

MAX AUB : UN THÉÂTRE D'AVANT-GARDE (1923-1939)?

Serge SALAÜN, Paris III

«A quel moment le dramatisse nouveau se rencontrera-t-il avec ce théâtre nouveau que vous prophétisez?»
Jacques Copeau, entretien avec Gordon Craig, 1915.

Max Aub disposait de solides atouts pour entreprendre une carrière d'homme de lettres et de dramaturge. A commencer par une impressionnante culture cosmopolite. De par ses origines et ses pérégrinations, c'est un polyglotte frotté de littérature française, allemande et espagnole (pour ne parler que des langues qu'il maîtrise parfaitement), à la différence de l'immense majorité des écrivains espagnols qui sont loin d'avoir une approche aussi directe des langues et des cultures étrangères : on peut le croire lorsqu'il revendique Rabelais, Villon et Racine, aussi bien que Quevedo ou Berceo. C'est surtout un homme de son temps, soucieux de modernité, qui a lu et assimilé l'essentiel de ce qui se produit. Comme il le fait dire à Juan Chabás, dans la réponse imaginaire à son discours de réception à l'Académie : "Conoce siempre el último libro francés, italiano o alemán, lee los artículos más polémicos de las revistas de París, de Berlín, de Milán, de Roma, de Madrid"¹. En résumé, pour reprendre les propos du vrai Chabás, dans sa *Literatura española contemporánea*, Max Aub est un «Verdadero Pen Club» à lui tout seul².

En ce qui concerne le théâtre, Max Aub est indiscutablement un des intellectuels les mieux informés, les plus au courant de l'histoire et de l'actualité européenne des questions théâtrales, pourtant fort complexes et polémiques depuis le début du siècle, en Espagne comme dans le reste de l'Europe. Il lit énormément (et, visiblement, malgré ses dires, semble avoir une bonne mémoire), il a le sens du contact et le "don des gens" : plus tard, il voyagera en Europe, pour connaître directement ce qui se fait de plus original sur les planches.

¹. Max AUB, *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, edición de Javier PÉREZ BAZO, Segorbe, Archivo Biblioteca «Max Aub», 1993, p. 23.

². *Ibid.*, p. 27.

La liste des auteurs qu'il connaît et des influences qu'il revendique, ou la liste des références, directes ou indirectes, qu'on trouve sous sa plume, dans la période qui nous intéresse (avant 1939), est vraiment impressionnante, qu'il s'agisse des "classiques" (Tirso, Calderón) ou, surtout, des dramaturges des années 20 et 30. Il admire et fréquente Azaña, Araquistáin, Baroja et même (pendant peu de temps, il est vrai) Ortega. Son admiration pour Unamuno lui durera jusqu'à la fin de sa vie. Sa connaissance du théâtre français est immense, de Molière, Racine et Corneille, à Paul Fort, Francis Jammes, Achard, Jules Romains, Cocteau et au surréaliste Ribemont-Dessaignes, sans parler de son adhésion durable aux théories de Copeau et de ses disciples (Pitoëff, Dullin, Jouvet, Baty). Il est également bien placé pour aborder le théâtre allemand, en particulier le théâtre expressionniste (Kaiser et Sternheim, surtout), et ses contacts avec Piscator sont connus. Dans les années 30, son séjour en URSS le familiarise avec les dramaturges comme Evreinov et les metteurs en scène Stanislavski, Taïrov, Meyerhold (beaucoup moins, semble-t-il) et bien d'autres. L'influence de Pirandello, de Gordon Craig, des belges Crommelinck et Ghelderode, est palpable ici ou là. Enfin, il doit être un des rares en Espagne à connaître le théâtre américain, celui de Rice ou le théâtre universitaire³. Indiscutablement, l'éventail des auteurs et metteurs en scène qui affleurent dans ses articles ou dans ses propos est ouvert et fourni, même s'il peut paraître passablement hétéroclite : on peut se demander, en effet, comment s'articulent des influences aussi différentes —pour ne pas dire contradictoires— que celles d'Unamuno, de Copeau, de Craig ou de Ribemont-Dessaignes.

Ce savoir théorique et cet appétit de lecture nourrissent naturellement la vocation pour le théâtre que Max Aub réaffirme sur tous les tons tout au long de sa vie : «En realidad, soy hombre de teatro y no novelista. [...] Desde el principio quise escribir y dirigir teatro, o sea, hacer teatro de verdad. Quería ser un revolucionario del teatro, hacer lo que hacían en poesía mis compañeros de generación»⁴. Une vocation qu'il résume fort bien par sa formule : «Nací para escribir teatro»⁵.

