

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



DÉCONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRÉSENCE DE L'HISTOIRE DANS *LA CABEZA DEL DRAGON* ET *LA HIJA DEL CAPITAN*.

Jean-Marie LAVAUD
Université de Bourgogne
(France)

Como yo creo que una comedia se puede saber si es
buena o mala con sólo leer el reparto, te lo envío.....
(F. García Lorca)

On peut se demander *a priori* quels liens peuvent exister entre *La Cabeza del dragón*, une œuvre représentée le 5 mars 1910 au théâtre de la Comedia de Madrid¹ et *La Hija del capitán*² écrite dix-sept ans plus tard, en 1927. La première a été jouée, l'autre pas ; la première s'adresse officiellement, dans le cadre du "Teatro de los niños" à un public d'enfants³, la seconde inquiète Primo de Rivera qui en décrète la saisie par une note du 6 août 1927⁴. *La Cabeza del dragón* semble nous renvoyer à Cervantes et aux contes universels, *La Hija del capitán* à l'Histoire et, si l'œuvre de 1910 se présente comme la dramatisation d'un conte merveilleux malgré le sous-titre de *farsa*, l'œuvre de 1927, sous-titrée *novela* sur la couverture, est qualifiée d'*esperpento* sur la page de garde, ce qui pose d'emblée un problème de genre.

1 *La Cabeza del dragón* ne sera éditée que quatre ans plus tard : *La Cabeza del dragón*, farsa, Madrid : Perlado, Pérez y Cía, Imprenta de J. Izquierdo, 1914, (Opera omnia X). Cela pose le problème de savoir si le texte édité correspond tout à fait au texte joué : l'examen des critiques qui paraissent dans la presse madrilène du 6 mars semblent bien s'appliquer au texte édité. Il est donc évident qu'il faut lire *La Cabeza del dragón* par rapport à l'actualité de 1910.

2 *La Hija del capitán*, *Esperpento*, Madrid : Rivadeneyra, Artes gráficas, 28 juillet 1927, ("La novela mundial", II, n° 72).

3 Jean-Marie Lavaud, "El teatro de los niños", *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Barcelona: Laia, 1979, p. 499-507.

4 "La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado *La Hija del capitán*, cuya publicación califica su autor de "esperpento", no habiendo en aquél renglón que no hiera el buen gusto ni omitta denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera sarcarse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto, que la determinación gubernativa no está inspirada a un criterio estrecho e intolerable, y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres". Je souligne la partie de texte qui, depuis qu'elle a été omise par Rubia Barcia, (*A bio-bibliography and iconography of Valle-Inclán* (1866-1936), Berkeley, University of California Press, 1960, p.20, n.72) n'a pratiquement plus été citée.

Malgré ces différences, les deux œuvres de Valle-Inclán qui ont eu une pré-publication partielle avant leur édition sont "contemporaines" et je m'en explique¹. *La Cabeza del dragón* est l'une des trois farces qui composent *Tablado de marionetas para educación de príncipes* en 1926, l'année qui précède donc la sortie éphémère de *La Hija del capitán*². Les deux œuvres réapparaissent la même année, en 1930, après la chute de Primo de Rivera : la première dans la réédition de *Tablado de marionetas para educación de príncipes*; la seconde, avec des variantes importantes, s'intègre dans *Martes de carnaval*³. L'identité de la perspective politique et de l'écriture de Valle-Inclán dans ces deux volumes n'est plus à démontrer, sauf peut-être en ce qui concerne *La Cabeza del dragón* : c'est précisément ce que je me propose de faire dans cette communication. Je vais essayer de montrer, en commençant par les *dramatis personae* que, dans une certaine mesure, Valle-Inclán emploie la technique que nous retrouverons plus tard dans *La Hija del capitán*. Le nom des personnages est en effet un choix éclairant : il énonce, nous dit Maurice Molho, "un programme de comportements et d'actes que le lecteur, habile onomatomancien, est sollicité de décrypter dans un jeu dont l'artiste lui livre d'avance la clé"⁴. Or, c'est très exactement le rôle des *dramatis personae* qui regroupent les personnages en une liste précédant la pièce. "Il s'agit de nommer et de caractériser en quelques mots les personnages du drame qu'on va lire", écrit Patrice Pavis, qui poursuit : "ceci éclaire d'entrée la perspective de l'auteur sur ses personnages et oriente le jugement du spectateur"⁵. Les *dramatis personae*, le nom du personnage, voilà la perspective de cette communication où les citations de l'œuvre de Valle-Inclán renvoient à la collection Austral.

Les *dramatis personae* de *La Cabeza del dragón*

La Cabeza del dragón comporte en 1914 les "PERSONAJES DE LA FARSA", soit une liste de personnages que nous retrouverons dans les deux éditions de *Tablado de marionetas* sous le titre de "PERSONAJES", avec toutefois une présentation typographique différente⁶. La désignation des personnages, très souvent par leur seul statut social, ne correspond pas à l'ordre d'entrée en scène. Il y a peut-être, en 1914, une tentative pour réunir les personnages par couples ou par groupes : par exemple LA SEÑORA INFANTINA, EL PRINCIPE VERDEMAR, les personnages que l'on trouve dans l'auberge UN VENTERO, UN BUFON, UNA MARITORNES, UN CIEGO, UN BRAVO, LA GEROMA. Il faut cependant écarter ici toute idée de système de la part de Valle-Inclán. Dans les deux éditions de *Tablado de marionetas* les "PERSONAJES" sont présentés sous

1 "La Cabeza del dragón", *Europa*, Madrid, 13.III.1910 et "La Hija del capitán", *La Nación*, Buenos Aires, 20.03.1927, publications indiquées dans *Ramón del Valle-Inclán, Artículos completos y páginas olvidadas*, ed. de Javier Serrano Alonso, Madrid: Istmo, 1987.

2 *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Madrid: Imp. Rivadeneira, 1926, (Opera omnia X).

3 *Martes de carnaval*, Madrid: Imp. Rivadeneira, 1930. *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid: Imp. Rivadeneira, 1930, (Opera omnia X).

4 Maurice Molho, "Le nom: le personnage", *Le personnage en question*, Actes du IV^{ème} Colloque du S.E.L., Toulouse 1-3 déc. 1983, Université de Toulouse Le Mirail, 1984, p.88-89. Voir également l'article de Françoise Zonabend, "Pourquoi nommer?", *L'identité*, séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, Grasset, 1977.

5 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris: Editions sociales, 1980.

6 cf note 3 p. 65.

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

la forme d'un texte continu que reprend l'édition Austral, ce qui pourrait bien être la preuve qu'il ne faut pas chercher dans cet ordre plus qu'il ne peut donner¹.

