

«París a pesar de todo » : Paris dans les déambulations littéraires de Max Aub, entre l'intime et l'universel

« Trouver, c'est montrer des traces et non inventer des preuves. »

Maurice Blanchot

I. PARIS OU L'INTIME EN JEU : LES LIENS BIOGRAPHIQUES

Aub mit toujours en avant sa mauvaise mémoire pour ne pas donner suite aux propositions des éditeurs de les écrire, parce qu'il considérait que c'était inutile, que ses livres en disaient autant sur lui que ce qu'il pourrait dire sur les lieux et les êtres, sur les harmonies et les ruptures d'une vie portant les marques des séismes du siècle. Et de fait, s'il ne parla pas autrement que par allusions et sollicitations externes des époques de sa vie, laissant par ailleurs des bribes de souvenirs dans des notes personnelles laissées dans l'inédit, ses livres nous restituent ses trajectoires successives, dans lesquelles Paris tient une place particulière en tant que lieu référentiel aux divers plans affectif, idéologique et culturel.

Ne pouvant embrasser toute l'œuvre dans le cadre de ce travail, nous nous limiterons à quelques ébauches de parcours où l'enfant refait surface, où les souvenirs personnels affleurent, traces d'une vie passée, déracinée par les temps de guerre. Emotions enfouies qui se réactivent selon les événements ou les ambiances, avec d'autant plus de force que ces lieux de la nostalgie demeurent longtemps inaccessibles.

1.1 Trajets de l'enfance

Dans les livres écrits avant la guerre, Aub égrène une collection de souvenirs, faite d'images, d'impressions, de couleurs et d'odeurs constituant cette mémoire involontaire qui chez Proust prend la forme de « la petite madeleine ». Pour son premier récit, *Caja*, écrit en 1926, Aub fait appel à ses souvenirs d'enfance, quand il se postait, tenu par la main de l'une de ses «niñeras», devant les aquariums du muséum d'Histoire naturelle :

"Peces, pececitos de colores, tornad a mi imaginación, engrandeceos con los recuerdos de mis niñedades, dad vueltas seguros de vuestro viaje y pasad magníficamente indiferentes frente al asombro redondo -globitos rojos y azules- del niño que yo fui, frente al acuario, allá, en aquella gruta, tan húmeda y misteriosa, que necesitaba de la proximidad de una falda para no tropezar y caer en espantosos abismos. [...]... y la incurable melancolía del león del parque zoológico..."¹

Dans *Prehistoria 1928*, texte retrouvé il y a quelques années par Cecilio Alonso dans la revue des années trente *Murta*, le mystérieux protagoniste « I » passe et repasse en taxi place de la Concorde, se rend au Vélodrome d'Hiver où se tiennent les 6 jours de Paris, se promène aux Champs-Élysées.

¹ AUB, Max, *Caja*, en *Escribir lo que imagino*, Barcelone, Alba editorial, 1994, p. 37.

Avec Margarita, dans *Fábula verde*, le lecteur emprunte le chemin que l'écolier Max parcourt tous les jours. Trajet au cœur de la capitale, entre les mille et uns étalages des marchands de fruits et légumes qui émeuvent tant la protagoniste, fascinée par la «lechuga del Trocadéro», le «nabo de Epernay » et la «fresa Bella de Meaux » qui attendent le cabas d'un acheteur. Ce chemin de l'école le mène depuis le domicile familial, situé au 73 faubourg Poissonnière jusqu'au 6 de l'avenue Trudaine où se trouve le collège Rollin, aujourd'hui lycée Jacques Decours :

"Hacíanla acompañar por la criada hasta el faubourg Rochechouart; ésta la miraba cruzar la calle y se volvía. [...] Una lluvia exacta atenazaba el polvo; la nube llevaba, pintado en los costados el barco glorioso, y en letras rojas sobre el fondo verde, un letrero adornado con el mal gusto oficial y delicioso "Ville de Paris". Las tiendas se abrían con el bostezo ruidoso de las puertas metálicas [...] Los niños, con las lecciones amontonadas, subían la calle hacia el colegio. Todas las clases se amalgaban, y los ríos aprendidos de memoria se confundían con las fechas de las cruzadas: 1610, muerte de Enrique IV. Un profesor, tras ellos, produce un remolino.²

Si l'écolier a été sage, il est récompensé par une représentation du cirque Médrano, alors situé entre le boulevard Rochechouart et la rue Lallier –il a disparu depuis :

En una valla las carteleras anunciaban los países desconocidos ; únicamente la del circo Medrano se miraba como un país conquistado, conquistado a fuerza de "ser buenos", los jueves por la tarde."³

Les spectacles du cirque Medrano ne constituent pas seulement une récompense pour les bons élèves du collège Rollin : c'est un des lieux assidûment fréquentés par les peintres et les poètes du début du siècle, de ce Paris du « Bateau Lavoir », du « Lapin agile » : Picasso, Max Jacob, Apollinaire, assistent régulièrement aux représentations.

