ».

Les masques et accessoires des personnages rappellent, bien sûr, l'influence de la *Commedia dell'arte*¹⁶ : on peut penser à Matamoro pour le faux chevalier à l'armure scintillante. À l'évidence, le nez busqué ou en bec de corbin, « nariz corva en la mitad », de son compère n'est pas sans rappeler celui de Pulcinella¹⁷. Ce point a fait l'objet de plusieurs études et je n'y reviendrai pas. En revanche, il est intéressant de souligner la probable allusion implicite aux farces obscènes de Trastullo et Ganassa, très populaires à l'époque comme en témoigne leur mention dans plusieurs *Coplas de disparates*¹⁸. Cette filiation va dans le sens d'une érotisation de la scène visant à renforcer son efficacité comique. J'en veux pour preuve la rhétorique de la démesure convoquée dans la description des déguisements respectifs de Sansón Carrasco et de son écuyer Tomé Cecial. Les superlatifs et les images hyperboliques, les suggestions outrancières s'accumulent¹⁹. Voici quelques exemples qui concernent l'écuyer : « la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo [...] era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas » ; et le Chevalier, ensuite :

sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela de oro finísimo, muchas lunas pequeñas [...] que le hacían en grandísima manera galán y vistoso [...] volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas [...] la lanza era grandísima y gruesa y de un hierro acerado de más de un palmo.

On ne dénombre pas moins de cinq occurrences de l'adjectif « grande » et de ses dérivés en quelques lignes et cette saturation relève de l'exagération propre au théâtre burlesque. Elle est soulignée par la forte connotation grivoise que suggère la symétrie établie entre le nez de l'un et la lance de l'autre. En effet, cette hypertrophie du nez, ou acromégalie de la membrane pituitaire, décrite comme une déformation monstrueuse, invite surtout à penser à d'autres excès : l'intempérance, d'abord, car l'abus de boisson est induit par la couleur aubergine de la protubérance autant que par le prénom de l'écuyer, Tomé ; et surtout, la luxure, car l'énormité de ce nez serait révélatrice d'un gabarit phallique exceptionnel, selon un rapport de proportion couramment admis. Le narrateur joue de ces allusions implicites quand il décrit avec une insistance goguenarde l'étonnement des deux personnages face à ce spectacle : « Ellas son tales, dijo don Quijote, que a no ser yo quien soy también me asombraran »²⁰. La surprise et la terreur engendrées chez Sancho suggèrent même un danger imminent au point de le pousser à chercher refuge en haut d'un arbre pour échapper à toutes les formes potentielles de l'assaut à venir et à reconnaître avec la plus grande inquiétude : « Las desafortadas narices de aquel escudero me tienen atónito y lleno de espanto y no me atrevo a estar junto a él »²¹. Toutefois, en ce qui concerne le faux chevalier, il faut croire que la dimension de l'accessoire ne rend pas l'offensive plus efficace : « [...] halló don Quijote a su contrario embarazado con su caballo y ocupado con su lanza que nunca o no acertó o no tuvo lugar de ponerla en ristre »²². L'encombrement excessif de l'instrument et son usage maladroit provoque une inertie impuissante qui rend l'échec inéluctable.

Mais il convient d'observer plus précisément quelques caractéristiques liées à l'objet qui, sans en être un par sa nature, a objectivement la fonction d'un masque dans la scène : la *celada* ou la salade. Il s'agit, à proprement parler, du détournement d'une pièce de l'armure fondamentale pour le chevalier. Cet élément de protection est un casque de forme ronde qui possède une partie encastrée/ *encajada* sur la cuirasse au niveau des épaules (d'où l'expression souvent utilisée dans le récit *celada de encaje*). Il est également complété par la visière que l'on a coutume d'abaisser devant les yeux au moment du combat²³. En décrivant la *celada* dans la panoplie du chevalier, le narrateur installe Sansón Carrasco dans une apparente symétrie avec don Quichotte. Sans citer toutes les références à cet objet, je rappellerai seulement qu'il revêt une importance particulière dès le chapitre 1 de la première partie : don Quichotte met un soin particulier à renforcer l'efficacité de cet élément et

l'amplification notable de cette description en démontre toute l'importance :

Vio que no tenían [las armas] una gran falta y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple ; mas a esto suplió su industria porque de cartones hizo un modo de media celada que encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes y con el primero en un punto deshizo lo que había hecho en una semana [...] la tornó a hacer de nuevo poniéndole una barras de hierro por dentro de tal manera que quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje²⁴.