En attendant de s'immerger dans le petit monde du théâtre et de montrer ses capacités de metteur en scène, Max Aub fait également montre de réels talents d'organisateur et de gestionnaire, tant d'un point de vue théorique (voir le *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* qu'il envoie à Azaña, en mai 36) que pratique (les

³. On peut prolonger l'inventaire des noms qu'il cite : pêle-mêle, on trouve des références à Antoine, à Giraudoux, à Ibsen, à Appia, à Grau et Valle-Inclán, à Tchekov, Gogol, Plaute, au théâtre cubiste, etc. Voir "Estudio introductorio" de Josep Lluís SIRERA dans Max AUB, *Teatro Completo, Primer teatro*, Vol VII A, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 15-54, et Manuel AZNAR SOLER, *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Aula de Teatre-Colecció Palmireno, Servei d'Extensió Universitaria, Universitat de Valencia, 1993.

⁴. Interview de Max Aub à Lois A. Kemp, in SIRERA, ed. cit., p. 5.

⁵. Toujours dans l'interview de Lois A. Kemp, citée par Pilar MORALEDA, «Max Aub y su visión del teatro: entre las tablas y el "fantasma del papel"», in *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, p.1.

diverses responsabilités exercées pendant la guerre, notamment au Consejo Central del Teatro). Curieusement, c'est d'ailleurs à ce titre qu'il prétend mériter son fauteuil à l'Académie, bien plus qu'à ses mérites comme dramaturge dont l'œuvre est «tan exigua si se le compara con cualquier autor teatral que merezca ese nombre»⁶. On verra là un trait de coquetterie rétrospective et diplomatique, propre à ce type d'exercice de rhétorique, mais il ne fait aucun doute que Max Aub aurait bien aimé laisser son empreinte comme réorganisateur du théâtre espagnol et que, vraisemblablement, cette mission lui aurait convenu.

Malgré tous ces atouts et cette ardente vocation, la production dramatique de Max Aub — les dix-huit œuvres écrites entre 1923 et 1939 — reste, dans l'ensemble, fort décevante. On y décèle toutes les promesses et toutes les intentions les plus louables, mais il n'y a pas d'œuvre vraiment majeure et certaines renferment d'indéniables faiblesses de toute nature. En dehors de la question du talent personnel, sur laquelle il est difficile de s'étendre, il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur les causes de ce hiatus entre une indiscutable compétence théorique et une pratique qui dénote des tensions hétéroclites et contradictoires.

Parmi les raisons qui pourraient expliquer les limites de l'œuvre dramatique de Max Aub, celles qui tiennent à son assimilation des avant-gardes et leur transposition au théâtre ont très certainement leur importance. Il ne fait aucun doute qu'entre 1923 et 1939 le théâtre de Max Aub est placé sous le signe des avant-gardes : avant-gardes esthétiques, dans un premier temps, avant-gardes politiques ensuite. Pour Max Aub, comme pour tout le monde à cette époque, la création littéraire possède une dimension expérimentale : tout le monde cherche et tâtonne, combinant les ingrédients et les formules, sous la pression d'exigences complexes qui tiennent compte, à la fois, de l'aspiration à la modernité, des pesanteurs de la tradition nationale et des finalités diverses que l'on veut attribuer au théâtre. En cela, Max Aub se débat avec les mêmes difficultés que ses contemporains. Toute la critique "aubienne" a insisté sur la dimension expérimentale stimulée par les divers courants de l'avant-garde, comme Sirera qui définit son théâtre comme étant : «estrechamente conectado con las corrientes renovadoras de la escritura dramática europea contemporánea»⁷ ou comme Silvia Monti qui retrouve "todos los estereotipos del arte de vanguardia del momento"⁸. On constate l'acharnement que met cette critique à débusquer, derrière chaque œuvre de Max Aub, les sources, les références ou les modèles qui le relie étroitement à la modernité (sans que cette —légitime— quête intertextuelle ne débouche sur une véritable étude comparative, ni même sur une analyse spécifique ou une synthèse de l'avant-garde pratiquée par Max Aub). Ainsi, Pirandello pointerait dans *Crimen*. Dans *El desconfiado prodigioso*, de 1924 (dédiée à Araquistáin, ce

6. Dans son discours (imaginaire) de réception à l'Académie. Voir J. PÉREZ BAZO, *op. cit.*, p. 7.

7. J. L. SIRERA, *op. cit.*, pp. 15-16.

8. Silvia MONTI, «Narciso de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte», in *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, p.242.