1.2 Trajets de « l'indésirable »

Après la défaite de l'Espagne républicaine, après les persécutions subies en France, Paris reste présente dans de nombreuses œuvres que Aub écrit pendant les trente années de son exil mexicain. Les déambulations de l'écrivain changent évidemment de nature dans les œuvres qui rendent compte des années de guerre. Les personnages de *Morir por cerrar los ojos*, de *Campo francés* vont et viennent dans Paris parce qu'ils sont transférés par la police de leur domicile à la préfecture ou au camp de Roland Garros, parce que leurs proches parcourent la capitale à la recherche de nouvelles de ceux qui sont arrêtés, vont leur porter des lettres ou des colis. 23 rue

² AUB, Max, *Fábula verde*, en *Escribir lo que imagino*, op. cit., pp. 43-44.

³ AUB, Max, *Fábula verde*, *ibidem*.

d'Argenteuil, Boulevard Raspail, Faubourg du Temple, rue des Pyrénées ; Montrouge, Clamart, Melun, Poissy... Tant dans Paris intra-muros que pour les villes de banlieue, les indications géographiques sont véridiques et précises, faites des trajets qui ont été ceux de Aub pendant les périodes où il a vécu dans la capitale. Avec une exception en ce qui concerne la véracité, puisque dans *Campo francés* il situe le domicile du couple Juan et María Hoffman à une adresse fictive, au 17 rue Garchery dans le vingtième arrondissement.

Y compris durant la douloureuse relégation de Djelfa, dans l'isolement des matins froids et arides du Haut atlas algérien, quand il a terminé de fabriquer des espadrilles et qu'il peut échapper à la surveillance des gardiens, Aub écrit des poèmes dans lesquels affleure sa nostalgie de ce Paris, si souvent gris et pluvieux, auquel on l'a soustrait. Ainsi dans ce poème intitulé *Mañana*, écrit le 15 mars 1942 :

Los adoquines, la pizarra gris.
Basuras. Un lechero. Dos porteras.
Mudo domingo cárdeno. París.⁴

Ou dans celui intitulé «cancionerillo africano», écrit quelques jours plus tard et dédié à sa fille María Luisa (Mimín), qui va avoir 15 ans. Il songe à la douceur du printemps sur les bords de Seine et il écrit :

Esa primavera lenta,
De yemas y verdecer :
Grises orillas del Sena,
Que conociste ayer,
Humo lento, rosa plata,
Elsa, Anna, Claire
Parece aquí un canto muerto,
Cuento de antes de nacer.⁵

Et si durant plus de quinze ans il ne peut, du fait d'une interdiction de séjour invraisemblable mais bien réelle, revenir à Paris, son œuvre continue d'y « repasser ». Puisque c'est au beau milieu de la place de la Concorde que Rudolf Hasse, citoyen suisse, « gran mantecato y pequeño idiota », adresse son *Discurso de la plaza de la Concordia* à Staline et à Truman. Dans ce monologue daté du 7 octobre 1950, mi-texte dramatique mi-pamphlet politique visant à dénoncer l'impérialisme des deux systèmes américain et soviétique, l'irruption de son personnage au pied de l'obélisque ne supplée pas à l'absence de son créateur, prié de ne pas se présenter sur le sol français. Aub ne pourra se planter place de la Concorde pour lire sa lettre au président d'alors, Vincent Auriol,

⁴ AUB, Max, «Mañana», *Diario de Djelfa*, Valencia, Edicions de la guerra & Café Malvarrosa, 1998, p. 94.

⁵ AUB, Max, «Cancionerillo africano», *Diario de Djelfa, op. cit.*, pp. 100-101.

qu'il écrira peu de temps après ce monologue, après avoir reçu la notification du refus des Autorités françaises de le laisser entrer en France.

1.3 Trajets du jeune « avant-gardiste »

Cette longue période refermée, le Paris d'avant-guerres, d'avant les deux guerres, va redevenir le lieu des déambulations littéraires de Max Aub. Par l'intermédiaire de *Jusep Torres Campalans*, il retourne sur les chemins de son propre passé, chambardé par l'Histoire. En quittant la Catalogne pour venir vivre à Paris, Campalans pose de nouveaux jalons sur l'itinéraire de l'intime.

