



HAL
open science

Radio Sevilla (1938) de Rafael Alberti: un “ théâtre d’urgence ”, ou quand la farce se fait (uniquement ?) charge

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Radio Sevilla (1938) de Rafael Alberti: un “ théâtre d’urgence ”, ou quand la farce se fait (uniquement ?) charge. Gilles Del Vecchio; Nuria Rodríguez Lázaro. Hommage à Rafael Alberti (1902-1999): poésie, théâtre, peinture, Editions Orbis Tertius, pp.169-189, 2019, 978-2-36783-130-5. hal-02437242

HAL Id: hal-02437242

<https://hal.science/hal-02437242>

Submitted on 13 Jan 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Radio Sevilla (1938) de Rafael Alberti : un « théâtre d'urgence », ou quand la farce se fait (uniquement ?) charge

Emmanuel LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Rafael Alberti n'est pas seulement poète, mais aussi peintre et dramaturge. C'est sur une infime partie de cette production théâtrale conséquente en quantité et en qualité, et régulière depuis 1925 jusqu'à 1963, que nous avons décidé de nous pencher, *via* l'étude de l'une de ces pièces qui, sans être la plus connue, représente bien la part politique et satirique de cette production, à savoir la brève – une vingtaine de pages et une demi-heure de représentation – *Radio Sevilla* (*Cuadro flamenco*), de 1938¹. Cette pièce se moque violemment du général nationaliste Gonzalo Queipo de Llano (1875-1951) et de ses allocutions, éructantes, avinées et belliqueuses, diffusées pendant la Guerre Civile sur les ondes de Radio Sevilla, radio éponyme du titre de la pièce.

Par conséquent, même exagérée et touffue², il y a bien une base historique à cette *fabula* théâtrale parodique, puisque « el general logró hacerse militarmente con la capital andaluza al comienzo del levantamiento fascista, y actuó en ella de forma omnímoda y personalista situándose [...] al margen del poder oficial de los sublevados »³.

¹ Nous avons étudié cette pièce de Rafael Alberti dans l'édition d'Eladio MATEOS, *Teatro. I, Obras completas*, Barcelone, Seix Barral/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 397-418 [les exemples donnés seront donc indiqués directement avec le n° de la page de cette édition], Note et variantes sur la pièce par l'éditeur pp. 673-678. La toute première édition espagnole est celle de Signo, Ediciones Populares (Madrid), en 1938, dans le volume de la collection « Pequeña biblioteca teatral » intitulé *Teatro de Urgencia*, qui contient aussi *El bulo* et *El saboteador* de Santiago Ontañón, *Sombras de héroes* de Germán Bleiberg et *El café... sin azúcar* de Pablo de la Fuente, *Radio Sevilla* étant en dernière position (pp. 151-201) et étant bien plus burlesque que ses voisines, ou, bien sûr, que le théâtre de guerre de Miguel Hernández (citons par exemple *El labrador de más aire*, 1937, ou les quatre courtes pièces composant son *Teatro en la guerra*, la même année) ou même José Herrera Petere (les autres courtes pièces composant son *Teatro para combatientes*, 1937 aussi, même s'il écrivit une pièce pour le « Guíñol » de la revue philo-communiste dirigée par Alberti *Octubre* dès 1934, *José, Fosirena y el monstruo*, désormais réputée perdue). Ce volume bénéficie également d'une introduction non signée, mais très vraisemblablement due à Alberti, selon les spécialistes, intitulée « Presentación del Teatro de Urgencia », que l'on peut lire aussi dans l'édition de *Prosas encontradas* d'Alberti, Madrid, Ayuso, 1970. La deuxième édition est celle de *El Mono azul*, Troisième Époque, n° 45, mai 1939, pp. 6-8. Deux autres éditions plus récentes sont : celle de *El poeta en la calle. Obra civil* chez Aguilar (Madrid), 1978, éd. d'Aitana Alberti, pp. 761-786, qui est le deuxième volume de ses *Obras completas*, et celle de *El teatro durante la Guerra Civil*, paru chez El Público (Madrid), *Cuadernos* n° 15, Madrid, 1986, pp. 62-72 – numéro d'une grande richesse sur la question. Il existe une traduction française, *Radio-Séville*, texte français de François Lopez, Paris, L'Arche, 1962, pp. 147-181 de *Théâtre*, Vol. I, qui contient deux autres pièces d'Alberti.

² « Les œuvres touffues ressemblent à une forêt tropicale où il faut donner de la hache, exercice épuisant pour l'explorateur littéraire », Fernand CHAFFIOL-DEBILLEMONT, *Petite suite excentrique*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 99. Nous sommes tout de même sorti indemne de cette riche jungle...

³ « Notorio bebedor y mujeriego, de ello alardeaba, lo mismo que su inmisericorde actitud frente al bando contrario, en sus charlas radiofónicas », ce qui fit de lui l'un des buts principaux de combat des Républicains et de leur

Comme nous le résume Évelyne Ricci dans son excellent article sur le théâtre politique d'Alberti, auquel nous aurons souvent recours :

L'action [de *Radio Sevilla*] se déroule dans un studio de radio de Séville⁴, où le Général Queipo de Llano, entouré de sa cour (chanteuse de flamenco, guitariste, torero inclus), enregistre ses émissions de propagande. Le public assiste à un véritable spectacle de carnaval, par la transformation progressive des personnages en animaux de ferme : après avoir imité qui la poule, qui le mouton, qui la grenouille, le coq ou la vache, tous hennissent en chœur au micro [...]. L'enthousiasme grandissant, Queipo se transforme en cheval. Et Catite [un *rejoneador* ou torero à cheval, au nom déjà chosifiant, car il s'agit d'une sorte de chapeau, traditionnel en Andalousie⁵] de le chevaucher, sa maîtresse de se faire vache, avant que la corrida ne commence. [...] Le coup de grâce est donné par Clavelona [une prostituée] [...] au moment où entre dans le studio un officier allemand [accompagné d'autres soldats allemands, nazis, et italiens, fascistes]. On s'en doute, le Général tombe à ses pieds, pour mieux marquer que l'Espagne nationaliste est aux bottes de l'Allemagne. Poursuivant sur la voie du grotesque, Alberti fera cirer les chaussures de l'Allemand par le Général redevenu humain⁶.