La *celada* que porte don Quichotte lors de sa troisième sortie lui a été fournie par Sansón lui-même. Toutefois, il faut constater que ce constat de ressemblance globale est contredit par un élément spécifique qui suffit à pointer une différence fondamentale : « volábale sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas »²⁵. Ces plumes multicolores qui ornent le casque du faux chevalier n'apparaissent pas sur le casque de don Quichotte mais, en revanche, elles rappellent le costume d'un autre chevalier, rencontré dans le récit au chapitre précédent : le comédien de la troupe d'Angulo el malo :

Venía también un caballero armado de punta en blanco excepto que no traía morrión ni celada sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores.²⁶

On comprend dès lors que ces deux couvre-chefs, même ment emplumés, renvoient tous deux au travestissement de comédie. Le comédien arbore un costume qui déclare explicitement son ancrage dans le fictif, dans la représentation. Alors que Sansón Carrasco, lui, apparaît d'une nature hybride : il ajoute à la simulation, l'imposture suggérée par la couleur verte en tête de l'expression ternaire des couleurs de ces plumes. Ce casque, qui tient lieu de masque, porte la marque de l'étrangeté suspecte du personnage, à mi-chemin entre comédie et mystification. Par contraste, la *celada* rafistolée et la vieille armure rouillée de don Quichotte, objet de tant de raillerie dans la première partie, acquièrent la légitimité de ce qui est vrai. J'emprunte à Jean Rousset un jugement qui résume parfaitement l'impact produit par le travestissement du Caballero de los Espejos : « Si la folie est un masque, la folie feinte est le masque d'un masque, un surdéguisement ; c'est le comble du jeu »²⁷. Là où Sansón ne perçoit qu'un accessoire pour, le temps d'une scène, endosser un rôle différent, don Quichotte, lui, voit un élément essentiel de sa métamorphose identitaire. L'un imite quand l'autre est.

3. L'image dans les miroirs

La simultanéité des rencontres de la troupe de comédiens et du chevalier aux Miroirs permet d'illustrer le thème du *theatrum mundi*. Mais j'en retiens surtout la volonté de croiser de façon paradoxale la problématique de l'être et du paraître : elle est mise en miroir par les personnages de comédie d'abord, et inversée ensuite par la comédie du personnage. L'effet illusoire de la perception visuelle est dénoncé dans le chapitre 11²⁸, par don Quichotte qui reconnaît avoir été trompé par le costume des personnages de la troupe d'Angulo el malo : « [...] y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño »²⁹. Le lecteur qui s'attend à une aventure similaire sera donc surpris par le dénouement du duel.

L'occultation des visages est due d'abord à l'obscurité de la nuit, et l'arrivée du jour est annoncée comme le moment propice à la révélation : « apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas »³⁰. À partir de cette indication temporelle, dans la deuxième partie du chapitre 14, on ne dénombre pas moins de 28 occurrences des verbes VER et MIRAR, ce qui confirme la priorité de cet enjeu dans la confrontation entre le chevalier errant et son double parodique. Plus précisément, la récurrence du syntagme « ver el rostro », cité cinq fois dans le récit, montre sa dimension obsessionnelle pour le héros, au point qu'il paraît reléguer le motif traditionnel, la défense de la suprématie de la beauté de la dame, au rang d'invocation rituelle³¹. Don Quichotte semble davantage hanté par cet objectif double, conforme à la spécularité de la scène : voir le visage de son adversaire, le démasquer, au sens propre, et, en même temps, se faire reconnaître par lui comme étant le vrai don Quichotte³². Concrètement, la dialectique visible/invisible se matérialise dans l'écriture grâce à la mise en opposition des signifiants « rostro » vs « celada », d'abord, et « visera », ensuite. Elle est soutenue par un emploi alterné de trois syntagmes, en position antithétique, qui s'avère ici particulièrement fécond : à « ver el rostro » déjà évoqué, s'oppose d'abord « bien calada la celada », souligné par l'impact phonique de la paronomase, et plus tard, « alzar la visera » marqué par une allitération alternée des sifflantes et des vibrantes. « Don Quijote miró a su contendor y hallóle ya puesta y calada la celada de modo que no le pudo ver el rostro[...] ». De fait, en entendant « celada », on peut oublier son étymologie et penser, par un phénomène d'attraction analogique, à la fois phonique et sémantique, à « celar » comme synonyme de « ocultar ».