Le jeune peintre catalan découvre le « ventre de Paris », ce quartier des halles où il s'installe en 1906, avec la même fascination que celle de Margarita. Il loue une chambre chez des Valenciens installés rue Rambuteau, « en aquel tiempo un amasijo de puestos de verduras y de frutas donde se revolían, alzaban, dividían, trocaban, gritos y colores... » Les mansardes des immeubles où il se loge rappellent beaucoup les lignes par lesquelles Aub, dans son journal, se remémore la petite chambre de bonne où la famille vivait en 1939. Ses adresses successives 168 boulevard de Clichy, 48 rue Caulaincourt, 16 place Dancourt sont proches de celles de Aub, qui cependant les transfère légèrement, d'une rue ou deux, préservant ainsi l'écart entre lui-même et son personnage peintre inventé. Le lecteur l'accompagne dans ses périple pour « conocer la ciudad con método ». Sa première visite est pour le métro, déserté par des parisiens encore sous le choc de l'accident de la station Couronnes –toujours l'exigence de véracité documentaire de Aub. Paris et ses couleurs :

« Le gustaba Montmartre, el de entonces, triste, pobre, con su costra de mugre, sus adoquinadas callejuelas desiguales... [...] El cielo gris, templado, en contra del natal, y sobre todo la luz : de madreperla, suave, templada, a la medida de los ojos, no demasiado brillante como la de Barcelona... [...] una luz criada *bonne à tout faire*, nunca molesta, puesta ahí, por Dios, en la Butte, al servicio de los pintores. »⁶

Paris et ses musées, ses quais de Seine, Paris et ses odeurs évoquées dans une lettre -Aub aime en inclure dans ses fictions- de Campalans à son ami Casamitjana :

« París huele distinto según sus barrios, aunque, a veces, como ahora, con el frío y la niebla corre un airecillo de gaz que me envenena y lleva de en andas –huyendo en Cataluña.[...] Pinté una « Epicerie en Gros et Détail » et me regalaron un queso camembert que ya picaba un poco. El queso camembert huele a rayos, sabe gloria. No hay que fijarse en las apariencias : lo cual es difícil para un pintor « qui raffole » de los impresionistas, (asómbtrate de mis progresos).»⁷

⁶ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, ediciones Destino, p. 134.

⁷ AUB, Max, *Jusep Torres campalans, op. cit.*, pp. 194-195.

Le narrateur, qui affirme qu'il ne connaît que le catalan, s'amuse du nom de la « rue du pas de la mule »... Aub n'est pas loin derrière Torres Campalans dans ses cheminements ! En faisant vivre son peintre fictif à Paris, il réactive sa mémoire et son affection pour cette ville.

Il « ¿ Quién no quiere volver ? » ou le sens d'un article de presse

Il ne faut pourtant pas exagérer l'importance que Aub accorde aux espaces et monuments parisiens. D'ailleurs il déclara à plusieurs reprises qu'il ne hiérarchisait pas ses attachements aux lieux et qu'il appréciait tout autant les couleurs et odeurs de la « huerta valenciana » ou les contrastes des paysages mexicains. Cette importance est liée à d'autres motifs. Et à cet égard l'article intitulé « París, a pesar de todo », repris pour le titre de notre travail, nous fournit un éclairage intéressant.

Max Aub rédige cet article en août 1947 pour le journal mexicain *El Nacional*. Il vit au Mexique depuis cinq ans et Paris lui manque. L'éloignement réactive les souvenirs et réveille la géographie des réminiscences :

« Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París.[...] El puesto de Periódicos, la columna con los anuncios de los teatros, -las revistas-, la vendedora de castañas asadas...[...] El agua corriendo bajo el bordillo de las aceras, el museo Grévin y el tintinear pueblerino de las entradas de los cines. El falso clásico de Nuestra señora de Loreto ? Del otro lado el boulevard Courcelles, el parque Monceau. Quieres amontonar más nombres ? Todo eso ¿es París? ¿La costra de París ? »⁸

Ce texte est assez curieux dans sa forme, car il s'agit ni tout à fait d'un monologue ni d'un dialogue : l'auteur de l'article, Aub donc, écoute l'éloge de Paris exprimé par le monologue d'une voix qui reste anonyme, voix seulement signalée par un « y entonces dijo » et les verbes « dices » (deux fois), « quieres », « puedes » que cet interlocuteur adresse à l'auteur de l'article : peut-être par désir de Aub de ne pas trop personnaliser, par pudeur de ne pas trop exposer directement son passé au regard des lecteurs mexicains ?