La désignation des personnages

Je disais que Valle-Inclán nous donne soit le nom des personnages soit, plus volontiers, leur statut social. Nous avons ainsi, dans l'ordre cité :

LA SEÑORA INFANTINA, EL DUENDE, SEÑORA REINA, EL PRIMER MINISTRO, UN VENTERO, UN BUFON, UN CIEGO, UN BRAVO, UN PREGONERO, EL MAESTRO DE CEREMONIAS, UNA DUQUESA Y UN CHAMBELAN, CORO DE DAMAS Y GALANES.

Si l'on ajoute à cette liste UNA MARITORNES, nom générique qui désigne la servante d'auberge et qui est une référence cervantine, la liste de personnages déçoit dans la mesure où treize personnages sur vingt - j'exclus la foule des damas y galanes - restent dans l'anonymat, mais nous invite à considérer que Valle-Inclán nous entraîne d'une part dans le monde de la royauté et de l'aristocratie, celui de la cour et des courtisans, d'autre part dans le monde de l'auberge, le lieu ouvert à tous et où nous rencontrerons deux personnages qui font immédiatement le lien entre les deux mondes, deux intermédiaires culturels aussi : UN BUFON et UN CIEGO.

La lecture de l'œuvre complète la liste de personnages. La Infantina que son père appelle à deux reprises Blanca Flor peut, aussi bien que le dernier groupe de personnages, "coro de damas y galanes", nous renvoyer au temps du romancero, au mois de mai,..."cuando damas y galanes van a oír misa mayor". Cette liste de personnages est donc un peu plus suggestive qu'elle ne peut le paraître à première vue et le texte de l'œuvre nous le confirme. Bien des noms de personnages AJONJOLI, POMPON, VERDEMAR, LA GEROMA me paraissent n'avoir aucun référent ; pourquoi l'aubergiste s'appelle-t-il Maese Trabuco ? Par contre, l'aveugle qui porte le nom du onzième des petits prophètes bibliques dont la prédication se situe vers 520 avant Jésus-Christ, Zacarías, est employé à contre rôle : aveugle, il est *a priori* celui qui ne voit pas, à moins qu'on ne se souvienne que tous les aveugles de Valle-Inclán ont le don de clairvoyance. Le bouffon s'appelle Bertoldo, et c'est un personnage venu des contes italiens, plus connu par l'œuvre de Croce, un écrivain de la Renaissance italienne, où il est un homme rustique et plein de bon sens, sachant toujours tirer son épingle du jeu aux dépens d'autrui. Des traductions ont fait connaître Bertoldo en Espagne et il existe même des *aleluyas* dont Bertoldo est le héros. En intégrant Bertoldo dans le rôle de bouffon, Valle-Inclán recueille donc une tradition italienne et espagnole².

¹ Il manque d'ailleurs le jardinier du roi, Mingo Mingote, dont le nom est à rapprocher de Micomicón et qui renvoie aux *Coplas de Mingo Revulgo*.

² Je renvoie à l'article de Helen Grant, "Una *aleluya* erótica de Federico García Lorca y las *aleluyas* populares del siglo XIX", *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, Oxford: 1964, p.307-314. Pour une information plus ample sur l'emploi et la fonction de Bertoldo chez Croce, voir le livre de Monique Rouch, *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'œuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Lille : Atelier national de reproduction de thèses, 1984 (2vol).

Les personnages "cervantins"

Les personnages qui renvoient au *Quichotte* retiennent l'attention : ce sont, soit des personnages créés par Cervantes comme MICOMICON, MARITORNES, soit des personnages appartenant à des livres de chevalerie ou une histoire et introduits dans le *Quichotte* : ESPANDIAN, FIERABRAS, et peut-être MANGUCIAN à partir de Galalón de Maganza. Ces personnages donnent à Valle-Inclán la dialectique de *La Cabeza del dragón* avec les oppositions venta/castillo et picaresca/nobleza, le ton parodique, la farce.

Les dénominations de ces personnages renferment une contradiction lexicalement exploitée par Valle-Inclán : elles déclarent à la fois la réalité et les apparences du personnage. Le procédé de Valle-Inclán est simple parce qu'il s'appuie sur un système de références supposé commun à un public prétendument enfantin, au début de notre siècle. Il joue sur la représentation que ce public a de Rey, de Heroico General, de ESPANDIAN aussi, dans la mesure où l'on pense irrésistiblement à Esplandián, le fils d'Amadis, le héros de *Las Sergas de Esplandián*. Je peux écrire que le point de départ est

Rey = nobleza, riqueza, generosidad, dignidad, sentido de la justicia, comedimiento, honor...
Heroico General = valentía, heroísmo, gallardía, victoria, uniforme...
Espandián = caballerosidad, nobleza, juventud, belleza, honor...

La création d'un nouveau système référentiel

Ce système référentiel dépend du statut social ou du nom; mais le nom peut dynamiser la référence à un statut social et inversement. Triplement animalisé étant donné la répétition de *mico* suivie du suffixe -ón, MICOMICON ne peut pas être roi. La connotation de trahison acquise par MANGUCIAN lui barre l'accès au trône. En devenant Espandián, Esplandián n'est plus qu'"un bravo", "un matante", sans doute parce que le curé et le barbier du *Quijote* ont voué au bûcher *Las Sergas de Esplandián*¹. Comme dans le *Quijote*, FIERABRAS n'a rien de commun avec le géant sarrasin, héros de la chanson de geste française qui porte son nom, il renvoie surtout à ce fameux baume fait d'huile, de vin, de sel et de romarin qui, on le sait, a des effets ravageurs sur don Quijote et surtout chez Sancho². Quand FIERABRAS entre en scène,

¹ *Don Quijote*, Edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid : Gredos, 1987 (tres tomos), le partie, cap.5, (I, p.132-133). Il faut rappeler ici que dans l'éloge que fait Don Quijote des héros des romans de chevalerie, il s'écriera: "...quién más sincero que Esplandián?", ce que Valle-Inclán prend exactement à contre-pied. (II partie, chap. 1, II, p.41)
² Dans son édition critique de *Don Quijote*, op. cit., Vicente Gaos nous dit qui est Fierabrás: el "gigante sarraceno y [el] protagonista de la canción de gesta francesa que lleva su nombre, conquistó y saqueó Roma, robando entre otras reliquias, dos barriles con restos de perfume con que se embalsamó a Jesús. En la popularísima y muchas veces reeditada traducción, publicada por Nicolás de Piamonte, de una prosificación francesa del viejo cantar, la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, hijo del gran almirante Balán* (1525), Fierabrás dice a Oliveros mortalmente herido: "Llégate a mi caballo y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla, llenos de bálsamo, que por fuerza de armas gané en Jerusalén; de este bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu Dios cuando le descendieron de la cruz y fue puesto en el sepulcro, y si dello bebes quedarás luego sano de tus heridas". Fierabrás acabó haciéndose cristiano y Carlomagno le otorgó el gobierno de parte de España, devolviendo el milagroso bálsamo a Roma, aunque la *Historia de Carlomagno* dice que Oliveros, pensando que "ningún buen caballero debe pelear con esperanza de tales brebajes", echó ambos barriles, "en un caudaloso río que por allí pasaba, y fueron al fondo del agua"....(I, X, p.206 n.). I, p.206-208, 293-294, 328-332.