Ce choix de notre part d'étudier plutôt la pièce *Radio Sevilla* pour ce colloque s'est fait de lui-même, d'abord pour ne pas répéter des analyses d'autres pièces plus célèbres, comme *El hombre deshabitado* (1930), *Fermín Galán* (1931), *De un momento a otro* (1938-1939), puis celles composées en exil, comme *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944), *La Gallarda* (1944-1945) ou *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), déjà bien étudiées, et ensuite pour mettre l'accent sur ce qui fait l'intérêt du théâtre albertien, dans sa grande – même si pas exclusive – majorité : c'est-à-dire une esthétique de l'engagement, avec la rhétorique propre à ce genre. Et ce, même si, excepté les pièces du « Théâtre d'Urgence »⁷ qu'il écrit pendant la Guerre Civile, dont

propagande, « al punto de que se creó una emisión de radio llamada “Anti Queipo” [...] que funcionó al menos hasta avanzado 1937 », à compléter avec les observations suivantes : « [...] [H]ubo una intensa actividad literaria contra el personaje [...] [:] en otros romances de guerra de autores como [José] Bergamín [en la lírica], [y] en el ámbito concreto del teatro Queipo era un personaje invisible de la obra de Max Aub *Por Teruel*, de 1937, parte de cuya trama gira en torno a los discursos radiofónicos del general », Note d'E. Mateos, *op. cit.*, p. 675-676.

⁴ Après un bref « prologue » en vers, mais non indiqué comme tel, qui présente deux personnages, un soldat et une jeune fille, du même bord – républicain –, le soldat ouvrant à la fin de cette première partie un rideau, le rideau de scène – lequel n'avait donc pas encore été levé – qui permet à l'action de débiter véritablement dans le studio de radio sévillan, tandis que ledit soldat s'adresse aux spectateurs autant qu'à la jeune fille en promettant un spectacle édifiant concernant la « chinche » Queipo de Llano. La pièce se referme littéralement de la même façon, avec un commentaire militant et appelant à la lutte de la part du même duo. De manière claire, la distribution indique « Personas » pour le soldat et la jeune fille, et « Personajes » pour tous les autres, ceux de la boîte d'allumettes, aussi enflammés que destinés à être réduits en cendres, d'ailleurs, par la suite.

⁵ Mais aussi de « bâton de sucre raffiné » et de « petite tape », toutes autres acceptations qui rabaissent un homme adulte.

⁶ Avant de tituber et de tomber définitivement à la fin de la pièce, en reprenant son antienne chantée de métamorphose équine (« las riendas se me desmandan, / galopo, galopo... al paso », p. 417). Évelyne RICCI, « Théâtre et engagement politique chez Rafael Alberti : rire, jeux et artifice », dans Serge Salaün et Zoraida Carandell (éd.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 185-186. Disons déjà que la dernière phrase de ce résumé montre qu'Alberti a répondu clairement à l'une des consignes fondamentales de la propagande républicaine, à savoir l'expression de la sujétion de l'Armée franquiste aux puissances étrangères (ici nazis et fascistes), via, dans cette pièce, le *plot twist* de l'asservissement final du hiérarque militaire.

⁷ É. Ricci parle à propos d'Alberti de son « combat politique et révolutionnaire, rendu *urgent* au vu des circonstances politiques », *op. cit.*, p. 178. Nous soulignons. Elle rappelle que le combat d'Alberti par le théâtre est double, politique, d'une part, esthétique contre le théâtre bourgeois et commercial alors à la mode, de l'autre. Voir aussi l'indispensable étude de José MONLEÓN, *«El Mono azul»: Teatro de Urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979. Cf. aussi É. MATEOS dans sa Note sur la pièce, qui évoque les « Guerrillas del Teatro [remitidas a un Concurso abierto] en las que [...] se vuelca la actividad de los Alberti [él y su esposa María Teresa León] en el frente

fait justement partie *Radio Sevilla*, et qui sont les seules, *a priori*, à être totalement prises dans cette écriture politique, les autres sont plus poétiques, cherchant donc à intégrer la poésie dans l'art dramaturgique, avec plus ou moins de bonheur selon l'avis général des critiques.

Pour autant, nous verrons aussi que même les pièces les plus politiques de notre auteur, comme la féroce farce que nous propose ici Alberti, ne ressortissent peut-être pas uniquement à l'écriture à charge, mais que cette *Radio Sevilla*, par exemple, constitue aussi une écriture, une esthétique, qui dépassent le strict « message » militant – certes central – pour atteindre à une transformation du réel et à un jeu avec le théâtre lui-même, autrement plus intéressants que la seule dénonciation idéologique.

Cette pièce proche de l'« entremés »⁸, écrite et représentée en 1938, fait précisément partie de ce « Théâtre d'Urgence » dont nous parlions *supra*, et qui recèle bien des parentés avec d'autres pièces d'Alberti, plus anciennes et d'avant- ou du tout début de la guerre, comme *Bazar de la Providencia (Negocio)* et *Farsa de los Reyes Magos*, deux *Farsas revolucionarias*, un diptyque écrit pour le « Guiñol de octubre » en 1934, ou *Los salvadores de España*, « *farsa satírica para Guiñol* », en 1936⁹ et, un peu plus tard, *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, fin 1938, mais dans une tonalité résolument différente pour cette pièce-ci, puisqu'il s'agit d'un hommage au départ des Brigades Internationales du territoire espagnol

Les (trois, surtout) premières pièces ici citées ne souffrent sans doute pas, elles, de l'inflation poétique que les critiques ont parfois pu reprocher au théâtre d'Alberti : avec leur côté farcesque ET engagé, mi-vaudeville, mi-pièce militante, elles sont au contraire pleines d'un vitriol idéologique qui permettrait de les ranger *a priori* et un peu trop facilement dans les catégories des pamphlets de circonstance. Or, comme nous l'avons annoncé, ces satires mordantes vont plus loin que cette seule finalité, et si, c'est le cas de le dire, « no dejan títere con cabeza », c'est parce qu'elles procèdent à une « fantochisation » des personnages pour mieux les décapiter, comme dans un gigantesque chamboule-tout – appelé aussi « jeu de massacre », bien nommé –, un jeu, disons-le, propre à l'époque ou aux époques immédiatement antérieures¹⁰ et qui est également l'un des intérêts de cette pièce-ci.

teatral hasta el final de la guerra », *op. cit.*, p. 674. Rappelons à ce propos les paroles d'Alberti sur la création de ce théâtre si particulier, écho exacerbé de la Barraca lorquienne : « Las “Guerrillas del teatro” fueron creadas por el Ministerio de Instrucción Pública [...] [por Decreto del 14.12.1937]. Era preciso llevar a los frentes, a las fábricas, a las organizaciones una especie de compañías volantes que dieran con sus actuaciones una enseñanza, sirviendo al propio tiempo de agitación antifascista y esparcimiento », « Presentación del Teatro de Urgencia », *op. cit.*, cité in R. ALBERTI, *Prosas encontradas*, *op. cit.*, p. 157. Sur la volonté du Consejo Central de Teatro, créé le 22.08.1937, avec à sa tête Antonio Machado et María Teresa León – et avec comme « simple membre » – Alberti, de rénover le théâtre à des fins politiques, après un an sans théâtre politique vraiment efficace – alors que le médium théâtral, qui meut des foules physiques et concrètes, peut tant l'être –, voir les détails des concours d'écriture de pièces engagées ouverts par le Conseil et la chronologie de la genèse de ces projets ou de l'inscription de la pièce d'Alberti, vraisemblablement écrite au début de l'année 1938, dans ce mouvement, dans la même Note d'E. MATEOS, *op. cit.*, p. 673.