Au milieu de multiples considérations comparatives visant à faire comprendre au lecteur qu'il ne s'agit pas tant des rues ou des places, des boutiques ou des cafés, lieux ni plus ni moins beaux que dans d'autres villes d'Europe, mais plutôt d'une sensation, d'un sentiment que Paris abrite une épaisseur d'existence, de valeur du présent, on trouve cet aveu, signe de la discrète présence, voilée, de l'intime :

« Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. No es que pasara uno allí los mejores años de su vida ; de eso ¡ ni hablar ! Pero... »

⁸ AUB, Max, « París, a pesar de todo », México, *Nacional*, 25 agosto de 1947.

Mais... Il laisse la suite en suspension, n'en dit pas plus ni n'en fait dire plus à son interlocuteur sur ces années qui ne furent pas les plus agréables de son existence. Restant en retrait derrière ce tiers anonyme, il a recours à la tournure impersonnelle « uno » qui évite au « je » l'allusion directe, l'aveu de la première personne.

Cet article se referme sur ces mots : «¿Quién no se acuerda, quién no lo añora? No es por Francia –ese es otro cantar-, es por París.» Avec la France c'est une « autre histoire », suggère-t-il : Aub n'oublie pas comment il a été traité, l'hostilité, l'antisémitisme, les mesures d'internement. Il établit une nette distinction entre Paris et le reste du pays, entre « son » Paris et celui de madame Goutte ou madame Meunier –personnages de *Morir por cerrar los ojos-* ou autres Français représentants d'un « national-chauvinisme » que Aub a subi et qu'il n'a pas oublié. A petites touches, au gré d'écrits très divers, il distille quelques remarques sur le comportement des Français. Aub commente ainsi la réaction de Georges Braque qui en découvrant un tableau original de Campalans lui conseille de le cacher : «En eso, muy francés ; con miedo de que los demás se aprovecharan.»⁹

Lorsqu'en 1957 il prête vie et œuvre au peintre imaginaire *Jusep Torres Campalans*¹⁰, il réutilise l'article écrit dix ans plus tôt pour l'incorporer au livre en cours. Dans un passage de la quatrième partie du livre, « biografía », Campalans écoute Jordi Avellac, vieux journaliste ayant vécu à Paris durant la plus grande partie de sa vie, lire l'article qu'il vient de terminer. Après avoir écouté cet éloge de l'art et la manière de vivre dans la capitale française¹¹, Campalans décide de s'y rendre dès que possible. Ce Jordi Avellac doit beaucoup à Max Aub, qui reprend mot pour mot la quasi totalité de ce «París, a pesar de todo»¹² publié en 1947. La comparaison des deux textes fait apparaître quelques adaptations temporelles, puisque Campalans découvre le Paris du début du siècle : les «autobuses» se convertissent en «omnibus» les «choferes» en «cocheros» le café Flore est remplacé par «El Madrid». Les cafés changent mais les menus demeurent, puisque Campalans partage avec Picasso –et paie- des escargots accompagnés de vin. Le peintre est gourmand des croissants, ces «cuernos» dorados que Avellac vante lui aussi.

Puisque que l'auteur de l'article est « un autre », la tournure impersonnelle «uno» qui apparaissait dans la première version n'est plus nécessaire et la phrase précédemment citée devient : «No que pasara allí los mejores años de mi vida, pero...»¹³ Le «mi» devient possible par la distance que la

⁹ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans, op. cit.*, p. 151.

¹⁰ Inspiré par qui ce Campalans ? les hypothèses peuvent être nombreuses : Jaime Torres Bodet ? Wolfgang Paalen, peintre autrichien qui arrive à Paris en 1929, participe au groupe « abstraction-crédation » avant de partir, en 1936 rejoindre André Breton au Mexique o il vivra durant 20 ans jusqu'à sa mort ? Pour *Jusep Torres Campalans* comme pour ses autres personnages, Aub a composé un protagoniste qui emprunte à diverses de ses connaissances sans que son profil corresponde exactement à aucun d'entre eux. Sans parler de sa signature, qui peut faire penser à celle de Toulouse Lautrec...

¹¹ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans, op. cit.*, pp. 108 et 109.

¹² AUB, Max, "París, a pesar de todo", México, *Nacional*, 25 de agosto de 1947.

¹³ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans, op. cit.*, p. 108.

fiction installe vis-à-vis de l'autobiographique. Un Max Aub «que no fue» ce Jordi Avellac ? En dressant le portrait de ce personnage, bon connaisseur du théâtre de langue française, Aub songe-t-il au dramaturge qu'il aurait peut-être été s'il avait pu rester vivre à Paris ?