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

appelé par le roi MICOMICON, après que le prince VERDEMAR ait demandé que vienne "un carnicero, un cirujano, un asesino, o un general que haya cortado muchas cabezas" je constate que, à partir de la perspective cervantine, s'est établi un nouveau système de références que l'on peut exprimer sous la forme :

Rey	= triple animal, traïdor
Heroico General	= carnicero, cirujano, asesino
Español	= bravo, matante

Nous sommes sur le chemin de l'inversion des signes qui est une des marques de l'*esperpento*

Création de plans

Valle-Inclán complète son système référentiel par la création d'une série de plans ou de niveaux différents qui, dans un même temps, permettent de construire et de dynamiser un personnage.

Le roi MICOMICON, invention de Dorotea, est ici le roi d'un conte merveilleux, plan de genre; il se situe aussi sur un plan mythique, historique et légendaire lorsque Valle-Inclán le présente en ces termes : "es un gigante de cien años, con largas barbas como el emperador Carlomagno (IV,124). Mais ne doit-il pas aussi être situé dans le plan de la farce et considéré comme un plan de cinéma dans les lignes suivantes "Camina desorientado, y al ver a su hija, la señora Infantina, da un gran grito" (IV,124). La royauté, c'est aussi le roi MANGUCIAN, et c'est le plan de la bourgeoisie sans aisance financière où la femme tire parti de tout : "tiene una rica faltriquera cosida con hilo de oro" mais, "está hecha con el raso de un jubón que en treinta batallas sudó Señor Rey", fait d'ailleurs hautement improbable puisque l'épée que le roi offre à VERDEMAR "no tiene una mella porque no ha salido nunca de su vaina". Valle-Inclán immerge MANGUCIAN dans le plan du quotidien : le voici capable de colères subites qui lui font perdre tout contrôle sur lui-même, le rendent incapable d'apprécier à sa juste valeur la capture du "duende". C'est "un bragazas" selon le prince AJONJOLI et sa femme, la reine, "le repela las barbas" nous dit VERDEMAR qui nous entraîne sur un plan familial, voire argotique. Par ailleurs, dans la dénomination señor Rey, Rey ne peut-il pas être perçu comme un nom propre, comme Pérez ou García ? Ces variations d'humeur et ces décisions soudaines sont autant d'éléments de farce, mais aussi des éléments de subversion : subversion du conte merveilleux par la farce, subversion de la monarchie qui se charge peu à peu de connotations péjoratives. Le passage de la

Don Quichotte fait allusion au fameux baume de Fierabrás après l'épisode avec le Biscalien : c'est un baume "con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna" (I, X, p.206). Après avoir été fort maltraités par les Galiciens, Sancho demande à son maître de lui donner "dos tragos de aquella bebida del Feo Blas" (I, XV, p.293), déformant ainsi de façon plaisante le nom du géant à qui il attribue un prénom très paysan. Ce fameux baume perd définitivement toutes ses vertus lorsque, à l'auberge, don Quichotte dit à Sancho: "llama al alcaide de esta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el saluffero bálsamo...[...] Apenas lo acabó de beber, cuando [don Quijote] comenzó a vomitar de manera, que no se le quedó cosa en el estómago..." (I, XVII, p.328-330). Sancho, qui lui aussi va absorber le breuvage, va être encore plus malade: "...primero que vomitase le dieron tantas ansias y baxcas, con tantos trasudores y desmayos, que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora...". Un peu plus tard, "hizo su operación el brebaje, y comenzó el pobre escudero a desaguarse por ambos canales..." (I, XVII, p.331-332). L'allusion au fameux baume se fait toujours dans une perspective satirique, démythifiante, celle que reprend Valle-Inclán.

Jean-Marie LAVAUD

monarchie par des séries de plans différents, qui peuvent être simultanés et contradictoires (par exemple la désignation : EL REY MICOMICON), est une façon de la déstabiliser et de la dévaloriser. Le jeu continué entre des plans différents est un élément de l'*esperpento*. Plus la majesté royale aura été placée haut (plan mythique, historique et légendaire), plus dure, plus stridente sera la mise au niveau du *pícaro* Espandián. Or, l'*esperpento* est stridence.

Un personnage exemplaire : Señora Reina

Il faut ici faire une place particulière à la reine, la reine-type qui entre en scène avec tous les attributs de la royauté :

Sale Señora Reina con su corona : Un paje le recoge la cola del manto, un lebrél le salta al costado, en el puño sostiene un azor (I, 96)

Cette enluminure, créée dans une perspective moderniste, vole littéralement en éclat lorsque la reine se rend compte de la perte de la clé de la tour

Señora Reina acude llorando. Con el hipo que trae, la corona le baila en la cabeza. El azor que lleva en el puño se desata en ladridos. Y saca la lengua acezando, el paje que le sostiene la cola del manto real (I, 98)

Pour ruiner la monarchie Valle-Inclán avait composé une petite œuvre d'art qui représentait la majesté royale : elle ne résiste pas à l'irruption du quotidien. De plus, la reine est victime d'un procédé qui appartient à l'*esperpento* : l'animation des objets, ici le ballet de la couronne présenté comme une conséquence mécanique du hoquet. La transformation grotesque de la reine s'opère grâce à un triple changement de plan : le passage du conte merveilleux à la farce, de l'œuvre d'art au plan quotidien, et du quotidien au grotesque.

La nouvelle équation

Faute de temps il faut renoncer à étudier l'entourage de la monarchie, les courtisans devenus des marionnettes et l'immobilisme d'une cour qui refuse de réformer les pragmatiques du roi Dagobert. FIERABRAS, le dernier personnage de la galerie de courtisans se démythifie lui-même en repoussant toute référence littéraire et en déclarant qu'il doit ce nom à sa femme "porque tenía mal genio en casa" : c'est pratiquement la définition du dictionnaire de la Real Academia (1947) qui situe FIERABRAS sur le plan familial et le désigne comme : "persona mala, perversa, ingobernable". La présentation physique de FIERABRAS ruine son image mitico-littéraire et ôte tout prestige et au personnage et à l'institution qu'il représente.

El Heroico General Fierabrás, viene por el fondo del jardín apoyado en dos chambelanes. Es un viejo perlático, con el pecho lleno de cruces, y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración, como una gárgola (V, 138)

Les parallélismes infamants, la paralysie du vieillard en voie de pétrification, le surnom familial, les décorations pour des victoires qui deviennent douteuses quand on sait que la dernière a été remportée sur le phylloxera, sont autant d'éléments dégradants qui opèrent une déconstruction du personnage par rapport à son image mythique, qui appartiennent aussi à l'*esperpento*; et l'*esperpento*, pour fonctionner.