L'opposition avec « visera » qui renvoie à « ver » en est renforcée. Lever la visière signifie montrer ses yeux, plus que jamais miroirs de l'âme et révélateurs des passions qui animent chaque être. Le syntagme « alzar la visera » est répété 3 fois dans 3 répliques consécutives :

-Si la mucha gana de pelear, señor caballero, no os gasta la cortesía, por ella os pido que alcéis la visera un poco, porque yo vea si la gallardía de vuestro rostro corresponde a la de vuestra disposición.

-O vencido o vencedor que salgáis desta empresa, señor caballero, respondió el de los Espejos, os quedará tiempo y espacio demasiado para verme y si ahora no satisfago a vuestro deseo es por parecerme que hago notable agravio a la hermosa Casildea de Vandalia en dilatar el tiempo que tardare en alzarme la visera...

-[...] vengan nuestros caballos que en menos tiempo que lo que tardáredes en alzaros la visera, si Dios, si mi señora y mi brazo me valen, veré yo vuestro rostro y vos veréis que no soy el vencido don Quijote que pensáis³³.

Or, la fin du combat et l'apparition de Sansón Carrasco montrent que la preuve par les sens ne suffit pas à briser une illusion nourrie par l'imaginaire. Le récit renvoie à l'enjeu de la scène et dit littéralement la révélation du visage par une énumération redondante de six synonymes du signifiant « rostro » :

[...] vio...¿ Quién podrá decir lo que vio sin causar admiración, maravilla y espanto a los que oyeren ? Vio, dice la historia, el rostro mesmo, la misma figura, el mesmo aspecto, la misma fisionomía, la mesma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco³⁴.

Malgré tant d'évidence, la réalité de cette apparition sera pourtant aussitôt niée par un don Quichotte satisfait de pouvoir ainsi prouver qu'il n'était pas celui que le chevalier aux Miroirs se vantait d'avoir vaincu. C'est la logique du regard insensé de don Quichotte qui s'impose dans ce jeu soutenu par l'alternance des verbes SER et PARECER et son argumentation devient dès lors irréfutable :

Habéis de confesar y creer que aquel caballero que vencistes no fue ni pudo ser don Quijote de la Mancha sino otro que le parecía, como yo confieso y creo que vos aunque parecéis en bachiller Sansón Carrasco, no lo sois sino otro que le parece...³⁵

La victoire paradoxale de don Quichotte enrichit le questionnement de cette apparence raisonnable des choses dans un monde où, comme il le souligne au chapitre suivant, « Todo es artificio y traza »³⁶...

À la fois bachelier et chevalier, lecteur et narrateur, Sansón est surtout un acteur pris au piège de la fiction dans laquelle il s'immisce. Je rappellerai, pour conclure, ce que Maurice Molho écrivait, à propos du personnage de don Juan : « [...] le masque est révélateur de la nudité, *persona* sous laquelle se dé-masque, dans ce qu'elle a de plus occulte, la personne secrète du moi »³⁷. Dans l'épisode qui a retenu mon attention, la *celada* emplumée dévoile un personnage plus vengeur que farceur, comme le confirme la ferme résolution avec laquelle il conclut le chapitre : « no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio sino el de la venganza... »³⁸. Le désir de vengeance, moteur bien peu chevaleresque de l'action à venir, permettra au roman de parvenir à son terme lorsque, troquant la lance pour la plume, Sansón se chargera d'écrire l'épithaphe du chapitre 74 : « Yace aquí el hidalgo fuerte... »³⁹.