qui devrait quand même mettre la puce à l'oreille), en dehors de Calderón et d'autres classiques espagnols, on évoque Molière et Cocteau (*Les mariés de la Tour Eiffel*), ainsi que l'influence de Copeau. Pour *El celoso y su enamorada* (1925), on mentionne, évidemment, *Le cocu magnifique* de Crommelinck, ainsi que Grau et Cervantes. *Una botella* s'inspirerait de Marcel Achard (*Voulez-vous jouer avec moi?*). Dans *Narciso* (1927), on décèle des traces de Shakespeare, de Jules Romains, de Cocteau et de Tristan Tzara (*Mouchoirs de nuages*). Dans *Espejo de avaricia*, on convoque, pêle-mêle, Plaute, Molière, Copeau, Sterheim, et ainsi de suite : on se bouscule dans les textes de Max Aub, mais il faut bien reconnaître que ces parentés sont vraisemblables, en fonction de la proximité des œuvres-sources ou des tics de l'avant-garde.

On admettra sans peine que le théâtre de Max Aub de la première période s'abreuve aux grands principes de la modernité. Parmi les traits dominants de l'avant-garde, on trouve, ensemble ou séparément, la tentation irréaliste (l'effet naturel du rejet du réalisme), la transgression antiaristotélicienne du temps et de l'espace (la place faite au rêve, aux "hallucinations"), la carnavalisation des personnages et des situations ou le recours au marionnettes (le théâtre de l'époque abonde en "titées", "fantoques" ou, comme dit Aub, en "carátulas"), le recours au masque et au double (l'altérité pirandellienne ou psychanalytique), la subversion des genres consacrés (la présence, au sein d'une même œuvre, du grotesque, de la farce, de la pantomime, du tragique et même du mélo, comme dans le sous-titre de *Crimen*), la forte tentation méta-théâtrale ou du théâtre dans le théâtre (Pirandello, toujours, mais aussi Lorca), et les incitations faites au public d'être "acteur" de la pièce (rejet du théâtre à l'italienne et de la «cuarta pared»).

Max Aub est indéniablement imprégné de l'esprit de l'avant-garde, mais il est difficile, voire impossible, de lui coller une étiquette précise, de l'identifier «concretamente con ninguno de los movimientos vanguardistas»⁹. Il glane ici et là des ingrédients ou des procédés de signe avant-gardiste —son droit le plus strict, Valle-Inclán et Lorca ne procèdent guère autrement—, mais on saisit mal la cohérence de sa démarche qui donne une impression d'éparpillement, d'hétérogénéité. Il n'est pas symboliste (il en dit même du mal, même si on le sent souvent très proche de l'écriture symboliste), ni futuriste, ni expressionniste¹⁰, ni surréaliste. L'articulation entre les diverses avant-gardes et le goût pour la tradition classique¹¹ n'est guère toujours évidente, même si l'on sait que l'avant-garde n'a pas toujours renié le patrimoine ancien, avec

⁹. *Ibid.*, p. 246.

¹⁰. La critique a observé des réminiscences expressionnistes dans *Una botella* et, surtout, dans *Narciso*, où les sept ou huit «altos cubos oscuros» et, surtout, «los efectos de luz [que] han de ser intensos burdos, sin graduación» (in Max AUB, *Teatro Completo, Primer teatro*, Vol VII A, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 140) évoquent la violence expressionniste, l'univers d'arêtes tranchantes et d'impacts sensoriels brutaux que l'on trouve dans le cinéma (Murnau ou Fritz Lang) ou la peinture expressionnistes (Dix, Grosz, Egon Schiele).

¹¹. Le théâtre classique est souvent présent, par les auteurs de référence ou par les genres (*paso, mojiganga, entremés, jitanjáfora...*).

des discriminations que Max Aub ne fait pas, comme si la solidité de l'édifice classique compensait les élucubrations iconoclastes de l'avant-garde. "Yo era demasiado racionalista, demasiado español, para que esta anarquía irracional fuese mía"¹² : cette opinion, même émise à une époque bien plus tardive, laisse perplexe sur la véritable nature des rapports de Max Aub avec l'avant-garde.

Le reproche le plus souvent fait au premier théâtre de Max Aub est son caractère abstrait. Même Ignacio Soldevila, bienveillant et mesuré, parle de théâtre «intellectual y abstracto», de «puros símbolos» (à propos de *El desconfiado prodigioso*), de «teatro de abstracciones»¹³. Ricardo Doménech ne voit que des "personajes desprovistos de entidad psicológica. Las pasiones que arrastran los personajes están dadas apriorísticamente. [...] Se dan siempre en niveles perfectamente abstractos»¹⁴. Le jugement de Francisco Ruiz Ramón est plus sévère encore sur l'ensemble de l'œuvre dramatique de Max Aub et sur *Narciso* en particulier : «La pieza alcanza raras veces verdadera intensidad dramática», le personnage «no alcanza suficiente densidad», il y a en quelque sorte une faillite du tragique et l'ensemble de la pièce pêche par sa «falta de fusión entre lo lírico y lo dramático, entre el mito y su encarnación dramática», ce qui fait que la pièce «no sea buena obra teatral»¹⁵.