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

réclame une contrepartie de l'aristocratie : ESPANDIAN et GEROMA, mais aussi EL BUFON et EL CIEGO.

Il nous faut retourner à l'auberge, cette auberge cervantine où nous retrouvons celui qui va faire illusion un moment, ESPANDIAN : cette valorisation par le nom est éphémère, illusoire. Autant que l'est la majesté d'un roi qui s'appelle Micomicón. Nous avons maintenant

Rois, Général = noms dévalorisants + connotations négatives
Matante = nom valorisant + connotations négatives

De ces deux équations on déduit aisément l'égalité entre Reyes, General, Matante : seul le nom crée un écart, encore n'existe-t-il qu'éphémèrement et illusoirement dans une ambiguïté visuelle ou auditive : ne faudra-t-il pas des masques à VERDEMAR ou à ESPANDIAN pour passer de l'un à l'autre? Cette hypothèse est levée après ce que nous venons de voir, très logiquement, EL REY MICOMICÓN va faire du "bravo" son égal

Oyeme con calma, hija mía, Espandián no es un bandolero vulgar. Reina en los montes, y en los caminos tiene una hueste aguerrida y numerosa. Si yo le concedo beligerancia...

Aun sin matar al dragón podría ser uno de mis nobles. ¿Imaginas que es otro el origen de mis pares y mis duques?

Hija mía muy amada, podrías ser la esposa de este hombre, porque un bandolero puede ser tronco de un noble linaje, como nos enseña la Historia. Pero no puedes ser la esposa de un bufón.

L'emploi de "reinar", la considération féodale de la force que représente ESPANDIAN font se rejoindre deux plans différents et se fondre deux groupes jusqu'ici distincts. Puisqu'il n'existe pas de différences essentielles, on peut écrire

Si Espandián = Micomicón --> Picaresca = Monarquía

Le processus est mathématique et cette logique de système faite de parallélismes, d'assimilations, d'inversions de signes est celle de *l'esperpento* que Max Estrella nous expose dans *Lucas de bohemia*.

Structure de *La Cabeza del dragón*

Comme Cervantes, Valle-Inclán crée un monde d'illusion, de rêve, celui du château de la première scène où les trois princes jouent... à la balle, "un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando : Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños". Nous sommes sur le plan du conte merveilleux dont Valle-Inclán suit presque scrupuleusement les mouvements indiqués par Propp¹; il faut, bien sûr, souligner l'intersection avec le plan littéraire et moyennageux du *Roland furieux*.

Comme chez Cervantes aussi, l'auberge est le monde des rencontres, le lieu ouvert qui permet l'intersection de plusieurs plans. Don Quichotte décodait les signes

¹ Wladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Gallimard, 1970, (Bibliothèque des Sciences Humaines).

du réel pour vivre dans l'auberge des aventures chevaleresques parodiques d'une fiction littéraire qu'il était le seul à vouloir perpétuer. Cette opposition réalité / apparences ne fonctionne pas exactement de la même façon dans *La Cabeza del dragón*, bien que l'on y retrouve la fiction cervantine avec certains de ses héros et le ton de bien de leurs aventures, la farce. Mais, chez Valle-Inclán, la présence d'un anti-Español offre au monde de l'illusion, celui du conte merveilleux, mais aussi de la monarchie, de l'aristocratie et de l'honneur, un miroir où il va se reconnaître en tant que *pícaro*. En fait, l'auberge de Valle-Inclán n'a pas de référents dans le réel: elle s'inscrit dans la réalité de plusieurs fictions, plus particulièrement celle du *Quichotte* et celle des contes universels parce que Valle-Inclán y fait intervenir le faux héros, Español: elle se présente aussi comme une étape de ce voyage initiatique que doit accomplir le héros pour parvenir à ses fins. Le jeu se crée entre plusieurs fictions et aussi entre apparences et réalités : au travers des dislocations des temporalités fictionnelles de divers plans s'introduisent des réalités par la bouche de EL BUFON et EL CIEGO. Ce jeu montre l'étanchéité entre les mondes créés - l'aristocratie, les pícaros - , mais aussi leur identité; il ne peut exister que par la création de la scène deux, superflue pour le conte merveilleux, nécessaire au maintien de la fiction cervantine, dramatiquement indispensable pour le théâtre et pour les perspectives de l'auteur qui se sert de la farce¹.

***La Cabeza del dragón* et l'actualité des années 1910**

Les rapports de l'œuvre de Valle-Inclán avec l'actualité ou l'Histoire de l'Espagne n'apparaissent pas forcément à première lecture. Le bouffon précise cependant au prince VERDEMAR que nous sommes en Espagne et souligne la famine "si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso". Le bouffon et l'aveugle, nos deux informateurs, attendent "el navío que sale para las Indias" et VERDEMAR a rencontré sur tous les chemins "gente que acudía a esperar ese navío", témoignant ainsi de l'importance de l'émigration. Il y a aussi cette loi qui demande aux automobiles d'écraser les vieillards et les inutiles; or, c'est l'époque où l'automobile commence à se répandre en Espagne, où on commence à réglementer la circulation. A partir de 1907, avec le premier salon de l'automobile à Madrid, les journaux font de la publicité pour les différentes marques et rendent compte journalièrement des accidents de la circulation. Les conditions économiques, comme l'irruption de l'automobile permettent de dater *La Cabeza del dragón*; l'actualité politique aussi. Pourquoi la reine s'écrie-t-elle : "estamos como en Rusia", pourquoi le premier ministre dit-il, selon le prince AJONJOLI que "todas las mujeres, reinas o verduleras, son anarquistas" ? Introduire ici la Russie c'est faire allusion à l'ample mouvement populaire qui se développe en Russie pour arracher au tzar la propriété individuelle, et parler d'anarchisme c'est peut-être rappeler l'attentat de 1906 contre Alphonse XIII mais sûrement se faire l'écho des bombes qui explosent journalièrement et de la semaine tragique de Barcelone. Je dirai donc que l'actualité des

¹ J'ai montré que *La Cabeza del dragón* est un conte merveilleux, dans quelle mesure et comment il passe à la scène dans *Le Théâtre en prose de Valle-Inclán (1899-1914)*, thèse d'état soutenue à Besançon, 1979, exemplaire dactylographié (2 Vol). A paraître aux Ed. Xerais (Vigo).

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

années 10 est présente et que l'Histoire se perçoit en filigrane dans le plan de la farce qui est, bien entendu et comme toujours, un plan à mettre et en situation et en perspective. La monarchie est impuissante, figée, anachronique, ruinée. D'où la dérision qu'il y a pour ESPANDIAN à vouloir devenir le roi constitutionnel du royaume...de Micomicón¹.