Si ce masque différencie l'identité parodique de l'un et l'identité imaginaire de l'autre, le travestissement burlesque du personnage de Sansón révèle surtout celui du texte lui-même⁴⁰ : à partir cet épisode, la première partie apparaît comme mise en miroir dans le déploiement complexe de la deuxième⁴¹. Dans le jeu d'emboîtements multiples et de correspondances spéculaires qui s'installe entre le roman révolu et le roman qui se crée, le double parodique finit par achever, à tous les sens du terme, le héros. Dans le combat que livre Sansón Carrasco, l'enjeu est esthétique : le chevalier masqué est effectivement l'agent de la liquidation du roman conformément au projet annoncé dans le prologue : « derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros »⁴². C'est aussi grâce à ce personnage que la portée ontologique du récit dépasse cette intention initiale. Dans cet épisode charnière, l'acuité des regards posés sur les visages, loin de percer leurs secrets, permet d'en appréhender les multiples facettes. Les reflets morcelés que renvoie le costume de Sansón rendent compte de cette tension vers l'incertitude et l'instabilité de ces identités fragmentées.

Ainsi, fasciné par l'étrangeté des images contemplées dans ces miroirs, peut-on mesurer la complexité de la vérité romanesque, dans cette trajectoire qui, comme le dirait Roger Caillois, entraîne le lecteur du « simulacre au vertige »⁴³.

¹ – Sur le concept de « narrador infidente », voir l'article de Juan Bautista Avale-Arce, « Todo lo prometió Carrasco », *Cervantistas en la Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993, p. 23-39, analyse complétée dans « La poética y el bachiller Sansón

Carrasco », *Anuario Filosófico*, 1998 (31), p. 395-407.

2 – Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, [1605-1615], ed. Crítica, Francisco Rico dir., Barcelona, 1998, II, 12, 13, 14 et 15, p. 718-748. Toutes les citations à venir de l'œuvre seront extraites de cette édition.

3 – *Don Quijote*, II, 3, p. 647.

4 – Voir Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980, p. 60-61.

5 – *Don Quijote*, II, 7, p. 682.

6 – Dominique Reyre avance l'hypothèse d'une réversibilité liée au prénom du personnage, ce Sansón aux multiples facettes, tour à tour « bachelier ignorant et le plus rusé de tous », *op. cit.*, p. 60.

7 – *Don Quijote*, II, 67, p. 1175.

8 – *Don Quijote*, II, 10, p. 710 : il s'applique aussi bien à Sancho lors de l'enchantement de Dulcinée : « Harto tenía que hacer el socarrón de Sancho en disimular la risa oyendo las sandeces de su amo tan delicadamente engañado ».

9 – Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 526. C'est moi qui souligne.

10 – *Don Quijote*, II, 3, p. 647.

11 – *Don Quijote*, II, 7, p. 683.

12 – *Don Quijote*, II, 7, p. 683.

13 – Voir Bénédicte Torres, « Lo disforme y lo monstruoso en *El Quijote* », *Releyendo el Quijote 400 años después*, A. Redondo dir., Madrid, Presses Sorbonne Nouvelle, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 177-194.

14 – *Don Quijote*, II, 14, p. 744.

15 – Voir Bénédicte Torres, « Lo disforme y lo monstruoso en *El Quijote* », *Releyendo el Quijote 400 años después*, A. Redondo dir., Madrid, Presses Sorbonne Nouvelle, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 177-194.

16 – Manuel Sito Alba, « La Commedia dell'arte, clave esencial de la gestación del *Quijote* », *Paesi Mediterranei e America latina*, Gaetano Massa, Roma, Centro di Studi Americanicisti, 1982, p. 157-176.