⁸ *I.e.* une pièce brève, en un seul acte, au ton humoristique, qui à l'origine était jouée entre les actes d'une autre pièce, principale celle-ci, qu'elle soit elle-même comédie ou bien drame.

⁹ Une pièce qui l'a poussé à réfléchir sur son art théâtral, pièce avec laquelle *Radio Sevilla* a bien des similitudes, « modelo estilístico [...] de[l] que toma las trazas fundamentales de farsa popular satírica y grotesca » (E. MATEOS, *op. cit.*, p. 676), même si *Radio Sevilla* est « una apuesta más madura literariamente sobre el teatro de agitación » (E. MATEOS, *op. cit.*, p. 675).

¹⁰ Les images de chamboule-tout en période de crise ou de guerre sont récurrentes dans l'art, comme dans la réalité des fêtes, foraines ou autres, cf. par exemple, la scène où Ramón Gómez de la Serna incarne une cible de chamboule-tout en tant que pantin de fête foraine dans le court métrage d'Ernesto Giménez Caballero *Esencia de verbena* (1930) ; ou celle du long métrage d'Agnès Varda *Jacquot de Nantes* (1991), dans lequel on voit un chamboule-tout de

Disons à présent un mot du sous-titre, « Cuadro flamenco ». On peut penser que le choix de celui-ci par Alberti – outre le référent « réel » à Séville, lieu de l'action, mais aussi aux tableaux de fêtes populaires de Brueghel l'Ancien – situe la pièce dans la sphère des spectacles de masse qui constituait alors « los auténticos éxitos de un panorama teatral dominado por las variedades y la revista, género en gran parte impuesto por los sindicatos, que gestionaban los teatros colectivizados, por su rentabilidad económica [...] » et un genre « por el que mostraban sus preferencias las clases populares urbanas [...] »¹¹. L'avis de José Monleón nous paraît également pertinent quand il dit que la pièce a été sous-titrée ainsi dans le but de :

satirizar precisamente el tópico, la acomodación a sus gustos e intereses, que la aristocracia andaluza, primero, y luego, bajo su influencia, buena parte de la pequeña burguesía española, ha hecho de algo tan serio, y tan admirado por el escritor gaditano [Alberti], como el «cante jondo»¹².

Cette pièce est d'abord une fête furieuse du langage auto-jouissif, et le langage un ciment de son essence même d'artefact, puisque, déjà, elle porte le même titre qu'un poème d'Alberti, datant de 1936 et des débuts du conflit, poème qui brocardait déjà les messages radiodiffusés de Queipo de Llano¹³ et enclenchait ce processus de *damnatio memoriae* à son endroit. Ce poème-pamphlet est donc cité quasiment *in extenso* dans le cours de la pièce, en une intratextualité qui montre ici, par ce remploi d'Alberti, à la fois la réflexion qui est la sienne sur son travail d'écrivain, la porosité des genres chez notre écrivain et, enfin, la volonté d'une efficacité maximale, en réutilisant sur scène un texte qui avait fait ses preuves auprès du public, vu la popularité du *Romancero general de la Guerra de España* dans lequel il avait initialement été publié.

Par ailleurs, cette pièce intitulée *Radio Sevilla* a été jouée, apparemment, à la fois par des personnages de chair et d'os, mais aussi par des marionnettes et jouissait d'un beau succès populaire sur les fronts républicains, au-delà des seules déclarations de son auteur¹⁴. Louise B. Popkin, dans un article passionnant sur la pièce, parle avec raison de « a puppet-like *cortège* of

foire avec les figures de Hitler et ses sbires, sur lesquels tirent les Nantais pendant la II^e Guerre Mondiale ; jusqu'au chamboule-tout de pantins à taille humaine, là encore en temps de guerre – mais la I^{re} Guerre Mondiale – visible dans le long métrage d'Albert Dupontel *Au revoir là-haut* (2017), lui-même adapté du roman « goncourisé » de Pierre Lemaitre (2013). On pourrait en dire de même pour les images de stands de tir de fêtes foraines à la même époque troublée, cf. par exemple « Cibles pour stands de tir » dans Walter BENJAMIN, *Rue à sens unique [Einbahn-strasse, 1928]*, éd. cit. Paris, Allia, 2015, p. 82-84, notamment « Le coup frappe dans l'existence des marionnettes à la façon des contes, avec cette violence salutaire, qui sépare la tête des monstres de leur tronc [...] », p. 84.

¹¹ « Las posibilidades propagandísticas de este género [...] no habían pasado desapercibidas para el Consejo General de Teatro [...] ni para el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado de la Guerra, que tuvo a su cargo un cuadro flamenco con la compañía “Los faraones Antifascistas” [...] [que] tuvieron obras propias como *La evasión de los flamencos* [sous-titré *Apropósito cómico-lírico-bailable en un tirón* de Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos, 1936], función de burla contra el fascismo », toujours selon E. MATEOS, *op. cit.*, p. 676.

¹² J. MONLEÓN, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Cádiz, Fundación Rafael Alberti/Primer Acto, 1989, p. 174.

¹³ « Radio Sevilla », poème paru dans *El Mono azul*, 1^{ère} Époque, n° 6, octobre 1936, « romance que [Alberti] introduce casi íntegro en la obra [de teatro homónima de 1938], desarrollando para la escena el embrión dramático a menudo existente en estos paradigmas de poesía popular, un procedimiento que ya había practicado el autor en obras anteriores como *Santa Casilda* [1930] partiendo de romances tradicionales », selon E. MATEOS, *op. cit.*, p. 675. Observation confirmée par Alberti lui-même dans le bref texte de présentation de l'œuvre lors de sa réédition pour Aguilar : « Es realmente la escenificación de un romance anterior mío, que fue muy popular en la zona republicana [...] », R. ALBERTI, *El poeta en la calle, op. cit.*, p. 763.