La présence de l'actualité, de l'Histoire - il faudrait décrypter les traits décochés par Valle-Inclán contre la monarchie constitutionnelle- est à mes yeux capitale : elle est indispensable pour parler d'*esperpento*. Or, l'*esperpento* est présent dans *La Cabeza del dragón*, c'est-à-dire bien avant que Valle-Inclán donne ce sous-titre à *Lucas de bohemia* en 1920. Apparaissent ici bien des procédés que nous allons retrouver dans l'*esperpento* le plus élaboré, le plus historique aussi, *La Hija del capitán*. D'abord, la subversion d'un genre, le conte merveilleux, par la farce, pour traiter un contexte politique. Ensuite la subversion d'institutions : ici la monarchie constitutionnelle, la cour et, accessoirement, l'armée, compromises par leur impuissance. Il y a aussi la volonté de décrire et de faire juger, le refus d'offrir une solution. Il y a enfin, à côté des éléments de farce que nous retrouverons (parallélismes infamants, animalisation, animation d'objets, "marionnetisation"...), la tentative de mettre en place un système cohérent de construction / déconstruction des personnages et des plans qui fonctionne parfaitement entre la scène II et la scène V ; là se situe l'*esperpento* qui, comme on le voit, n'est pas un genre mais une façon de traiter l'Histoire en faisant de la littérature, au bon sens du mot.

Les dramatis personae de La Hija del capitán

Dans la mesure où j'ai déjà analysé ces *dramatis personae* je reprendrai ici les conclusions de cette étude². Cette liste de personnages, il s'agit le plus souvent d'ailleurs de références descriptives, n'apparaît que dans l'édition de *Martes de carnaval* : c'est un petit chef d'œuvre, un discours littéraire d'une page, un véritable texte, pre-texte et prétexte, une introduction où se manifeste pleinement le narrateur, type d'intervention que lui reconnaît d'ailleurs Patrice Pavis³. Valle-Inclán réussit la gageure de donner des dénominations de personnages par ordre d'entrée en scène, tout en créant un système de références et de plans qui vont opérer simultanément la construction / déconstruction des personnages. Celle-ci s'opère comme nous l'avons déjà vu précédemment. La désignation BANQUERO TRAPISONDAS ne fonctionne pas autrement que la désignation EL REY MICOMICON. Avec BANQUERO Valle-Inclán donne à son personnage une façade d'honorabilité et de richesse alors que, avec TRAPISONDAS, il l'enfoncé dans d'indignes magouilles. Le système de Valle-Inclán est clairement énoncé dans les *dramatis personae* : il détermine, discrètement, deux groupes :

LA POCO GUSTO. EL COSMETICO Y EL TAPA BOCAS, PICAROS DE LAS AFUERAS...

1 En ce qui concerne le thème de l'actualité et de l'Histoire dans *La Cabeza del dragón* voir *Le théâtre en prose de Valle-Inclán (1899-1914)*, op.cit., et "Realidad y esperpento en La Cabeza del dragón", communication présentée pour le cinquantenaire de la mort de Valle-Inclán, Internationales Kolloquium, Universität Bamberg, 6-8 novembre 1986.

2 "Les *dramatis personae* de *La hija del capitán*, une déclaration d'intention", *Hispanistica XX*, Dijon, 1984, p.105-121.

3 Patrice Pavis, op.cit

Jean-Marie LAVAUD

UN CAMASTRON, UN QUITOLIS, UN CHULAPO ACREDITADO EN EL TAPETE VERDE, UN POLLO BABIECA Y UN REPORTER, SOCIOS DE BELLAS ARTES...¹

Huit personnages se répartissent dans ces deux groupes représentatifs de catégories socio-professionnelles ou socio-morales qui s'opposent suivant le schéma :

periphérie	/	centre
marginalité		respectabilité
misère		richesse
non pouvoir		pouvoir
jeunesse		vieillesse

Comme Valle-Inclán pratique ici systématiquement l'inversion des signes, ceux qui sont désignés comme les SOCIOS DE BELLAS ARTES se révèlent être scandaleusement des PICAROS DE LAS AFUERAS. Nous retrouvons le jeu réalité / apparences. Le système de Valle-Inclán est simple : le choix des surnoms, les références descriptives permettent de donner une façade, une apparence qui est immédiatement contredite par le nom, la fonction, l'adjectivation. Il en est ainsi pour les compères du général que nous retrouverons d'ailleurs autour de la table de jeu du capitaine.

UN GENERAL GLORIOSO Y LOS CUATRO COMPADRES : EL POLLO DE CARTAGENA, EL BANQUERO TRAPISONDAS, EL EX MINISTRO MARCHOSO Y EL TONGUISTA DONOSTIERRA.

Pour ne prendre qu'un exemple, la fonction de banquier ouvre indéniablement les portes du Círculo de Bellas Artes, mais un magouilleur est assurément mieux à sa place parmi les PICAROS DE LAS AFUERAS. En fait, le général victorieux, apparemment irréprochable, est peu à peu contaminé par son entourage et, par parallélismes et assimilations successives, Valle-Inclán le situe dans un groupe social LOS SOCIOS DE BELLAS ARTES qui est d'ailleurs devenu un groupe socio-moral ; or, ce groupe fonctionne comme un miroir et renvoie aux PICAROS DE LAS AFUERAS. On se souvient alors que le Círculo de Bellas Artes, installé dans son nouvel édifice de la rue de Alcalá depuis 1926, abrite depuis bien longtemps un cercle de jeu². Nous retrouvons donc dans les *dramatis personae* de *La Hija del capitán*, organisées de façon irréprochable, les éléments que Valle-Inclán mettait en place dans *La Cabeza del dragón* et qui fonctionnaient surtout entre les scènes II / V et VI.

La Hija del capitán : une trame de vaudeville

La présence de l'histoire dans *La Hija del capitán*, en particulier le coup d'état de Primo de Rivera et l'identification de EL GENERAL avec Primo de Rivera, sont des évidences largement mises en relief par Cardona et Zahareas³. J'insisterai pour ma part sur l'affaire du capitaine Sanchez dans la mesure où elle offre à Valle-Inclán une trame et deux scènes, dont la scène axiale, la scène IV.

¹ C'est moi qui souligne.