Ce théâtre d'avant-garde de Max Aub manque d'action, de mouvement, d'unité. C'est un théâtral verbal qui frôle parfois le verbeux et succombe à la tentation moralisatrice, en principe bannie par l'avant-garde. La réactualisation de thèmes traditionnels, préconisée par Copeau, semble ici bien convenue (l'avarice, la difficulté de communiquer) et peu percutante. En fait, ce théâtre semble trop souvent céder à l'allégorie, à l'archétype et même l'entéléchie (*El Poeta*, *el Avaro...*).

Quant à son "teatro de circunstancias", écrit entre 1935 et la fin de la guerre, il ne provoque guère l'enthousiasme : «Raras veces ese teatro alcanza calidad dramática. [...] Rara vez se encuentra la fórmula teatral adecuada para expresar los contenidos que se desean comunicar»¹⁶. Même la pièce la plus ambitieuse, *Pedro López García*, pâtit, selon Ruiz Ramón, d'une «deficiencia de su realización dramática, por su inadecuación entre su finalidad y contenido y su forma. [...] Híbrido de realismo y simbolismo»¹⁷. De tout le reste et, en particulier, du théâtre de guerre, Ruiz Ramón dit, fort justement, que ce ne sont que des «discursos a varias voces»¹⁸. Ces pièces se bornent à dialoguer des harangues, à mettre en voix des slogans républicains sans recul et sans appareil scénique. Cette impression de propagande

¹² S. MONTI, art. cit., p. 246.

¹³ Ignacio SOLDEVILA, «Max Aub dramaturgo», *Segismundo*, n° 19-20 (1974), pp. 13, 18 et 23, respectivement.

¹⁴ Ricardo DOMÉNECH, introduction à *Morir por cerrar los ojos*, Barcelona, Ayma, 1967.

¹⁵ Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 251 et 252.

¹⁷ *Ibid.*, p. 252.

¹⁸ *Ibid.*, p. 251.

directe est d'autant plus vive que Max Aub se meut dans le manichéen et l'allégorie, qu'il semble avoir renoncé aux expérimentations esthétiques et même à la distance de l'ironie et de l'humour qui font souvent le charme de son écriture. Idéologiquement sincère et sympathique, ce théâtre est esthétiquement pauvre et Max Aub lui-même semble en avoir conscience lorsqu'il balaie ces œuvres d'une formule définitive : «No valen nada»¹⁹.

Les deux productions dramatiques placées sous le signe de l'expérience esthétique et politique présentent bien un certain nombre de faiblesses. Bien sûr, Max Aub peut s'en prendre au théâtre commercial, aux acteurs, au public, au système qui fait obstacle à une véritable rénovation du théâtre en Espagne et, surtout, ne lui permet pas d'accéder à la scène, mais ceci est vrai un peu partout en Europe pour le théâtre d'avant-garde. Max Aub peut aussi reprendre à son compte l'argument de son cher Copeau, selon lequel le théâtre a besoin d'une certaine stabilité que l'actualité politique espagnole, puis la guerre, n'autorisent pas, mais, pour convaincant qu'il soit, cet argument n'interdit pas une certaine quête esthétique et révolutionnaire de l'art théâtral que d'autres ont quand même menée (Alberti, Miguel Hernández...).

Cette sensation d'inabouti du théâtre de Max Aub, jusqu'à 1939, est peut-être également liée à des raisons plus profondes qui tiennent à ses conceptions du théâtre et à ses contradictions. On a dit plus haut que Max Aub semble entretenir avec les avant-gardes, esthétiques ou politiques, des rapports ambigus, quelque peu timorés même. Une des raisons pourrait tenir à sa relation complexe avec le réalisme, tout au long de son œuvre. En fin connaisseur des avant-gardes esthétiques qui ont imposé le rejet radical du réalisme et du naturalisme, depuis la fin du XIX^e siècle, comme critère impérieux, Max Aub a parfaitement conscience de ce que le réalisme sur scène est un non sens : «¡Cómo si pudiese existir un realismo teatral!»²⁰. Mais Max Aub ne renonce jamais tout à fait au réalisme, surtout lorsque, sous la pression de l'histoire, l'art repose les conditions de son utilité et de son efficacité. D'une part, Max Aub se méfie visiblement des univers psychiques qui fascinent l'avant-garde : «No sirve la palabra para expresar el inconsciente»²¹. D'autre part, la tentation moralisatrice qui affleure dès le début, même au cœur des pièces les plus imprégnées d'avant-garde, est sans doute inhérente à cette présence du réalisme. La critique le souligne constamment. Soldevila parle de la «profunda y constante dimensión moral [...] y su talante didáctico», de sa «fundamental actitud ética», de son penchant pour l'abstraction au service d'une «ética teatral»²². Sirera note, lui aussi, «un cierto poso de crítica social»²³. En fait, chez Max Aub, la