¹⁴ Cf. « [Radio Sevilla] fu[e] representad[a] tanto por actores como por títeres en las frentes de la España republicana », Notice à lire sur wepa.unima.org, soit la « World Encyclopedia of Puppetry Arts » consacrée ici au théâtre albertien et rédigée par Adolfo Ayuso en 2012 [Consulté le 02/05/2018].

foreigners in a noisy parade»¹⁵, lorsqu'elle évoque la fin de la pièce et l'irruption des soldats étrangers, italiens et allemands. Elle mentionne aussi la parenté évidente avec l'*esperpento* déformant et (dis)tordant de Ramón del Valle-Inclán¹⁶ qui est, rappelons-le tout de même, antérieur de quelques années au guignol albertien et que la brièveté de cette étude centrée sur Alberti ne nous permet pas de mettre plus avant en parallèle ou en contraste avec le théâtre de guerre de notre écrivain.

Dans ce pamphlet de théâtre, au-delà des attaques contre le Général qui passent, bien entendu, par le grossissement, la caricature, ou l'inversion haut/bas comme positif/négatif¹⁷, voire la réduplication, sinon même la répétition des effets, on atteint au stade du grotesque et encore plus du burlesque, Queipo de Llano et ses affidés étant ici « fantochisés » et/ou animalisés pour être mieux rabaissés, dans une jubilation manifeste destinée à rabaisser l'ennemi, mais aussi dans un tourbillon langagier quasi plastique (« toda la gran pandereta / de esa estropajosa España », p. 403, « de negras chinchas beodas », p. 404, « un viejo mulo sin desasnar », p. 411, « torva fiera ensangrentada », p. 418) digne – certes, dans une toute autre orientation politique – d'un Louis-Ferdinand Céline et des insultes lisibles dans ses romans ou pamphlets de la même époque, de l'autre côté des Pyrénées¹⁸, ou même d'un... Hergé alors fascistoïde, vers les mêmes années, avec les fameuses imprécations mises dans la bouche du Capitaine Haddock¹⁹.

Cette effusion langagière presque hémorragique, proche d'un *pharmakon*²⁰, d'une variété et d'une profusion inouïes, est ce qui nous semble intéressant dans cette œuvre, qui dépasse donc les simples pièces « engagées » idéologiquement et dotées la plupart du temps d'un esprit de sérieux, à la manière du théâtre politique chinois ou soviétique de la « grande époque » (celle de Staline ou Mao, s'entend), et qui dépasse même lesdits pamphlets, par nature, certes, déjà imaginatifs, véhéments et « colorés », mais en créant véritablement ici un univers parallèle où l'ennemi est littéralement anéanti par les mots.

Comme l'écrit Évelyne Ricci : « L'opposition, par trop manichéenne comme il sied à des œuvres engagées écrites dans l'urgence, s'accompagne d'un traitement burlesque qui en atténue la rigueur, tout en accentuant son efficacité »²¹, Queipo de Llano apparaissant dans la pièce comme

¹⁵ Louise B. POPKIN, *The Theater of Rafael Alberti*, Londres, Tamesis Books, 1975, p. 89.

¹⁶ Un jeu de miroirs déformants, donc, mais qui nous montre la réalité cruelle et/ou absurde qui se cacherait derrière : « Owing largely to the utterly trivial and superficial imagery of the *España de pandereta* tradition, the characters seem to exhibit an awareness of their own histrionic nature. As in Valle-Inclán's *esperpentos*, this serves as a sign of their inauthenticity – a warning that the spectator is not to take them seriously », L. B. POPKIN, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ Mais, après tout, le Général Francisco Franco n'avait-il pas été surnommé par Queipo de Llano lui-même « Paca la culona », en inversant/renversant cul par-dessus tête le Généralissime ainsi féminisé et moqué par l'augmentatif péjoratif de l'adjectif, sans compter la féminisation du prénom déjà « diminué » ? À rapprocher de la description des soldats nazis, féminisés aussi à la fin de la pièce : « [...] *Tres soldados nazis, finos, rubios, afeminados, depiladas las cejas, pintados los labios, etc.* » (p. 416), en une image qui annonce les nazis gays (sic) de la section des S. A. par Luchino Visconti dans *Les Damnés* [*La caduta degli dei*, 1969], ici, la fascination homoérotique en moins, la disqualification de l'ennemi par féminisation/homosexualisation en plus.

¹⁸ On pense à ses romans de ces années-là, de *Voyage au bout de la nuit* (1932) à *Guignol's* (sic) *Band* (1944), en passant par *Mort à crédit* (1936), autant qu'à ses pamphlets *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) ou *Les Beaux Draps* (1941).

¹⁹ On sait, notamment depuis les recherches d'Émile BRAMI (*Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris, Écriture, 2004), que seize jurons céliniens de *Bagatelles pour un massacre* se retrouvent textuellement dans la bouche du Capitaine Haddock, dans l'album de Tintin *Le Crabe aux pinces d'or* (1941), où apparaît pour la première fois ledit marin.

²⁰ Terme polysémique, à la fois « poison » et « remède », pour Platon, selon qu'il l'applique à la mauvaise sophistique des rhéteurs ou à la bonne philosophie de Socrate.

²¹ É. RICCI, *op. cit.*, p. 180.

un buveur – qu’il était « dans la vraie vie » –, faible face aux femmes, comme on le voit *via* le personnage de la Clavelona, qui parvient à le rabaisser (« Queipo, Queipillo, p. 404), ou *via* la première demoiselle (« ¡Viva Boabdil el Chico! », p. 405²²), comme il est faible... face aux forts, ainsi qu’on l’a dit au tout début de cette idée par rapport à l’officier nazi dont Queipo nettoie, à défaut de les lécher, les bottes²³. Dans cette pièce, l’humour renverse donc l’ordre établi et n’est pas là pour maintenir le consensus, mais bien pour subvertir ledit ordre bourgeois, à l’exemple des « ismes » – cubisme, dadaïsme, ultraïsme, surréalisme... – de la ou des décennies précédentes, mais aussi du théâtre panique à venir, qui sera créé un quart de siècle plus tard par son compatriote Arrabal, ainsi que par Topor, Jodorowsky et consorts.