Après 1958, ses démêlés pour l'obtention de son visa étant réglés, il vient à Paris aussi souvent qu'il le peut. Il cherche d'ailleurs, en 1961, à venir y résider comme attaché culturel de l'ambassade du Mexique. Cela s'avère impossible compte-tenu de sa condition de naturalisé. En 1968, alors que le voyage tant attendu –et redouté– en Espagne semble enfin se préciser, il note :

«No voy a París por lo que fue o fui sino por lo que es. Sé lo que es Madrid : ya no se parece a lo que fue hace treinta años, tal como París se ha transformado.

Mas París (donde lo pasé peor que en Madrid, Valencia, o Barcelona) da. ¿Qué me daría España?»¹⁴

III. Paris, capitale universelle

Mais Paris ne représente pas seulement pour Aub le lieu originel des émotions et des réminiscences de « son » histoire. Elle est importante pour d'autres raisons. En premier lieu au plan de l'Histoire et de la politique : Paris est le creuset des idéaux de la République et des principes qui tiennent à cœur à celui qui se définit comme un «liberalote del siglo pasado»¹⁵. Aub est attaché aux valeurs de la République et de sa devise, ce « liberté, égalité, fraternité » qu'elle proclame. Attachement partagé par nombre de ses personnages, et je me limiterai ici à signaler les nombreuses références à la Révolution française qu'il leur prête dans leurs dialogues.¹⁶

En second lieu, et surtout, Paris constitue ce creuset, primordial à ses yeux, de la vie des arts et des lettres au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Ce Paris de l'enfance se fond avec celui des avant-gardes... Le cirque Médrano, apparaît à la fois comme souvenir personnel confié à son personnage Margarita dans *Fábula verde*- et comme toile de fond de la parade imaginée par Aub dans un article écrit en 1961 pour rendre hommage à Picasso, et dans lequel il fait défiler quelques-unes des grandes figures de l'époque :

«Gran bola en la nariz. Picasso *clown* jefe, los ojos pintados mitad rojo mitad negro [...] desaparece por el gran cortinón mientras Cocteau, su compadre, todo lentejuelas blancas, [...] hace el tonto, los ojos ribeteados de negro. Max Jacob, vestido de harapos, recoge las

¹⁴ AUB, Max, *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, pp. 413-414. Noté le 26 avril 1968.

¹⁵ Expression par laquelle il se qualifie dans les *Diarios*, à la date du 16 janvier 1952. *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 203.

¹⁶ Nous en faisons un inventaire dans notre thèse *Max Aub et la France ou l'Espoir trahi ?* soutenue en juillet 2002 à l'Université de Paris X-Nanterre.

boñigas del número anterior. Apollinaire, de Monsieur Loyal, con su legendario turbante de herido de guerra bajo el sombrero de copa, tan elegante como siempre...»¹⁷

Dans *Jusep Torres Campalans* ou dans les pages qui referment *La calle de Valverde*, Aub ne retourne pas seulement flâner avec nostalgie dans les rues du Paris de son enfance. Il revient arpenter, pour l'interroger, l'époque qu'il considère déterminante, pour tout le vingtième siècle comme pour lui-même : ces années 1890-1915 pendant lesquels Paris est l'épicentre culturel de l'Europe. Époque dont il se réclame, parce qu'elle est la matrice dans laquelle il s'est formé ainsi qu'il le déclare en 1967 à André Camp, lors d'entretiens diffusés sur France-Culture :

« ...La scène parisienne dans laquelle il [Jusep Torres Campalans] a vécu, de 1907 à 1914, [est] pour moi une des époques fondamentales de la peinture et de la culture européennes du vingtième siècle.

[...] Moi je suis né avec le cubisme, enfin je suis un tout petit peu plus vieux : je suis né avec le cinéma si vous voulez. Je suis né avec Picasso... Picasso a l'âge exact de ma mère, mais ça ne fait rien, je suis né avec Picasso. Et je suis né avec Stravinsky, je suis né avec Diaghilev... C'est-à-dire je suis né à un moment où la littérature, la musique, la danse est arrivée à une grandeur qu'on n'a plus retrouvée depuis. On peut faire aujourd'hui une énorme exposition Picasso ; ça ne fait rien ! Picasso c'est 1906, c'est 1907-1908 avant d'être, en 1937, *Guernica*. Stravinsky c'est aussi *Le sacre du printemps*, c'est *Petrouchka*, c'est Diaghilev, ce sont les ballets russes. C'est aussi avant la guerre -la France a été marquée- c'est Apollinaire, et c'est tout de même le "je"». ¹⁸