¹⁹. Cité par SIRERA, *op. cit.*, p. 30. Ruiz Ramón fait une exception pour le monologue contre le nazisme, *De algún tiempo a esta parte*, de 1939, qui, bien joué, doit retrouver un certain souffle.

²⁰. In M. AZNAR, *op. cit.*, p. 104.

²¹. *Ibid.*, p. 34.

²². I. SOLDEVILA, art. cit., pp. 1, 22 et 23, respectivement.

²³. J. L. SIRERA, *op. cit.*, p. 19.

leçon n'est jamais loin, et on le sent attiré par le théâtre d'idées ou le théâtre à thèse. Son affirmation selon laquelle : «El teatro era la mayor manera en la que podía exponer *mis ideas*»²⁴, n'est-elle pas à prendre au pied de la lettre? Ou doit-on voir là l'influence d'Unamuno dont le théâtre se réduit, le plus souvent, à la mise en scène de schémas philosophiques, au nom d'un théâtre gouverné par la «Trinité du Bien, de la Vérité et de la Beauté»? Quoi qu'il en soit, chez Max Aub, l'éthique semble une catégorie supérieure à l'esthétique, aux antipodes des entreprises avant-gardistes. Et je crois observer que ses orientations méta-théâtrales concernent moins la scène que les registres épistémologiques, existentialistes ou moraux (le monde, l'autre, le Bien et le Mal). Sa méta-théâtralité renvoie davantage à un discours parallèle sur le monde qu'à un discours sur l'art et le théâtre.

Ses articles sur Stanislavski et Taïrov, lors de son voyage en URSS, en 1935, révèlent également ce rapport ambigu au réalisme. Ces deux metteurs en scène russes le fascinent, précisément parce qu'ils associent réalisme et modernité scénique, parce qu'ils disposent de moyens qui feraient rêver n'importe quel dramaturge espagnol. Ce qu'il exalte chez Stanislavski, c'est son «naturalisme» qui se serait doté de moyens techniques modernes et son «realismo psicológico» qui fait de lui un «classique», grâce à son «grado de perfección que el realismo de sus primeros años le ganaron. Hoy día, este estilo tiene gusto no sólo de clásico sino académico, en el mejor sentido de la palabra»²⁵. Mais, en 1935, Stanislavski, même s'il reste un glorieux ancêtre, est largement dépassé, ce que reconnaît Aub lui-même lorsqu'il prétend que Stanislavski est inadapté au théâtre actuel. Quant à Taïrov, ce que Max Aub admire en lui, ce n'est pas son opposition farouche au réalisme, son utilisation de la peinture moderne et de la musique, son goût pour la pantomime, sa définition de l'acteur auquel tout est subordonné (littérature comprise) ou son refus de mêler politique et théâtre, mais son approche du «Teatro de cámara», et son «Teatro de ideas» servi, lui-aussi, par des techniques nouvelles : «La obra de Tairov es extraordinaria. A mí, personalmente, es lo que más me ha impresionado»²⁶. Curieusement pourtant, il reproche à Taïrov d'être plus adapté pour représenter les bluettes de Scribe que les grandes œuvres. Sa perception des grands metteurs en scène russes est, pour le moins, personnelle et le nom de Meyerhold, le plus révolutionnaire de tous, sur tous les plans, n'apparaît pour ainsi dire jamais.

Confronté aux avant-gardes politiques, au théâtre révolutionnaire, c'est-à-dire aux exigences d'une finalité historique et humaniste de l'art, sans rien concéder sur les critères esthétiques (la doctrine qui prévaut en Espagne, à partir des années 30), il semble bien que Max Aub ne se sente guère à l'aise. Il y a sans doute de multiples raisons, mais on peut se demander en quelle mesure son attachement à un réalisme essentialiste concorde avec les aspirations révolutionnaires qui abondent en Europe à l'époque. En quelle mesure Max Aub n'est-il pas prisonnier d'une conception socialiste de l'art et du théâtre, mais d'un socialisme

²⁴. I. SOLDEVILA, art. cit., p. 22. C'est moi qui souligne.