Si le mot permet de dire, donc éventuellement, de transformer la chose ou l’être, alors le langage peut au choix « fantochiser »²⁴ ou animaliser²⁵, Queipo comme les autres personnages, tant dans les tirades que dans les didascalies, comme par exemple ici les soldats italiens vus comme des corbeaux : « *Entran tres soldados italianos, de negro, facinerosos, bigotudos, llenos de plumas los sombreros [...]* » (p. 416), en un processus proche du Kafka de *La Métamorphose*²⁶. Dans cette économie langagière très spécifique mise en œuvre par Alberti, « [l]e vers est le point d’orgue de ce système ; par les jeux sur les sonorités, les mots, le rythme, par les associations qu’il permet, par sa dimension méta-linguistique, il combine toutes les possibilités du langage »²⁷, mêlant en même temps plaisir (du mot) et attaque (des êtres), en quelque sorte.

On pense, évidemment, à la partition de cette pièce en deux mouvements différents, un premier en vers²⁸ et un deuxième, central, en prose – avec retour, à la toute fin, du premier mouvement versifié. Rappelons que le premier mouvement présentait un soldat et une jeune femme qui se découvrent unis face à l’ennemi fasciste, puis, une fois présenté le « spectacle »,

²² Queipo tique en effet à s’entendre appeler « el Chico » : « ¿El chico. ¿Por qué el chico? » et une fois que la deuxième demoiselle le rassure d’un « Así lo llama [Boabdil, le dernier Roi de Grenade] la Historia », il semble rassuré : « ¡Ah! Creí que era un insulto », pp. 405-406.

²³ Il est en position basse, et passive, comme lorsque, auparavant, il était chevauché et n’était déjà plus l’homme actif et viril dont l’image est associée au torero.

²⁴ Parmi de multiples exemples : « una siniestra comparsa », p. 403 ; « *una cabeza de toro, de cartón* », p. 404 ; « Queipo de Llano, sultán de Sevilla », par exemple p. 410, car pour nous il devient ainsi un sultan d’opérette ; « Clavelona: (*Histórica, cogiendo de la pared la cabeza del toro y poniéndosela a modo de máscara*) », p. 410 ; « Todos: (*Espantados, como de piedra*) », p. 415, car pour nous les personnages sont ici transformés en objets (cf. aussi « Clavelona: (*En jarras*) », p. 415, expression qui en fait une jarre, comme chez Valle-Inclán, d’ailleurs) : soient des statues ou pantins figés comme des marionnettes, qui n’ont pas leur destin en main.

²⁵ Parmi de multiples exemples : « Queipo de Llano es quien ladra, / quien muge, quien gargajea, / quien rebuzna a cuatro patas », extrait du *romance* initial d’Alberti, p. 406, « El gallo, ¡a mí, déjemelo a mí! ¡Kikirikí! ¡Kikirikí! ¿Qué tal? », p. 408 ; « Ya se me atiranta el lomo, / ya se me empinan las ancas, / ya las orejas me crecen, / ya los dientes se me alargan... », par exemple p. 409 et répété plusieurs fois ; « El toro, más propiamente dicho, la vaca que le acometerá correrá a cargo de la distinguida señorita Clavelona como representante de la Falange Española de las JONS sevillanas », p. 410 ; « Clavelona: (*Como un tigre, mientras la detienen entre todos*) », p. 413.

²⁶ « [...] [A] menudo no existe mejor expediente para arrojar luz sobre la condición de nuestra existencia que la fantasía. [...] [¿]Existe algún libro más rico para caracterizar al sujeto del siglo XX que aquel en que un hombre amaneció una mañana convertido en escarabajo? [...] [E]ntiendo que la literatura no es una red que se lanza sobre el mundo aspirando a convertirse en su horma, sino una magnífica falsificación, una manipulación en toda regla [...] », selon Ricardo MENÉNDEZ SALMÓN, « Poderes de la ficción », in Philippe MERLO (dir.), *Le Créateur et sa critique*, n° 1, *Manipuler/Mentir*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2009, p. 104.

²⁷ É. RICCI, *op. cit.*, p. 185.

²⁸ Comme *El labrador de más aire* de M. Hernández, à la différence que cette pièce-là est entièrement écrite en vers, mais des vers différents selon les moments de ladite pièce, alternant chansons et strophes populaires et formes métriques plus raffinées et sophistiquées (« cultas »).

appellent à la lutte devant tant d'« horreur ». Or, ce mouvement est un *romance* octosyllabique, d'abord en e/o, puis en a/a, on ne peut plus traditionnel et en même temps populaire – et aussi narratif et musical, bien entendu –, soit la forme la plus appropriée au propos du dramaturge, dont le recours, ici, à la poésie est on ne peut plus *ad hoc*, puisqu'il s'agit d'un vers de *romance*, mémorisable aisément par le public, comme les poèmes homonymes qui circulaient à l'époque de bouche en bouche, de village en village et de front en front, pendant la Guerre.

De la même manière, si la différence formelle, au niveau du langage, se sent immédiatement, pour le public, avec cette brusque extinction du vers quand on rentre dans la boîte d'allumettes géante de la scène, qui est un monde en effet prosaïque, le vers n'est, pour autant, pas totalement absent de cette partie centrale dans le studio radiophonique avec Queipo de Llano. En effet, celui-ci, comme le speaker d'ailleurs, qui l'introduit, reprend parfois le *romance* octosyllabique en a/a pour ses discours, de même que d'autres personnages, ou les mêmes, peuvent se mettre à chanter, tel Catite, dans un quatrain embrassant octosyllabes et hendécasyllabes non rimés (p. 410), et surtout, à la fin de la pièce, les officiers allemands et italiens, qui rivalisent de séguedilles méprisantes envers les Nationalistes²⁹ ou chantent, pour l'Italien, dans sa langue, mais toujours, grâce à Alberti, en octosyllabes rimés³⁰. Cette récurrence du vers essentiellement *populaire*, dans cette deuxième partie, centrale, en prose, et très satirique, montre la préoccupation de l'auteur d'ancrer cette satire dans un moule lui-même populaire, proche des *coplas* et des *cuplés* des cabarets et *cafés cantantes*, que le genre de la pièce autorise et légitime, en même temps qu'il dote son « message » d'une efficace redoutable, celle de l'*enseñar deleitando*, ici *via* la chanson satirique.

De même, dans le retour aux vers de l'ultime mouvement, qui reprend donc le premier avec son couple de protagonistes, le *romance* toujours en a/a sert particulièrement le message militant *via* l'apostrophe « *al público* » de prendre les armes, comme dans un *romance* engagé de l'époque.