² Jean-Marie Lavaud, "El nuevo edificio de Bellas Artes y "El cántaro roto" de Valle Inclán", *Segismundo*, Madrid, 1975, XI, 1 2, p. 237-254

³ Cardona y Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, (La lupa y el escalpelo, n°9). Je donne pour acquis ce qui est démontré, à savoir que Primo de Rivera est dépeint

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE. PRESENCE DE L'HISTOIRE

Processus inverse de celui que nous avons observé dans *La Cabeza del dragón*, Valle-Inclán élève l'affaire du capitaine Sánchez à la catégorie littéraire, mais c'est celle du vaudeville qui permet l'introduction d'éléments comiques et inattendus, les retournements de situation, la farce. Ce changement de plan entraîne le travestissement de la réalité et de la petite histoire et, comme toujours, correspond à une manipulation. Ce vaudeville est en quelque sorte affecté du signe négatif parce qu'il n'y a pas de mari et parce qu'il ne se situe pas dans l'atmosphère feutrée de l'alcôve ou du salon bourgeois, mais au niveau du trottoir avec LA SINI et EL GOLFANTE en même temps qu'au plus haut niveau du fait de la liaison entre LA SINI et EL GENERAL. Valle-Inclán ignore le cas de figure qu'offre la réalité, le trio María Luisa, le capitaine Sánchez, García Jalón, pour créer un trio qui semble bien être un quatuor¹. Voici donc EL GENERAL, amant supporté par LA SINI qui, par ailleurs, semble avoir eu des bontés pour EL POLLO DE CARTAGENA : la situation, qui profite au père, devient conflictuelle à partir du moment où réapparaît l'amant de coeur, EL GOLFANTE.

María Luisa Sánchez est donc le personnage autour duquel se construit la fable, et la grande réussite de Valle-Inclán consiste à avoir donné... Primo de Rivera pour amant à LA SINI, à nous l'avoir montré dans une réalité de vaudeville chez le capitaine Sánchez : homme à femmes, buveur et joueur. Dans *La Hija del capitán*, se côtoient donc des personnages qui sortent d'un fait divers et de l'Histoire et qui viennent jouer pour nous un vaudeville². Il n'y a cependant pas confusion entre le plan de la réalité et le plan de la fiction ; pendant les trois premières scènes Valle-Inclán fait endosser à EL GENERAL le rôle le plus burlesque du vaudeville, doublement burlesque ici puisque EL GENERAL n'est pas le mari trompé mais l'amant trompé³. Voilà pourquoi, scène VI, le général Miranda ne fait pas illusion. Quelle dérision que ce coup d'état auquel se voit obligé notre général parce que EL GOLFANTE s'est trompé de cible et a fui avec sa maîtresse ! Toute l'œuvre est placée sous le signe du vaudeville même si Valle-Inclán donne l'impression d'abandonner le couple à partir de la scène IV, la scène axiale. L'erreur de cible - et l'on pense à *Los Cuernos de don Friolera* - permet de transformer un fait divers en un drame national en partie parce que Valle-Inclán dans les scènes IV et V reprend presque tous les détails qui se rapportent au crime du capitaine Sánchez, ou aux versions dont les journaux se sont fait l'écho. Ce recours au plan de l'actualité de l'année 1913 entraîne le lecteur ou le spectateur à considérer dans la même perspective une autre réalité, celle qu'il a vécu quelques années auparavant le coup d'état.

Si j'ai parlé de drame national c'est parce qu'il touche un des plus hauts dignitaires de l'armée, c'est aussi parce que Valle-Inclán présente ce coup d'état comme un drame de l'honneur, tout en le transformant en vaudeville. Le crime où le

sous les traits du général Miranda ; on sait par ailleurs que le capitaine renvoie lui-même à son homologue "mi antiguo compañero el capitán Sánchez" (III, 198).

¹ Voir l'Annexe "EL CAPITAN SANCHEZ, MARIA LUISA SANCHEZ, GARCIA JALON".

² Le capitaine passé par les armes en 1913 devient le compagnon de jeu de Primo de Rivera, anachronisme relatif si l'on sait que Miguel Primo de Rivera fut appelé à témoigner lors du procès.

³ Nous sommes dans le cas de l'épilogue de *Los Cuernos de don Friolera*. Voir mon article "Prologue et épilogue de *Los Cuernos de don Friolera*, De *Don Quijote* à Primo de Rivera", *Les Langues néo-latines*, Paris, 1982, I, n° 240, p. 19-27.

général se trouve impliqué par sa présence et par les papiers compromettants trouvés par LA SINI sur EL POLLO DE CARTAGENA donnent au meurtre une dimension sordide. Le conflit individuel entre EL GOLFANTE et EL GENERAL demeure et, de plus, les deux hommes ont en commun le désir d'échapper à la justice; mais le conflit se transforme, les oppositions entre individus deviennent institutionnelles. D'un côté, EL GOLFANTE réussit à faire parvenir les documents compromettant le général à la Presse qui les utilise aussitôt, ils devraient également parvenir au Parlement. De l'autre, EL GENERAL rassemble autour de lui "la familia militar" au nom de l'honneur de l'Armée. A partir de la scène IV l'opposition entre EL GENERAL et EL GOLFANTE pour LA SINI devient une opposition, PRESSE / ARMEE en attendant une opposition PARLEMENT / ARMEE qui ne se produira pas car, dans la réalité comme dans *La Hija del capitán*, le coup d'état de Primo de Rivera interviendra avant. Dans l'Histoire, ni le Roi, ni l'Armée ne doivent être impliqués dans le désastre d'Anual et l'"expediente Picaso" ne doit pas arriver devant le Parlement; dans *La Hija del capitán* ni le cadavre, ni les papiers compromettants ne doivent réapparaître. Les deux jeunes gens réussiront à prendre le large et Primo de Rivera-Miranda prendront le pouvoir¹.

Accepter de voir *La Hija del capitán* dans la structure d'un vaudeville - ce qui ne doit pas effacer ses rapports avec le género chico (voire le género ínfimo), la farce, le Grand Guignol et le cinéma - permet de mieux apprécier le traitement réservé par Valle-Inclán à l'honneur militaire, problème déjà traité dans la même perspective dans *Los Cuernos de don Friolera*². L'accaparement de cette valeur morale par une Institution pour couvrir le crime de l'un de ses membres discrédite l'Armée, d'autant plus que EL GENERAL est à la fois victime du vaudeville et des défauts traditionnellement reconnus à Primo de Rivera³ : par voie de réciprocité Primo de Rivera endosse évidemment le rôle de EL GENERAL. Ainsi Valle-Inclán écarte-t-il la justification du coup d'état pour le prétendu salut d'une monarchie constitutionnelle moribonde. Mais il faut regarder fonctionner le système jusqu'au bout : l'honneur, ici l'honneur militaire, est un principe manipulateur, confisqué et manipulé par ... "un pícaro" qui prend le pouvoir et qui s'y maintient au moment où Valle-Inclán écrit la première version de *La Hija del capitán*. Là est le drame national, la "trágica mojiganga" que Valle-Inclán expose comme une œuvre d'art aux yeux du public.

