

# Du nomadisme des personnages au nomadisme de l'écriture : *Campo de los almendros*, roman labyrinthique de Max Aub.

JULIE FINTZEL  
(Le Mans Université - laboratoire 3L.AM)

## Résumé :

Le roman *Campo de los almendros*, publié pour la première fois en 1968 au Mexique où Max Aub (Paris, 1903 ; Mexico, 1972) était exilé, traite des derniers jours de la guerre civile espagnole et du sort des milliers de républicains qui essaient de quitter l'Espagne depuis le port d'Alicante. Les personnages sont amenés à se déplacer constamment pour survivre et tenter d'échapper à l'avancée inexorable des troupes franquistes, et le lecteur suit leurs errances incessantes au sein d'un territoire labyrinthique où dominant l'incertitude et la confusion. Ce nomadisme se manifeste sous diverses formes dans le roman : il est omniprésent chez les personnages et se retrouve dans la composition formelle du roman ou dans le jeu sur la porosité des frontières entre réalité et fiction. La réflexion sur le processus de création artistique, envisagé comme une suite de tâtonnements, participe également d'un certain nomadisme de l'écriture.

*Mots-clés* : Max Aub, « El Laberinto Mágico », mémoire de la guerre civile espagnole, exil républicain, errance, métaphore du labyrinthe.

## Abstract:

The novel *Campo de los almendros* was published for the first time in 1968 in Mexico, where Max Aub (Paris, 1903; Mexico, 1972) was in exile. It deals with the last days of the Spanish Civil War and the fate of the thousands of Republicans who were trying to leave Spain from Alicante harbour. The characters are constantly moving to survive and try to get away from the inexorable advance of Franco's troops. The reader follows their endless wanderings in a maze-like territory dominated by insecurity and confusion. This nomadism appears in different forms in the novel: it is omnipresent in the characters and is also found in the formal composition of the novel, or when the author plays with the boundaries between reality and fiction. The reflection on the process of artistic creation, considered as a series of trials and errors, also contributes to a certain nomadism of Max Aub's writing.

*Key words*: Max Aub, «El Laberinto Mágico», memory of the Spanish Civil War, republican exile, wandering, labyrinth metaphor.

*NB* : l'abréviation « FMA » utilisée en notes de bas de page signifie « Fondation Max Aub » et fait référence aux archives conservées dans cette fondation située à Segorbe (province de Castellón, Espagne). Les éléments chiffrés figurant après « FMA » (par exemple : C. 10-52/7) sont ceux utilisés par la fondation pour faciliter la localisation des documents.

*Campo de los almendros*, publié pour la première fois en 1968 au Mexique<sup>1</sup>, clôt « El Laberinto Mágico », ambitieux projet littéraire destiné à « donner une image » de la guerre civile espagnole « et de ses premières et tristes conséquences », selon les mots de l'auteur<sup>2</sup>. Entre 1943 et 1968, alors que la victoire franquiste l'a poussé à prendre le chemin de l'exil, Max Aub (Paris, 1903 ; Mexico, 1972) publie depuis le Mexique la série romanesque des *Campos*. Dans cette hexalogie emblématique de « El Laberinto Mágico », il s'agit de « marier l'histoire et la littérature, et de chasser la première grâce à la seconde » –« casar y cazar la historia con la literatura »<sup>3</sup>. Le roman aborde le sort des milliers de républicains dans les dernières semaines de la guerre et leurs tentatives désespérées pour quitter l'Espagne face à l'inéluctabilité de la victoire franquiste. L'œuvre est divisée en trois parties et traite de la fin du mois de mars et du début du mois d'avril 1939. La première partie se déroule essentiellement à Valence et montre les efforts déployés par la Junte d'évacuation pour organiser la fuite républicaine, ainsi que les tentatives de certains personnages pour rejoindre Alicante afin d'embarquer sur d'hypothétiques bateaux –promis par les Français et les Britanniques. La deuxième a pour décor Alicante et rend compte de l'attente interminable et angoissante de bateaux de la part de milliers de républicains amassés sur les quais du port. Enfin, l'action de la dernière partie commence le 1<sup>er</sup> avril 1939, alors que Francisco Franco annonce la fin de la guerre, et évoque principalement le transfert des prisonniers républicains du port d'Alicante vers le « campo de los almendros »<sup>4</sup> à la sortie de la ville.

Dans ce roman à la tonalité tragique prononcée, les personnages sont amenés à se déplacer constamment pour survivre et tenter d'échapper à l'avancée inexorable des troupes franquistes. Le lecteur suit leurs errances incessantes au sein d'un territoire labyrinthique où dominent l'incertitude et la confusion. Si cette forme d'errance des personnages est particulièrement manifeste, il s'agira aussi de voir quelles sont les autres modalités que le nomadisme revêt dans le roman et de quelle façon il semble indissociable de l'écriture de Max Aub.