Il nous faut dire à présent que, après l'indirect du burlesque, revient dialectiquement à la fin de la pièce, lors d'une « troisième partie » rideau baissé, l'appel à s'engager, à militer, ici avec les deux personnages de la première partie, le soldat et la jeune fille, lesquels « saluent les spectateurs qu'ils invitent à poursuivre, hors du théâtre, le combat engagé dans la fiction de la scène »³¹, dans un discours performatif et rempli d'impératifs pour le public/people – puisqu'il s'agit des mêmes – opprimé et réprimé, qui doit continuer le combat³². On perçoit alors une sorte de regard caméra impliquant le spectateur, de la part de la jeune fille et du soldat, qui

²⁹ « Cuando a Sevilla llegan / los alemanes, / pierden sus pantalones / los “nacionales” », dans la bouche de l'officier nazi, p. 416.

³⁰ « Oficial italiano: (*Cantando*) Giovinezza, giovinezza, / primavera di bellezza... », p. 413.

³¹ É. RICCI, *op. cit.*, p. 181. Cf. aussi : « [...] [L]a fiction, la déformation seule intéresse la littérature », Henri MICHAUX, *Les Rêves et la Jambe* (1923), éd. cit. *Cœuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 25.

³² « ¡Pueblo, vuelve tus fusiles, / hoy mismo, nunca mañana, / contra los que te vendieron [!] » ou « ¡Venid, vecinos, vecinas, / madres fuertes de Triana, / cigarreras, hombres todos, / venid, que Sevilla os llama! » et la dernière didascalie où le lynchage – nous ne voyons pas d'autre terme, même s'il est symbolique (?), car cathartique – commence là où se termine la pièce : « (*Entran gentes [eux aussi classés dans la partie « Personas » de la distribution] armadas de palos [...], y golpeando en ronda la cabeza de Queipo, cantan mientras, con la música del “Trágala” [chanson populaire dirigée initialement contre Ferdinand VII, puis récupérée dès la II^{ème} République contre la Monarchie, mais aussi contre l'Église et la droite en général], letras alusivas al momento, cuya invención correrá a cargo del director literario del grupo que representa esta obrilla*) » (p. 418), concrétisant le passage à l'acte dans le « réel », même si le « théâtre » est encore (un peu) là, et le chamboule-tout contre cette grosse tête aussi.

recommencent à parler – toujours en vers – et font alors office d’admoniteur, ce rôle défini jadis par un autre Alberti (Leon Battista, le grand humaniste italien polymathe du Quattrocento) comme celui qui, dans un tableau, regarde, apostrophe le spectateur et l’invite en quelque sorte à participer au tableau, et que l’on pourrait tout autant aujourd’hui appliquer au théâtre – ou au cinéma.

Mais, en plus du langage, il nous faut poursuivre cette étude de *Radio Sevilla* par l’apport méta-théâtral de cette pièce, qui passe d’abord par le visuel, le plastique et plus particulièrement par les jeux entre les deux espaces scéniques, mais aussi, pour commencer, par ceux concernant le seul espace du studio de radio et ses faux-semblants impliquant les personnages du « studio », tous hypocrites et jouant ô combien un rôle, comme nous l’indique Louise B. Popkin quand elle évoque :

In *Radio Sevilla* Alberti has [...] written a play-within-a-play, [...] with several interior fictions arranged in a manner resembling a Chinese box. As the prologue (original frame situation) concludes and we enter the broadcasting studio via the matchbox cover (original interior fiction), the concentric arrangement of the theatrical space is carried out by means of a number of histrionic and scenographic details: the prominently placed microphone, the cheers and applause of the onlookers, the speaker’s admonitions regarding the late hour, his protests about the vast amount of ad-libbing which can be heard on the air, noisy discussions between the actors over who will play what part. All of these elements enable us to distinguish the broadcast proper (new interior action) from that which is to be construed as taking place behind the scenes (new frame situation)³³.

Évelyne Ricci, quant à elle, insiste aussi à bon droit sur la dénonciation dans un premier temps d’un fasciste aviné et machiste à l’œuvre dans cette pièce, en observant ensuite que cette dénonciation n’oblitére pas la recherche esthétique, notamment visuelle, annoncée plus haut, même si elle est en accord avec le « fond » proposé, sans que jamais cette esthétique ne lui soit totalement inféodée non plus. Comme elle le dit : « Loin de ne privilégier du signe théâtral que le signifié, Alberti choisit de jouer sur les signifiants pour mieux dévoiler l’artifice dont théâtre et monde sont faits »³⁴.

On peut donner comme exemples le fait qu’après la première « partie » avec le soldat et la jeune fille, qui parlent devant le rideau de scène, ledit rideau s’ouvre, après une adresse programmatique – au choix, entre le meeting et la fête foraine – aux spectateurs-« camarades » (« Presenciarás lo que pasa / debajo de esas cortinas. / Quédate aquí, camarada. / Veremos aparecer, / [...], un triste cuadro flamenco », p. 403³⁵) ; et il s’ouvre sur le second espace qui est, d’après les didascalies, « una gran caja de cerillas³⁶ de la época monárquica » qui contient « la sala de

³³ L. B. POPKIN, *op. cit.*, p. 92.

³⁴ É. RICCI, *op. cit.*, p. 177. Cf. aussi : « [Es] [...] una postura decididamente épica en el planteamiento de doble plano escénico que representan por un lado los personajes [le couple du début] y por otro los farsescos, ejemplo perfecto de una técnica antinaturalista característica del teatro albertiano [...] consistente en subir el propio teatro a escena haciendo evidente el mecanismo de la representación y sus artificios [...] », E. MATEOS, *op. cit.*, p. 675.

³⁵ Tandis que les deux espaces commencent de s’interpénétrer, puisque l’on entend déjà une « Voix » qui annonce derrière le rideau : « ¡Atención! ¡Radio Sevilla! / ¡Radio Sevilla es quien habla! ». De même, à la toute fin de la pièce, le soldat et la jeune fille commentent la pièce tandis que le rideau n’est pas encore totalement tombé : « El soldado: (Al público, mientras va cerrándose, despacio, la caja de cerillas) ¡Pueblo español, pueblo grande, / hermoso pueblo de España!: / éstos son los que te humillan », puis : « (Se cierra la caja, quedando, fuera, cogida por el cuello, la cabeza de Queipo de Llano) », enfin, la toute dernière didascalie, dont on a parlé *supra* (« Entran gentes [...] »), p. 418.