Comme le suggère Max Aub dans cet extrait de sa conversation avec André Camp, il y a lieu de revenir ici à *Jusep Torres Campalans*, non plus sous l'angle d'une géographie des paysages de la ville, mais pour y observer les constituants d'une géographie des influences et des filiations. À cet égard, les annales qui ouvrent ce roman nous renseignent significativement. Et la précision qu'il apporte en ouverture en écrivant qu'il s'agit de « obras, sucesos, libros o estrenos que pudieron tener influencia directa en Jusep Torres Campalans »¹⁹ le concerne lui-même. Parcourir ces annales, c'est égrener, dans la période 1886-1914, les implications et les influences dont Aub se sent redevables.

En superposant les noms proposés dans les sept rubriques structurant ces annales à ceux que Aub distille au fil de ses écrits tant romanesques que personnels, on trouve l'inventaire de toutes les figures qui comptent pour lui. Les artistes de cette École de Paris : Picasso évidemment,

¹⁷ AUB, Max, «Homenaje a Picasso», *Revista de la Universidad de México*, XVI, 2, México, octobre 1961, p.10.

¹⁸ « Combats d'avant-garde : les souvenirs de Max Aub recueillis par André Camp », série de six entretiens enregistrés pour France-culture en mai 1967. Nous en proposons une transcription dans le volume 2 de notre thèse précédemment citée, pp. 76 à 108. Cet extrait est tiré du premier entretien.

¹⁹ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans*, *op. cit.*, p. 33.

Henry Delaunay, Georges Braque, Max Jacob, Henri Matisse, Vlaminck, Mondrian, Derain, Van Dongen, Modigliani... Les écrivains dont Aub revendique peu ou prou l'influence : Francis Jammes pour ses oeuvres de jeunesse, Apollinaire, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Gide, Jules Romains, Martin du Gard.

Proposées pour que le lecteur puisse contextualiser les faits et gestes du peintre catalan, ces annales constituent surtout un auto-positionnement de Aub par rapport à cette période. Si nous prenons comme exemple l'année 1913, dans la rubrique «nacen» nous trouvons Camus, dans la rubrique «literatura» Martin du Gard pour *Jean Barois* et Jules Romains pour *Les copains*, accompagnés par Apollinaire (*Alcools*), Alain Fournier avec *Le grand Meaulnes* et Valéry Larbaud avec *A. O. Barnabooth, ses Oeuvres complètes*. Tandis que dans la rubrique «teatro» Aub cite *Le vieux Colombier*, créé en cette année 1913 par Jacques Copeau.

Ces annales synthétisent une sorte de concentré des nombreuses énumérations et listes qui apparaissent dans ses livres, et qui constituent autant de balises, de panneaux indiquant l'origine des influences et la diversité des filiations. Pour ne prendre qu'un exemple, citons l'énumération que le personnage Luis Álvarez Petreña note dans son journal :

[...] «Este Cendrars, otro extranjero de los que han hecho literatura francesa : Apollinaire, Cendrars, Supervielle, Crommelynck, Ramuz, Beckett, Ionesco como no sean los maricones como Gide, Cocteau, Genet... Con la pintura pasa lo mismo : Picasso, Gris, Picabia, Miró, Kokoschka, Soutine, Klee, Chagall, Stael, creo, Giacometti, Modigliani. Paris es el gigoló de Francia o, tal vez, Francia es la que vive de la puta de su capital. »²⁰

A l'instar de Campalans qui, fasciné par le génie de Picasso, se mêle aux artistes de « l'Ecole de Paris » -expression qui désigne plus un moment historique qu'un mouvement artistique cohérent- Aub rappelle dans divers écrits ses liens avec cette époque d'effervescence créatrice. L'expression « scène parisienne » qu'il utilise dans ses entretiens avec André Camp illustre ce que symbolise la capitale : un lieu idoine pour être présent et représenté, pour un positionnement esthétique et éthique, comme membre d'une «avant-garde» réunie pour agir, explorer et provoquer le réel. Paris n'est donc pas « que » sa ville natale, elle est aussi et surtout le foyer, le centre de gravité privilégié de conceptions dans lesquelles –il le rappelle dans l'entretien antérieurement cité- le cubisme, le cinéma, ou la poésie d'Apollinaire, ce poète qui veut tendre à la « synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature » tiennent une place déterminante.