²⁵. In M. AZNAR, *op. cit.*, p. 68.

²⁶. *Ibid.*, p. 62.

plus affectif que véritablement révolutionnaire, primaire en quelque sorte, qui le bride autant sur le plan politique que sur le plan esthétique? Vallejo, depuis 1932, a bien expliqué qu'il ne sert à rien d'être «révolutionnaire» dans ses opinions et ses actions si l'on n'est pas révolutionnaire en art, ou le contraire. En quelle mesure, enfin, Max Aub n'est-il déjà pas prisonnier de la conception mécaniciste de l'art qu'il développera plus tard, dans *La prosa española del siglo XIX* (1945), dans son *Manual de Historia de la Literatura española* (1966) et dans *Poesía española contemporánea* (1969), où la littérature est définie comme l'instrument et le témoignage d'une cause, un produit des structures sociales, un reflet du contexte historique, politique et économique? Les influences conjuguées d'Unamuno, d'Araquistáin, de la Institución de Libre Enseñanza (?) et du "réalisme socialiste" ont pu mener à cette conception de l'art où le contenu et l'impact moral sont supérieurs à tout le reste. L'exil a vraisemblablement contribué à radicaliser cette évolution, au nom de l'exigence politique justifiée par un monde dominé par Franco (en Espagne) et la Guerre froide, mais le déséquilibre —ou l'hésitation permanente— entre avant-gardes et réalisme (ou morale) pourraient expliquer les faiblesses de sa production dramatique antérieure à l'exil, ou, tout au moins, l'absence d'une doctrine théâtrale homogène. Lorsqu'il conclut ses reportages en URSS par cette phrase : «Desconfiemos de lo nuevo; no pidamos teatro nuevo; pidámoslo bueno»²⁷, n'y a-t-il pas, dans cette lapalissade, comme un aveu de refus d'adhérer à un système franchement inscrit dans l'avant-garde ou la modernité?

Les raisons sans doute les plus convaincantes pour expliquer la frustration que nous procure le théâtre de Max Aub, raisons qui découlent peut-être de ce qui précède, tiennent à ses conceptions de la scène (ou à leur absence) et à ses idées sur les rapports entre texte et scène.

Une des opinions récurrentes de Max Aub concerne la suprématie absolue du texte au théâtre. En avril 1933, dans *Luz*, il donne un avis péremptoire sur la question : «El teatro es ante todo literatura. Ante todo literatura y no solamente literatura». Pour lui, la littérature dramatique «es un valor eterno; las artes escénicas, [un valor] pasajero», «No existe buen teatro que no sea bueno literariamente»²⁸. D'où sa méfiance envers les metteurs en scène qui «desequibran el problema», une conception qui tranche singulièrement avec l'évolution au théâtre au XX^e siècle qui donne au metteur en scène un rôle dominant. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il admire particulièrement les dramaturges à texte, comme Unamuno, Ibsen, Pirandello (et Valle-Inclán, quand même). Tout à fait paradoxalement, c'est sur Copeau qu'il s'appuie pour développer ces idées : «C'est Copeau qui vraiment m'a marqué, je crois pour tout le reste de ma vie, dans son puritanisme, dans sa vérité, et sur le jeu de l'acteur»²⁹. Mais s'il est vrai que Copeau affirme la nécessité du texte, préconise le retour aux classiques et exige du théâtre une

²⁷. *Ibid.*, p. 86.

²⁸. *Ibid.*, pp. 33 et 34.

²⁹. Entretien avec André Camp, cité par Gérard MALGAT, *Max Aub et la France trahi?*, Thèse de doctorat, Université de Paris X, juillet 2003, p. 33.

dimension morale et esthétique, que sa doctrine repose sur la primauté de l'acteur dans des décors dépouillés, minimalistes³⁰, la lecture que fait Max Aub de Copeau est, pour le moins, réductrice, oublieuse de son apport théorique et pratique sur la dimension scénique : Copeau n'est pas un auteur, mais un metteur en scène, un «Patron» autoritaire qui se veut un «créateur», un «inventeur»³¹ dans le but de «ressusciter la théâtralité : la couleur, le mouvement, le *spectacle*. Le théâtre est avant tout cela, il ne peut être que cela»³². L'autorité de Copeau est sans doute fort commode, mais on doute que les deux hommes aient pu s'entendre.