³⁶ « La caja de cerillas funciona como guillotina », selon Hub. HERMANS dans son article original et personnel sur la pièce, « “Radio Sevilla” de Rafael Alberti o la función política del folklore », à lire dans José Luis ALONSO HERNÁNDEZ (dir.), *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*, Salamanque, Universidad de Salamanca,

emisora sevillana ». Outre l'ancrage conservateur de cette boîte de Roi avec sa « *franja con los colores de la bandera bicolor* », la suite de la présentation du décor insiste sur le côté artificiel de ce studio aux murs ornés de *paraphernalia* taurines qui confinent au cliché (« *carteles taurinos; [...], banderillas, dos capotes extendidos y un gran rejón de lujo* »³⁷) et s'achève sur un autre cliché d'espagnolade : « *Sentado, un tocadore de guitarra. Rodeándole, en diversas posturas de cuadro flamenco [los personajes]* » (p. 404³⁸), trop folklorique pour être naturel, trop beau pour être honnête et qui annonce la bourle au public.

Pour en revenir à l'aspect encore plus graphique, on dira avec É. Ricci que « [l]e monde sensitif qu'Alberti souhaite créer au théâtre [...] fait appel à la dimension visuelle du spectacle, par un développement gestuel, corporel et plastique qui participe à la mise en scène du paysage politique »³⁹, comme le moment où, dans la seconde moitié de la pièce, le général se met à quatre pattes, devenu cheval, alors que les mots du speaker de la radio du début de la pièce (« *Queipo de Llano es quien ladra, / quien muge, quien gargajea* », ici p. 406) devenant « réels », s'incarnent physiquement, charnellement, dans le corps du Queipo de la pièce, sur scène, des mots à nouveau particulièrement performatifs. En effet, « [g]râce à la scène, le vers – ou le mot – [...] acquiert une “visibilité” qui sert le message politique qu'il a doté de corporéité »⁴⁰, créant au passage une corrida qui confine à la pantalonade, se moquant ainsi de la « fête nationale » souvent vue comme d'essence traditionnelle, voire conservatrice et même nationaliste⁴¹, tout en proposant, à la manière des toreros comiques, un sketch hautement humoristique, dans la lignée des « charlotadas » apparues au mitan des années 10, notamment avec les spectacles comico-taurins de Carmelo Tusquellas Forcén, *alias* « Charlot » et sa *cuadrilla*, encore énormément populaires dans les années 30.

Comme le dit É. Ricci de manière plus générale du « Théâtre d'Urgence » albertien, insistant sur la métaphore morale de cette animalisation/« fantochisation », donc déshumanisation :

Cette attention plus grande portée aux gestes et au corps dans le théâtre de guerre s'explique par l'urgence de l'action : ces pièces, qui ont une mission de propagande à remplir, requièrent une efficacité plus grande des moyens mis en place, efficacité qu'Alberti trouve dans le grotesque et la déshumanisation des personnages, réduits à l'état de marionnettes de guignols ou d'animaux de cirque, pour faciliter immédiatement leur identification comme adversaires à combattre⁴².

Par ailleurs, le comique gestuel – tel qu'on le voit, par exemple, dans la célèbre pièce *¡Ay, Carmela!*, qui se passe pendant la Guerre Civile et met en scène des comédiens qui divertissent

1983, pp. 315-333. Cf. aussi l'étude du même Hermans *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

³⁷ « Rien n'y manque pour reconstituer cette Andalousie d'opérette : affiches de corridas, banderilles, têtes de taureau en carton noir, guitare, castagnettes. Du même coup, Alberti montre tout le faux pittoresque de ce décor vulgaire et criard, dans lequel le spectateur ne peut s'attendre à voir que des personnages ridicules et grotesquement prétentieux », selon Robert M[ARRAST] dans sa brève présentation de la traduction en français de la pièce, cf. R. ALBERTI, *Radio-Séville, op. cit.*, p. 151.

³⁸ D'autant qu'Alberti insiste à la fin de la pièce, lorsque le rideau se referme, en répétant à propos des personnages, au dernier coup sec de la guitare, qu'ils restent « *en una postura de cuadro flamenco* » (p. 417).

³⁹ É. RICCI, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ É. RICCI, *op. cit.*, p. 186.

⁴¹ Sandra ÁLVAREZ MOLINA réfléchit aux polémiques sur la tauromachie et l'espagnolisme dans son ouvrage de référence *Tauromachie et Flamenco : polémiques et clichés, Espagne, fin XIX^e – début XX^e*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴² É. RICCI, *op. cit.*, p. 188.

comme ils le peuvent les soldats sur le front républicain⁴³ – est sans doute le plus efficace pour le public ciblé par ces spectacles. De même qu'il conjugue à l'envi efficacité et facilité d'accès/de décodage (que la brièveté de ce type de pièces confirme aussi, pour ne pas diluer l'attention et lasser le spectateur), il se double d'un feu roulant jubilatoire de vitupérations méchantes, condensées à l'extrême par intensité et resserrement de ce genre de comique, tout comme de la critique proposés⁴⁴. Alberti crée ainsi une sorte de spectacle total⁴⁵ « qui parle aux sens du public. Le message politique, devenu sensation avant d'être discours, acquiert sur scène une efficacité indéniable »⁴⁶.

En conclusion, on rappellera d'abord ce que Ricci écrit du théâtre d'Alberti des années 30, ces années de politisation, voire de bipolarisation, de l'Espagne – et de l'Europe, d'ailleurs – qui vont de pair, notons-le, avec une radicalisation et une exacerbation, tout au long de ces années-là, dans ce que l'on pourrait appeler l'« *esperpentización* » des personnages réifiés du théâtre albertien à partir de son *Fermín Galán* du début de la décennie, comme si, plus grande était l'urgence, plus grande était la « fantochisation »/animalisation, comique, mais dégradante :

Le théâtre d'Alberti des années 30 assoit l'engagement politique sur des recherches esthétiques réelles : inspiré de la tradition du théâtre espagnol, des spectacles les plus populaires, comme le guignol ou les marionnettes, la corrida ou le flamenco, il recherche aussi les aspects plus innovants de la création théâtrale (*l'esperpento*, la mise en abyme...), tout en s'appuyant sur les possibilités infinies que lui offre le vers. [...] Son œuvre, nourrie de ces différentes influences, met le signe au cœur de son système et joue avec lui : matière sonore, dimension gestuelle, plasticité, musique, [...] pour créer un sens nouveau⁴⁷.

De manière plus précise encore, dans la pièce qui nous a occupé ici, *Radio Sevilla*, le plaisir reste un élément clef de la représentation, malgré le propos idéologique premier : « Le théâtre d'agitation [nous ajouterions même d'*agit prop*, vue l'obédience originelle, très à gauche, de ce type d'action, né au début de la création de l'Union Soviétique] se dote là d'un tremplin décisif, sans jamais cesser d'être [...] un théâtre de diversion, qui amuse et fait rire. Le plaisir sert [ici] indéniablement l'engagement politique »⁴⁸.