17 – Voir María Luisa Lobato, « Narigante escudero, Máscara y representación en *Don Quijote* », *Bulletin of the comediantes*, 59, 1, 2007, p. 39-67.

18 – Voir Maxime Chevalier et Robert Jammes, « Supplément aux *Coplas de disparates* », *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bulletin Hispanique, Tome LXIV bis, Bordeaux, 1962, p. 358-393, dans le catalogue *disparatado* de la *Copla* du même genre, *Parió Marina en Orgaz* dont voici quelques extraits : « Parió Marina en Oragaz/[...] Una máscara se hiço/entre Dragut y Jarifa/Urganda y el sabio Arquife/Tisbe, Piramo y Narciso [...] Salió Ganasa y la bagasa /Trastulo y toda la casa... ». La fête se clôt par le lâcher d'un taureau et se termine ainsi : « Pero lo que mejor es/ que a Ganasa y a Trastulo/ el toro descubrió el culo », les citations p. 371-373..

19 – Pour l'interprétation de cette adjectivation hyperbolique, voir Bénédicte Torres, *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Centro de Estudios cervantinos, Alcalá, 2002, p. 74.

20 – Voir p. Alzieu, R. Jammes et Y. Lissorgues rappellent la relation entre la taille du nez et celle du sexe, confirmée par exemple dans le sonnet 43, « A consentir en fin en su porfía/ vino una dama con su enamorado,/ porque por su nariz había juzgado/ que tan a buena cuenta metería. », *Poesía erótica del Siglo de Oro*, [1983], Barcelona, edición de Bolsillo, 2000, p. 62.

21 – II, 14, p. 742.

22 – II, 14, p. 743.

23 – Le mot vient du bas-latin *caelum*, qui signifie « ciel », « coupole », et qui a donné le vieil italien *celata*, francisé en salade.

24 – *Don Quijote*, I, 1, p. 41.

25 – *Don Quijote*, II, 14, p. 741.

26 – *Don Quijote*, II, 11, p. 713.

27 – Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, p. 56.

28 – La remarque, au chapitre suivant, de don Quichotte sur les costumes des comédiens renforce cette idée :

« Porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia [...] porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante donde se ven al vivo las acciones de la vida humana... », *Don Quijote*, II, 12, p. 719.

29 – *Don Quijote*, II, 11, p. 714.

30 – *Don Quijote*, II, 14, p. 740.

31 – La gestuelle est empruntée aux duels décrits dans les romans de chevalerie, par exemple entre Beltenebros y Cuadragante : « Beltenebros le tiró el yelmo a la cabeza por ver si era muerto [...] y púsole la punta de la espada en el rostro », *Amadís de Gaula*, tomo 1, Libro 2, ca p. 55, Cátedra, p. 779.

32 – Derrière cette connaissance de l'Autre et la domination totale de l'adversaire, il y a aussi la recherche de la vérité de chaque être par l'adéquation entre l'identité interne et externe, entre l'essence et l'apparence. Cf. Helena Percas de Ponsetti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. II, Madrid, Gredos, 1975, p. 308-309.

33 – *Don Quijote*, II, 14, p. 741-742.

34 – *Don Quijote*, II, 14, p. 744.

35 – *Don Quijote*, II, 14, p. 745.

36 – *Don Quijote*, II, 16, p. 750.

37 – Maurice Molho, « Oedipe *burlador* ou la théorie du masque », *Sujet et sujet parlant dans le texte*, Actes du colloque du séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, février 1977, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1977, p. 7-23, la citation, p. 18.

38 – La vengeance annonce sa deuxième bataille avec don Quichotte : « él se quedó imaginando su venganza », II, 15, p. 748.

39 – *Don Quijote*, II, 74, p. 1222.

40 – Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, p. 77.

41 – Michel Moner montre que le personnage est en face de la parodie de lui-même, *Cervantes conteur*, Madrid, Casa de Velazquez, 1989, p. 229.

42 – *Don Quijote*, Prólogo, p.18.

[43](#) – Voir Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, Paris, NRF, Gallimard, 1978.