L'appréhension qu'a Max Aub de Tairov, on l'a vu, est également assez éloignée de l'œuvre du metteur en scène russe, entièrement voué à la rénovation de la scène et de la théâtralité. Les rencontres avec Piscator et les articles qui lui sont consacrés donnent un autre témoignage des difficiles rapports entre Max Aub et la scène. Sans entrer dans les querelles de personnes, il semble bien que le conflit vienne, avant tout, du refus de Max Aub de donner au metteur en scène le rôle principal au théâtre, d'accepter l'autorité de l'homme de scène sur le littéraire. En apparence, entre Piscator et Max Aub il pourrait y avoir, au départ, certaine identité de vue, tant idéologique qu'artistique. Ce qui séduirait Max Aub chez l'Allemand, c'est cette volonté de construire un théâtre moderne de la «révolution sociale», pour transformer le monde³³, mais, au fond, Max Aub ne croit pas en Piscator, comme le définit bien le titre d'un de ses articles dans *Luz, en 1935* : «La historia de un fracaso», et la divergence est profonde. Idéologique sans doute et, surtout, esthétique. Max Aub ne croit pas au «théâtre prolétarien» de Piscator, ni au théâtre révolutionnaire, avec des arguments un rien spécieux. De son point de vue, le théâtre de Piscator revient très cher et s'avère «un mal negocio», son théâtre révolutionnaire n'est concevable que sous un régime socialiste, comme «teatro de estado» et joué pour des prolétaires, donc bien loin de ce que fait Piscator dont les représentations sont subventionnées par et pour la bourgeoisie : «Un teatro subversivo, revolucionario, no puede existir más que bajo aspecto de mitin, al aire libre o encerrado en unas catacumbas, y en ambos casos sobra el teatro»³⁴, ce qui reviendrait à dire que tout théâtre révolutionnaire en Espagne est impossible. Il est vrai que Max Aub ne croit pas au théâtre pour les masses et préfère les petites salles des

³⁰. Ce que Copeau appelle le «théâtre nu», dans la ligne de Craig qu'il a particulièrement étudié. Au Vieux Colombier, la scène, pratiquement vide, peut servir pour toute sorte de pièces, en rajoutant quelques tentures ou draperies. L'influence de Copeau sur Max Aub est manifeste, au début, par la présence de «cortinas» ou de «cortinones», comme dans *Crimen, El desconfiado prodigioso* ou dans *Una botella*.

³¹. Jacques COPEAU, *L'École du Vieux-Colombier*, Textes établis, présentés et annotés par Claude SICARD, Paris, NRF-Gallimard, 1978, p. 165.

³². Conférence de Copeau, aux USA, du 29 mars 1917. *Ibid.*, pp. 180-183. Tous ses proches collaborateurs et même ses intimes l'appellent «patron».

³³. Pour Piscator, «el teatro de una época [sirve] como medio para transformar esa época», in M. AZNAR, *op. cit.* p. 103.

³⁴. *Ibid.*, p. 105.

théâtres d'essai, «de minorías más o menos numerosas»³⁵ (que l'on imagine certainement plus bourgeoises que prolétaires). D'autre part, Max Aub reste pratiquement muet sur les aspects véritablement révolutionnaires de Piscator, sur la place donnée à la théâtralité et à la synergie des technologies modernes (l'importance du mouvement, de l'action, l'utilisation du cinéma, de la musique, de la chanson, du dessin animé, de l'acrobatie, des marionnettes, des décors à étages, des scènes hémisphériques, des tapis roulants et autres dispositifs mobiles, tout ce qui fait des mises en scène de Piscator des spectacles grandioses). Rien de tout cela n'est évoqué dans sa polémique avec Piscator, simplement expédié d'une formule un tantinet péjorative : Piscator n'est qu'un «régisseur de genio»³⁶.

Pour ce qui est de la mise en scène, Max Aub développe des arguments contradictoires. D'une part, il est visiblement fasciné par les spectacles impressionnants qu'offre le théâtre moderne et par les machineries sophistiquées qu'il découvre en Europe, en URSS en particulier, chez Stanislavski, déjà (scènes tournantes, ascenseurs), chez Taïrov (scènes tournantes montées sur rails, scènes à gauche et à droite), chez Piscator, sans doute, même s'il reste discret sur le sujet. Mais sa conception du théâtre et la priorité donnée au texte ne peuvent que lui inspirer de la méfiance envers toute cette «carpintería teatral» dont il ne se sert pratiquement pas dans son œuvre dramatique (sauf dans *Espejo de avaricia*, où l'on trouve une «escena giratoria», ce qui n'est guère d'une grande audace en 1934, même si, en Espagne, la chose est encore rare).