Par les repères qu'il propose au fil de ses livres, Aub indique dans quel espace historico-culturel son œuvre littéraire vient prendre place : espace balisé d'un côté par ces années parisiennes du début du siècle et de l'autre par la génération de 1927 en Espagne. Deux balises culturelles et non

²⁰ AUB, Max, *Jusep Torres Campalans op. cit.*, pp. 170-171.

pas politiques, même si l'Histoire convoque cette génération de 1927 à l'engagement pour résister au fascisme.

Finalement, si Max Aub apprécie autant Paris c'est parce que cette ville présente des qualités qui comptent pour lui et qui correspondent à sa philosophie : elle est ville des mouvements et de la diversité. Aub aime passer d'un art à un autre, circuler d'un domaine de création à l'autre, passant de la littérature à la peinture ou à la sculpture. Dans une « notice biographique » qu'il rédige lui-même en janvier 1960 pour les éditions Gallimard, il précise qu'« il a participé à tous les mouvements littéraires de l'époque ». Dans un éloge à la diversité de Picasso, il se définit ainsi :

«Me quedo con los mudables porque la constancia puede residir en la variedad. [...] Cambiar, jugar, trastornar, volver, mudar : sólo el hombre. [...] Hay que hacer muchas cosas para poder vivir –no me refiero al trabajo-, entonces por qué no hacer muchas cosas distintas a la vez ? Quién pone barreras ? Uno mismo. [...] Todo es mudanza, multiplicarse. [...] No es cuestión de variar de partido sino de formas, de colores, de procedimientos y eso porque así lo requiere el asunto.»²¹

Si l'on embrasse la totalité de son œuvre, on trouve cette diversité et cette variété. Rappelons seulement ces autres œuvres de Max Aub, moins commentées : ce *Juego de cartas* et ses 108 lettres illustrées par Campalans, qui nous rappellent son goût pour le dessin (certains des portraits inclus dans *Jusep Torres Campalans* présentent des similitudes avec ceux de Breton²² ou de Max Ernst) ; ces numéros annuels de *El correo de Euclides*, «periódico conservador» composé par des collages utilisant des articles de presse détournés, qui renvoient à ceux des surréalistes (et en premier lieu au *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, paru en 1924) ; ou encore ses *Versiones y subversiones*, ses *Signos de ortografía*, son *Del amor*. Rappelons aussi qu'il est en contact avec des peintres comme Remedios Varo, compagne de Benjamin Perret, avec la britannique Eleonora Carrington qui réalise les illustrations de l'ouvrage *Del amor*. Evoquons au passage des facettes moins connues de ses activités : son goût pour la pratique de la sculpture sur bois (l'une de ses réalisations est en couverture de l'édition française du Campalans). André Camp se souvient des heures consacrées par Max Aub à cette activité.

A propos de l'art comme de la littérature, Aub dans nombre de ses écrits s'interroge souvent sur la question des influences : celle du pays natal, celle de l'époque qu'il est donné de vivre, et sur la capacité des écrivains et des artistes à dépasser, à se libérer de ces influences.

²¹ AUB, Max, « Elogio de la diversidad de Picasso », *Cuerpos presentes*, prólogo y notas de José Carlos Mainer, Segorbe, Fundación Max Aub, pp. 156-158.

²² Fin 1940 et au début de l'année 1941, André Breton et le groupe des artistes réfugiés à Air-Bel -bastide située près de Marseille et gérée par Varian Fry et le « Emergency Rescue Committee- avaient créé et illustré un jeu de cartes. Intitulé *Le jeu de Marseille*, il s'inspirait des tarots divinatoires. Il est possible que Aub, qui fut brièvement en contact avec Varian Fry avant de l'être plus étroitement avec son successeur, Margaret Palmer, eut connaissance de cette création d'André Breton et de ses amis surréalistes réfugiés à Air-Bel.

Aub, qui dit de lui dans ses *Diarios* qu'il est « définitivement animal de ciudad » se sent bien à Paris parce qu'elle concentre une très grande diversité. Il apprécie son cosmopolitisme, son côté « melting-pot » né de l'installation des nombreux étrangers qui confrontent leurs activités créatrices dans des ateliers, des revues ou des cafés. Aub est partisan des milieux métissés et hétérogènes, des influences variées, propices à la création personnelle. Dans des notes inédites suscitées par la lecture d'un article figurant au sommaire d'un numéro de la NRF, Aub s'interroge sur le prétendu universalisme de l'art contemporain et écrit :

«Se empeña la mayoría de los críticos o intérpretes de la cultura en señalar el universalismo del arte abstracto de nuestro tiempo.....[...] La actual universalidad del arte es todavía un mito. No hay duda que los franceses, los alemanes, los italianos, los españoles de hoy (París siempre aparte) son pintores en quienes influye su país natal tanto como en tiempos pasados.»²³

Paris « toujours à part » précise-t-il, en tant que lieu approprié pour dépasser les ancrages initiaux et se libérer des influences trop rivées à un lieu d'origine. Aub, tout au long de sa vie, se méfie des « localismes ».