Au-delà de la seule « urgence » de ce théâtre, urgence du créateur engagé comme du spectateur concerné, le comique burlesque et grotesque qui « sert » le « saine » qu'est *Radio*

⁴³ La pièce est de José Sanchis Sinisterra (1986), l'adaptation cinématographique, tout aussi connue, de Carlos Saura (1990).

⁴⁴ E. Mateos nous apprend d'ailleurs que, selon les règles du concours mentionné *supra*, les pièces éligibles ne devaient pas excéder la demi-heure (*op. cit.*, p. 674). Cf. aussi Alberti lui-même : « Hacen falta estas obras rápidas, intensas [...] que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. [...] En veinte minutos escasos, si el tema está bien plantado y resuelto, se puede producir en los espectáculos el efecto de un fulminante », « Presentación del Teatro de Urgencia », cité in R. ALBERTI, *Prosas encontradas*, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁵ Ce mixte de moyens propres au spectacle populaire, « entre los que Alberti usa incluso partes musicales aflamencadas con la propaganda antifascista » a dû donner de bons résultats, car « la pieza, según numerosos testimonios de época, se hizo muy popular y se representó a menudo, realizándose de ella además dos ediciones próximas a su escritura y cercanas entre sí », Note d'E. MATEOS, *op. cit.*, p. 677. On est même proche de l'intermédialité entre le théâtre et les autres arts chère au théâtre d'avant-garde, cf. par exemple et à titre de comparaisons possibles nos deux articles concernant la production de Ramón Gómez de la Serna, « Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón », in *Boletín Ramón*, n° 9, Madrid, 2004, pp. 24-39 et « La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna », dans Mechthild ALBERT (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad*, Madrid, Iberoamericana/Francfort, Vervuert, 2005, pp. 117-139.

⁴⁶ É. RICCI, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁷ É. RICCI, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁸ É. RICCI, *ibid.*

Sevilla sert donc le propos anti-fasciste – ce qui fait du rire provoqué un rire hautement disqualifiant – et permet aussi à Alberti d'écrire une œuvre qui, par son aspect ludique et ses divers effets, de miroir comme de distanciation, excède le simple libelle pour parvenir à une réflexion sur le théâtre. C'est ce que ce théâtre veut, et ce qu'il peut, tant d'un point de vue langagier – le langage étant central dans les pièces albertiennes – que plastique – le visuel étant l'« autre » centre de ces pièces –, la scène demeurant le lieu singulier et riche de tous les possibles, esthétiques comme idéologiques, l'un n'étant jamais que l'envers de l'autre.

Enfin, *Radio Sevilla* est un bon exemple, même s'il était peut-être inattendu *a priori*, de ce patchwork dramaturgique entre le populaire et l'avant-garde, si on se rappelle les différents exemples de mise en abyme et de jeux avec l'univers théâtral, tant au niveau de la langue/des langages que du visuel/plastique en scène, que recèle cette pièce, sans compter la métamorphose des personnages sur ces planches. Bien entendu, il serait ingénu de penser que la caricature par création d'avatars dégradés serait spécifiquement d'avant-garde, ou que le seraient la logorrhée, l'inventivité graphique, et même la mise en abyme ludique du méta-théâtre et de ses différents espaces scéniques, dont, par exemple, l'adresse directe aux spectateurs dans *Radio Sevilla*.

En effet, le versant ludique de ces manipulations dans la sphère du théâtre est, d'abord, vieux comme le théâtre lui-même – comme les mises en abyme de tous les arts, plastiques, musicaux ou littéraires, d'ailleurs –, et, ensuite, poreux à tout type de théâtre, le « grand » comme le « petit », le populaire comme l'avant-gardiste, et ne préjuge pas de la « modernité » d'une œuvre, tout au plus, parfois, de son inscription dans la « mode » et/ou l'« actualité » la plus contemporaine, comme ici. Mais du théâtre avant-gardiste, justement, on sait aussi la dette qu'il a envers le théâtre populaire, ne serait-ce que par son utilisation des marionnettes – réelles ou « humaines » (*i.e.* « jouées » par des acteurs) –, pour rénover la scène, espagnole et même européenne, à l'époque des « ismes » du premier quart, voire tiers, du XX^e siècle⁴⁹.

Bien entendu, au-delà de la « qualité »⁵⁰ même de cette pièce, que nous mentionnons au début de notre étude, nous ne voulons pas achever cette brève réflexion en proclamant de manière exagérée que le boulevard politique qu'est *Radio Sevilla* est une œuvre d'avant-garde, loin s'en faut. Pour autant, ce n'est pas par hasard que la « fantochisation » des personnages de sa pièce par Alberti rejoint deux préoccupations qu'il partage avec bien des créateurs de son époque. À savoir, d'une part : le divertissement, avec ces humains pantins (in)dignes d'un castelet de Guignol, que l'on bastonne à l'envi devant des spectateurs redevenant l'espace d'un instant des enfants – même cruels, comme le sont tous les enfants ; d'autre part : la réflexion, qui en découle « mine de rien »

⁴⁹ On pense aux précurseurs Alfred Jarry en France (*Ubu Roi*, 1896), Edward Gordon Craig en Grande-Bretagne (*L'Art du théâtre* [*On the Art of the Theatre*, 1905]), Géza Blattner en Hongrie, ou Ramón del Valle-Inclán en Espagne (*Tablado de marionetas para educación de príncipes*, 1909, 1912, 1920, puis *Luces de Bohemia*, 1920 et 1924, ainsi que le triptyque *Martes de Carnaval*, 1930) et même Federico García Lorca (son adaptation pour marionnettes du conte andalou *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, 1923, et d'une certaine manière sa pièce *El maleficio de la mariposa*, 1921). Sur la rénovation du théâtre européen, cf. par exemple *L'Avant-garde et la Marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette/Paris, L'Âge d'Homme, 1988, n° 1 de la revue *Puck. La Marionnette et les Autres Arts*, et Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette/Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

⁵⁰ « El concepto de calidad, bajo los bombardeos, cambiaba de sentido. Porque una cosa parecía clara: muchas obritas de urgencia representadas ante los milicianos eran "mejores" que las que, en los viejos teatros, repetían los trucos pulcros y banales de la comedia podrida. [...] A falta de Goyas y Picassos, mejor una pieza de urgencia que un cuadro de [Julio] Romero de Torres [peintre symboliste andalou vu par certains comme *kitsch* et/ou pompier] », selon J. MONLEÓN, « *El Mono azul* », *op. cit.*, p. 109.

sur la déshumanisation de l'individu, simple marionnette en temps de guerre, non seulement civile en Espagne, mais bientôt mondiale.