Histoire et *Esperpento*

1 J'étudie la structure de *La Hija del capitán* dans "Manipulación de funciones e irrisión estructural en el esperpento", *Homenaje a A. Zamora Vicente*, de próxima publicación.

2 Jean-Marie Lavaud, "Con M de marioneta y M de militar", *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid : Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, (3vols.), II, p.427-441.

3 Je renvoie aux différents portraits et témoignages recueillis dans son livre par Manuel Rubio Cabezas, *Crónica de la dictadura*, Barcelona : Ediciones Nauta, 1974.

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

Qu'il s'agisse de *La Cabeza del dragón* ou de *La Hija del capitán* les mêmes procédés apparaissent, et le système qui se mettait en place en 1910 fonctionne vingt ans plus tard dans la même perspective et avec une logique implacable. Si la déconstruction du personnage presque maîtrisée dans *La Cabeza del dragón* est élevée au niveau de l'art dans *La Hija del capitán*, si l'on retrouve les plans entre fictions qui font éclater les apparences pour nous offrir "une réalité", il faut remarquer que cette réalité se construit différemment dans l'œuvre de 1930. Valle-Inclán met en scène l'Histoire vécue, et c'est ce spectacle qu'offre l'*esperpento*. La fusion de deux temporalités, celle de l'affaire Sánchez et celle du coup d'état permet d'opérer un transfert d'indignité du capitaine Sánchez vers EL GENERAL et Primo de Rivera ; le choix du vaudeville est un transfert du fait divers et de l'Histoire dans le mode burlesque alors que, dans le même temps, Valle-Inclán prend soin d'"authentifier" les détails qu'il accumule ou se contente d'évoquer. Cette dialectique fait que les amours de LA SINI et de EL GOLFAnte entrent dans la temporalité de l'Histoire en ramenant l'Histoire à leur niveau, celui des bas-fonds. Si l'on veut bien considérer avec Alejandro Miquis que *La Cabeza de dragón* est un "museo epigramático" on mesure à quel point *La Hija del capitán* se démarque de l'œuvre de 1910¹.

Une dernière question reste à poser : à partir de quel camp Valle-Inclán se situe-t-il pour attaquer la monarchie constitutionnelle en 1910, pour traîner dans la fange le régime et l'Armée en 1927 et 1930? Il me semble que après avoir écrit la trilogie carliste, et avoir apprécié les forces du "partido jaimista" dans un certain nombre de provinces espagnoles Valle-Inclán dirige ses attaques contre la monarchie constitutionnelle dans la perspective traditionaliste, dans une perspective de simple bon sens aussi devant le spectacle de l'impuissance du régime à faire entrer l'Espagne dans le XXème siècle². En 1927 et 1930 la perspective n'est plus la même : des expériences personnelles comme une tentative d'exploitation de terres en Galice en 1917, et surtout des événements comme la première guerre mondiale, la révolution mexicaine, la révolution russe et leur impact en Espagne ont amené Valle-Inclán à croire à la nécessité d'un changement de régime. Depuis longtemps il est entré dans une orbite socialiste en faisant du théâtre avec Cipriano Rivas Cherif, en voyageant en Amérique latine; il a rencontré aussi Manuel Azaña dont il partage les exigences morales de justice et, comme lui, il met ses espoirs dans l'avènement d'un autre

1 "Teatro de los niños *La Cabeza del dragón*", *El Diario universal*, 6.III. 1910

2 Dans une entrevue accordée à Gregorio Campos le 4 novembre 1911 pour le journal carliste *El Correo español*, Valle-Inclán déclare

"Sí, en mi excursión he podido ver de cerca la organización admirable de algunas provincias; en ellas el partido jaimista, que constituye legión, trabaja sin descanso y con fe verdadera en sus ideales. Valencia, Cataluña, Zaragoza, Navarra, Guipúzcoa y Vizcaya, en todos estos sitios pude recoger datos preciosos y observar la vitalidad de la Comunidad Tradicionalista-Monárquica.

Admiro la prodigiosa actividad de algunos jefes; con personas que sepan organizar, que no desechen las iniciativas de los jóvenes, que procuren encauzarlas cuando puedan parecer fantásticas y apoyarse siempre en el labor de las juventudes, como en sólida base, el triunfo definitivo será nuestro...

El problema societario entra de lleno en el problema nacional que muchos creen ser de *cultura* cuando es esencialmente moral. Después ahonda más las diferencias, un egoísmo señalado en ciertas clases elevadas, y el odio reconcentrado en las inferiores, y en ambas, un meditado alejamiento del sentir cristiano; hace falta *caridad* en unos, dejación del *orgullo* en los otros...

Se necesita mucho patriotismo y un desinteresado espíritu que sepa en ocasiones dar muestra de heroísmo, y, por desgracia, esto no puede hallarse en las clases directores de la nación..."

Jean-Marie LAVAUD

régime : la République¹. *La Cabeza del dragón* et plus encore *l'esperpento*, ici *La Hija del capitán*, doivent être considérées comme un engagement de Valle-Inclán dans la vie politique dans un axe qui m'apparaît chaque jour plus cohérent : l'exigence d'une justice sociale.

¹ Dru Dougherty, *Valle-Inclán y la segunda República*, Madrid : Pre-Textos, 1986.

ANNEXE

LE CAPITAINE SANCHEZ, MARIA LUISA SANCHEZ, GARCIA JALON

L'assassinat de García Jalón par le capitaine Sánchez et sa fille est un fait divers qui prend de l'ampleur parce que le crime est monstrueux, parce qu'on a l'impression que l'on veut étouffer l'affaire, parce qu'un capitaine y est mêlé ce qui implique l'armée. J'ébauche sommairement ici le portrait des trois personnages tels qu'ils apparaissent dans la presse madrilène et galicienne à partir du 3 mai 1913 afin de mieux saisir ce que *La Hija del capitán* doit à l'Affaire Sánchez.

MARIA LUISA SANCHEZ

Il faut savoir que María Luisa Sánchez était une fille facile, la maîtresse de García Jalón entre autres, qu'elle avait fait un certain nombre de fugues et qu'elle avait eu des rapports incestueux avec son père dont elle avait eu deux enfants; c'était une fille voyante, blonde aux formes opulentes, que l'on repèrera dans un certain nombre de lieux louches, des lieux de rendez-vous où l'on retrouve quelques instants plus tard un homme qui cherche à ne pas être reconnu : le capitaine Sánchez. Valle-Inclán fait disparaître l'inceste lorsqu'il fait passer María Luisa Sánchez dans l'*esperpento*.