Ce qui frappe, dans toute la production théorique et critique de Max Aub jusqu'en 1939 — articles, déclarations, interviews, projets—, c'est qu'il ne développe guère de système ou de théorie spécifique sur la théâtralité et sur la représentation ; rien sur la mise en scène, sur le mouvement, sur la plasticité, l'architecture, la dimension auditive, les lumières, etc., tout ce qui fonde véritablement la modernité au théâtre, en ce début de XX^e siècle. On ne trouve rien non plus sur l'acteur, si ce n'est reproduire l'affirmation de Copeau que l'acteur est la pièce essentielle du théâtre moderne, rien sur les recherches et les expérimentations faites par Stanislavski, Taïrov ou Meyerhold qui, tous, ont élaboré une théorie et une pratique du travail d'acteur. Sa préoccupation concernant les acteurs ne se manifeste, sous sa plume, que dans une sorte de note ou d'annexe à son *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, qu'il soumet à Azaña, au printemps 1936³⁷. On y trouve une liste des «temas a desarrollar» pendant les trois années d'apprentissage du métier d'acteur, dans ce qui serait le nouveau conservatoire espagnol destiné à former les futurs comédiens (et dont l'Espagne, il est vrai, a grand besoin). Ce projet de formation des acteurs se limite à un inventaire sec, sans le moindre commentaire, de 93 matières ou disciplines imposées, sans parler des sous-divisions de certaines spécialités, et sans parler de l'aspect proprement

³⁵. *Ibid.*, p. 35.

³⁶. *Ibid.*, p. 96.

³⁷. *Ibid.*, pp. 148-151. Ce projet concerne l'administration et les orientations générales du Théâtre National, rappelons-le, et non la dimension esthétique et artistique.

encyclopédique de certaines de ces matières (par exemple, «El teatro español»), ce qui est tout simplement délirant. On sent que, sans être un expert, il s'efforce de penser à tout, de ne rien oublier, même s'il n'y a pas de doctrine mûrie qui accompagne le tout : comme il l'écrit lui-même à la fin de sa note, juste avant l'inventaire : «casi nada personal hay en lo que sigue»³⁸.

En fait, Max Aub est un auteur dramatique qui n'a d'autre expérience directe du théâtre que celle du spectateur. Il n'a aucune expérience du travail de metteur en scène, ni de la direction d'acteurs et il n'est pas acteur lui-même. On peut comprendre, pour quelqu'un qui refuse l'hégémonie du metteur en scène, qui ne se voit pas confier la mise en scène de ses propres œuvres et qui n'a que très rarement l'occasion d'être joué, que la situation soit particulièrement inconfortable.

L'immense culture théâtrale de Max Aub ne lui permet donc pas de s'imposer. Son éclectisme est peut-être un obstacle à l'éclosion d'un système cohérent et efficace, tant sur le plan théorique que pratique. Sa connaissance des avant-gardes, par exemple, ne débouche pas concrètement sur une formule personnelle qui soit vraiment d'avant-garde, ni sur une théorie du théâtre moderne applicable en Espagne, ni sur une théorie de la scène, malgré tout ce qu'il a vu et analysé, en Espagne et ailleurs. Sa propre production dramatique ne pouvait que se ressentir de toutes ces contradictions.

Le cas de Max Aub est à rapprocher de tous ces intellectuels progressistes et humanistes espagnols, depuis la fin du XIX^e siècle, fascinés, obnubilés par le théâtre, mais handicapés soit par des a priori idéologiques et éthiques qu'ils plaquent artificiellement sur le théâtre, soit par des perspectives trop littéraires, soit (ce qui revient souvent au même) par le manque d'expérience de la scène et de la théâtralité. Unamuno, si cher à Max Aub, en est le meilleur exemple. Mais, comme tous ces gens de lettres (sans parler des hommes politiques comme Azaña ou Araquistáin, tout aussi préoccupés par le théâtre), le rapport de Max Aub et du théâtre, qu'il s'agisse de sa production critique ou de sa production dramatique, offre un terrain d'observation privilégié des enjeux, contradictions, débats que le théâtre suscite pendant toute cette période particulièrement effervescente. Par ses aspirations et ses limites, ses choix et ses refus, il illustre la délicate problématique de la rénovation du théâtre en quête d'équilibre entre l'exigence esthétique et l'impact social auquel ne peut renoncer le théâtre. Son "œuvre" théâtrale, indépendamment qu'on la juge aboutie ou non, pathétique ou sympathique, demeure un excellent terrain d'observation des tensions de l'époque. En dernière instance, elle s'inscrit dans la question, ressassée depuis des décennies, de la "crise" du théâtre espagnol, crise que l'on peut envisager, cette fois, non plus du côté des sempiternels coupables désignés (acteurs, impresarios, public ou le système commercial en général), mais de celui des créateurs et des dramaturges eux-mêmes qui doivent, eux aussi, porter leur part du fardeau.

³⁸. *Ibid.*, p. 148.