Si « París bien vale una visa »²⁴, comme plaisante Max Aub dans une lettre écrite à Jaime Torres Bodet en juillet 1956 et comme l'affirme le personnage Carlos Riquelme dans *La calle de Valverde*²⁵ -car on retrouve souvent les bons mots de Aub dans la bouche de ses personnages- ce n'est donc pas seulement par recherche de l'enfance perdue ou par pèlerinage sur les lieux d'un morceau de vie disparue... C'est aussi par recherche personnelle des conditions favorables à la création : Paris est carrefour, point de convergence des artistes. Ville réceptacle des courants et mouvements traversant la littérature et les arts, Paris abrite une « universalité » favorable à la création artistique. Ce mot revient à diverses reprises sous la plume de Aub, par exemple quand il évoque la peinture de Picasso : « la poética de Picasso se funda en sentimientos, sí, pero sentimientos universales porque son intuitivos otra vez »²⁶. Ou quand, dans une conférence donnée pour le centenaire de Heine, à l'institut allemand de Mexico, en février 1956, il retrace le parcours d'exil du poète allemand et affirme que Heine, obligé de fuir l'antisémitisme régnant dans son pays d'origine, « tuvo ese gusto de residir en París, que es universal.»²⁷ Aub aime Paris parce qu'elle n'est pas strictement française, parce qu'elle héberge la variété.

²³ Notes citées par Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ dans sa thèse de doctorat *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, volumen 2, p. 1112 ; édition en CD ROM en 2001.

²⁴ Lettre de Max AUB à Jaime Torres Bodet datée du 25 juillet 1956. Fundación Max Aub..

²⁵ AUB, Max, *La calle de Valverde*, edición crítica de José Antonio Pérez Bowie, Madrid, Cátedra, colección Letras Hispánicas, 1985, p. 505.

²⁶ cité par Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ dans sa thèse de doctorat *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX*, op. cit., p. 671.

²⁷ AUB Max, *Heine*, introducción, edición y notas de Mercedes Figueras, colección Biblioteca Max Aub n°8, Segorbe, Fundación Max Aub, p. 100.

N'oublions pas, au moment de conclure, un autre trajet très important pour Max Aub : celui de l'amitié. Aub affirmait d'ailleurs ne pas spécialement aimer les voyages s'il n'y avait pas d'amitiés, de rencontres qui les justifiaient. Et de ce point de vue aussi, Paris est un lieu crucial, où il vient retrouver Cassou, Malraux, Louis Aragon et Elsa Triolet, André Camp, Claude Couffon, Tristan Tzara, Marcelle Auclair, Germaine Montero, Massin, Bernard Anthonioz... et tous les exilés qui résident à Paris ou dans les environs : Tuñón de Lara, Antonio Caamaño, Bergamín durant quelques années, Antonio Soriano... ou d'autres amis encore : Julio Cortázar et son amie Alejandra Pizarnik, Pablo Neruda durant ses années diplomatiques...

Le grand projet auquel il consacre les dernières années de sa vie, ce *Buñuel Novela* qu'il n'aura pas le temps de terminer, synthétise tous les éléments que nous avons inventoriés. Il le ramène vers une exploration systématique de ces années 20-30 du temps des avants-gardes. Aub se replonge dans les livres, les revues, les manifestes littéraires et artistiques publiés tant en Espagne qu'en France entre 1920 et 1930, visionne les films de ces années trente. Il vient à Paris recueillir les témoignages de tous ceux qui ont côtoyé ou travaillé avec Buñuel, sollicite les souvenirs, collecte les témoignages sur les atmosphères de l'époque, afin de composer une sorte de livre cubiste, offrant une pluralité d'angles d'observations, de points de vue, d'opinions sur l'époque. Car il est convaincu que «mi personaje es su época, es decir : lo que su época fue influyendo en él»²⁸ : phrase dont il sait qu'elle le concerne autant que Luis Buñuel. Et au cours des longues heures de discussion qu'il partage avec son ami cinéaste, il lui fait remarquer que «después de todo -por razones algo distintas-, París cuenta mucho en nuestras vidas.»²⁹

Gérard Malgat
Université de Paris X-Nanterre

²⁸ AUB, Max, "prologo personal", *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, p. 21.

²⁹ AUB, Max. "posdata", *Conversaciones con Buñuel*, *op. cit.*, p. 29.