GARCIA JALON

En 1913 García Jalón était un vieux beau, un coureur de jupons, dont la presse mentionne la vie désordonnée : on lui donne trois maîtresses au moment du crime (même si l'on dément après), sans compter "la hija del capitán" qui venait de lui rendre visite et avait annoncé qu'elle allait s'installer chez lui. Ancien militaire, ancien "recaudador de contribuciones", García Jalón avait été empresario de théâtre et exploitait un certain nombre de maisons de jeu à Toledo, Granada et... Cartagena, ce qui a sans doute fourni à Valle-Inclán EL POLLO DE CARTAGENA. On retient de lui l'image du joueur, capable de perdre des sommes de plusieurs dizaines de milliers de pesetas et qui, à Madrid, fréquentait assidûment plusieurs cercles de jeu dont le "Círculo de Bellas Artes". Il possédait à sa mort une fortune évaluée à 90.000 pesetas. La fréquentation du Café Universal par EL POLLO DE CARTAGENA se situe dans la perspective de ce que nous savons de García Jalón dans la mesure où ce café abrite une salle de jeu. La vie de García Jalón, ses habitudes, justifient toutes les suppositions faites lors de sa disparition et reprises en partie par Valle-Inclán : fugue amoureuse, déplacement pour affaire, règlement de comptes, départ précipité. Le contenu de son portefeuille, volé par LA SINI dans *La Hija del capitán* est, en partie, imaginaire : je pense à la photo (mais on a trouvé des photos dans la veste de la victime), aux reconnaissances de dettes et à l'invitation à une partie de cartes, les deux derniers documents permettant le rebondissement de l'affaire sur un plan institutionnel. Par contre, la fiche de jeu de 5.000 pesetas du "Círculo de Bellas Artes", l'épingle de cravate ainsi que d'autres bijoux furent bien dérobés à la victime. On va remonter à

María Luisa grâce à la fiche qu'elle a essayé de négocier au "Círculo de Bellas Artes" : le capitaine négociera une partie des bijoux volés pour 250 pesetas, une somme ridicule, avec la maison de Pedro Estebán, Calle del Barquillo, 41; on va encore chercher un certain temps l'épingle de cravate en or, avec une émeraude entourée de brillants, une bague en or avec un brillant et deux grenats et une autre bague avec des diamants roses, bijoux que EL GOLFANTE semble précisément avoir revendus, calle de la Montera.

LE CAPITAINE SANCHEZ

Quant au capitaine Sánchez, il est galicien, ce qui explique l'intérêt de la presse galicienne pour un personnage qui avait fait parlé de lui à plusieurs reprises. On rappelle qu'il a été expulsé de l'armée en 1894 mais qu'il reviendra de Cuba avec le grade de lieutenant et que, versé dans la réserve, il va vivre dans la région de la Coruña, à "la posada de los Ranchos de Vera" qui appartenait à son père. Là il a de multiples altercations avec des clients, là éclatent encore sa violence et son goût du jeu. Au moment de son procès, on se souviendra de la disparition inexplicquée d'un homme en compagnie duquel Sanchez avait été beaucoup vu : Juan María Pérez Sánchez, originaire de Miño. Immédiatement en alerte, la presse suggère "una especie de huerto del Francés", allusion que nous retrouvons chez Valle-Inclán. L'enquête est réouverte et on fouille Los Ranchos de Vera, sans résultats. Nous retrouvons Sánchez à Madrid en 1912, capitaine, concierge de l'Ecole Militaire, apprécié de ses chefs. Mais, le 16 septembre 1913, le réquisitoire du procureur étale ce que le journaliste de *El Imparcial* intitule "Depravación del capitán" :

De la conducta privada de Sánchez durante su permanencia en Madrid suministró confidencias la Dirección de Seguridad en informe folio 124, y, aparte de las noticias que consigna respecto a los embarazos de Luisa, de que en otro lugar habré de hablaros, se afirma que Sánchez tiene la monomanía de guapeza y que en sus conversaciones íntimas ha llegado hasta el extremo de asegurar en una discusión que mató a su cuñado y que, estorbándole su mujer, la quitó de en medio, arrojándola a un precipicio. Blasona, (añade el informe) de dar atracos cuando le hace falta dinero, y no cabe duda de que utiliza para ello como principal "instrumento" a su hija Luisa, de quien se vale en calidad de gancho para traer a los hombres, de quien se deja conquistar aquella...[...] También se dice en este informe que a Sánchez le domina la pasión del juego, y que en el Círculo Militar perdió el importe de la escritura de unos bienes del anciano Buch...[...] En algunos lugares de la causa se hacen indicaciones de que Sánchez era también aficionado a la bebida, y hasta se dice, por el teniente de Inválidos D. Valentín Iglesias, que fue sargento con él, que tenía lo que se llamaba "un mal vino"...[...] Por último, puede asegurarse que el trato de Sánchez para con sus hijos era duro : les daba de comer las sobras del rancho de la tropa, que se llevaban mañana y tarde a su casa (lo que en los cuarteles se distribuye a los mendigos) y les pegaba con frecuencia. A Luisa la dio un bofetón que la señaló un ojo, por haberlo (sic) visto hablar con un asistente de la casa, y en plena calle Mayor le dio un golpe de que habla ella en su carta del folio 38, y motivó una de sus fugas de la casa ...

Le meurtre de Jalón est prémédité par Sánchez et sa fille : le cadavre est dépecé, évacué en partie par les WC qui vont se boucher. L'examen des égoûts de l'Ecole Militaire où vivait Sánchez met en évidence la présence de débris humains et de nouvelles perquisitions feront apparaître les restes de Jalón, certains de ses vêtements, des bijoux... derrière un mur récemment rebouché (la tête de García Jalón ne sera

DECONSTRUCTION DU PERSONNAGE, PRESENCE DE L'HISTOIRE

trouvée que fin juin). Confondu devant les preuves, le capitaine Sánchez sera jugé par "un tribunal de honor", dégradé, puis condamné à mort : il sera fusillé le 3 novembre 1913. Voilà l'événement qui fournit à Valle-Inclán l'intrigue de *La Hija del capitán* : il met en scène un capitaine et, au delà, l'armée qui, dès le commencement de l'instruction, va vouloir soustraire l'officier à la juridiction civile. Valle-Inclán ne tire aucun parti de la lutte entre juridictions civile et militaire.

LE CRIME ET "EL CIRCULO DE BELLAS ARTES"

Le journaliste de *España nueva*, Serrano Anguita, avait enquêté du côté du "Círculo de Bellas Artes", laissant entendre que la police pourrait y apprendre un certain nombre de choses; d'où la place que fait Valle-Inclán à ce cercle où viennent aboutir toutes les rumeurs. On y aurait prononcé le nom d'une haute personnalité : mais il faut penser que Alberto Aguilera, président du "Círculo de Bellas Artes" et maire de Madrid ne souhaitait pas voir s'étaler au grand jour ce qui se passait derrière une si honorable façade. Dans *La Hija del capitán* la rumeur désigne, "una ilustre figura, que ejerció altos mandos en Ultramar", "un invicto Marte"... Une rumeur peut en suggérer une autre.