### **De l'errance dans les dédales d'Alicante à l'exploration des labyrinthes de la conscience**

Le nomadisme de *Campo de los almendros* est d'abord manifeste dans les efforts déployés

---

1 Max AUB, *Campo de los almendros*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

2 Lettre de Max Aub à Eugenio de Nora du 28 avril 1959. FMA, C. 10-52/7. (« En total supongo que servirá como imagen de la guerra y sus primeras tristes consecuencias. »)

3 Lettre de Max Aub à Domingo Pérez Minik du 5 juin 1970. FMA, C. 11-20/17.

4 Les prisonniers du « campo de los almendros » furent ensuite transférés au camp d'Albatera, au sud de la province d'Alicante.

par les personnages –républicains dans leur immense majorité– pour rejoindre le port d'Alicante, alors que l'Espagne est sur le point de tomber complètement aux mains des franquistes : la première partie du roman est ainsi investie d'un mouvement constant et celui-ci apparaît comme une nécessité vitale. Si les sensibilités politiques des personnages républicains varient – communistes, socialistes, anarchistes etc.–, tous partagent un sentiment d'abandon et d'insécurité. En se promenant dans Valence encore républicaine, l'un d'entre eux observe les passants et les décrit ainsi : « estos soldados sin rumbo, estas gentes que no saben qué hacer [...] »<sup>5</sup>. *Campo de los almendros* narre également les errances du couple formé par Vicente et Asunción. Séparés dès le début du roman –l'un est à Madrid, l'autre à Valence– ils cherchent inlassablement à se retrouver et à rejoindre Alicante pour quitter le pays. La volonté de se soustraire à l'avancée inexorable des troupes franquistes n'est pas la seule motivation impliquant un déplacement permanent. Celui-ci s'explique aussi par les liens amoureux qui unissent Vicente et Asunción et leur volonté inébranlable de se retrouver. L'accomplissement de cet objectif est présenté comme une exigence vitale, comme dans ce passage où le jeune homme pense avec angoisse à sa femme, « sa vie » :

¿Estará enferma? ¿Estará muerta? [...] Piensa en su mujer como nunca, hasta que le duele el pecho. ¿Dónde, cuándo se volverán a ver? ¿Se volverán a ver? Nunca nada le ha dado tanta fuerza, tanta voluntad, tanta decisión. Asunción, su vida<sup>6</sup>.

Dans la première partie du roman, alors qu'il a rejoint la ville de Valence, Vicente fait un rêve dans lequel il est en train de chercher Asunción parmi des milliers de personnes sur les quais du port d'Alicante, comme une prémonition de ce qui se passera plus tard :

Estoy perdido. Única luz: Asunción. Buscarla, buscarla. Debe de estar aquí, ahí, aquí fuera. Perdida. ¿Cómo dar con ella entre miles? Un altavoz. ¿Dónde? Encontrarla y todo se arreglará. Encontrarla y todo será fácil. [...] Anda, busca, tropieza: aterido. El mar, el mar oscuro. Quieto. Si ahora empezara a arremolinarse, a tragarnos a todos... La gente amontonada, como nunca. Nunca hubo tanta. Anda, busca, tropieza, grita: – ¡Asunción!<sup>7</sup>

Les doutes et l'insécurité perceptibles dans ce passage se retrouvent à de nombreuses reprises dans le roman, et ce pour l'ensemble des personnages. Le pays et le port d'Alicante en particulier sont assimilés explicitement à un labyrinthe dont il faut à tout prix s'échapper : « Hay

---

5 Max AUB, *Campo de los almendros*, Max Aub, *Obras completas. El Laberinto Mágico II, vol.III-B*, édition de Francisco Caudet et Luis Llorens Marzo, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, p. 176. C'est cette édition que nous utilisons pour toutes les citations qui suivent.

6 *Ibid.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 146.

que salir, escaparse del laberinto »<sup>8</sup>. Le sentiment d'enfermement des personnages croît au fur et à mesure du roman, le labyrinthe semble se réduire de plus en plus et devenir de plus en plus oppressant. Même la mer, perçue d'abord comme une possibilité d'évasion, devient un mur infranchissable de plus –« la pared horizontal del mar »<sup>9</sup>. Plusieurs fois les dirigeants républicains responsables de l'évacuation sollicitent une aide internationale ; plusieurs fois on leur répond que les bateaux arriveront, que les républicains seront sauvés. Sur les quais aussi, de nombreuses rumeurs circulent, rapidement démenties. Un bateau est annoncé, il faut établir les listes de ceux qui embarqueront en priorité ; on parle d'abord de sept cents personnes, puis de quatre cents seulement, avant de remettre en question l'arrivée dudit bateau. Le même schéma ne cesse de se répéter et les personnages de *Campo de los almendros* sont confrontés à des couloirs qui bifurquent et ne mènent qu'à des salles identiques aux premières. C'est également ce que suggère la fin du roman dans ces lignes consacrées à Vicente, qui après de brèves retrouvailles avec Asunción, est de nouveau perdu dans le labyrinthe :

La calle. Solo, libre. ¿Echa a correr? No. Además, no podría. Se apoya contra la pared. Todo da vueltas. Cierra los ojos. Hace acopio de fuerzas. Anda. Está frente a un cuartel. No ha debido andar mucho. Otra calle. Otro cuartel. ¿O es el mismo? Le llaman. Enfrente, larga reja de otro cuartel<sup>10</sup>.

Ainsi, comme le rappelle Roger Caillois dans son « Avertissement » à l'*Aleph* de Jorge Luis Borges, « [...] rien ne sert de s'efforcer : si loin qu'il s'aventure, l'homme demeure toujours aussi éloigné de l'impensable issue. Dans un labyrinthe, tout se répète ou paraît se répéter : corridors, carrefours et chambres »<sup>11</sup>.

Cette errance des personnages dans les dédales d'Alicante est indissociable d'une certaine errance psychologique. Le personnage de Paco Ferrís, par exemple, est ainsi tout au long du roman en proie à des doutes sur la forme que doit prendre son engagement. Vicente, qui est communiste, s'interroge sur la légitimité des ordres donnés par le Parti et sur la difficile compatibilité entre ceux-ci et l'exercice de son libre-arbitre. Les doutes des personnages concernent aussi l'après-guerre, certains espérant que les républicains vont être amnistiés, d'autres pensant qu'ils seront exécutés. Aussi, comme le constate Eleanor Londero, si l'image du labyrinthe est utilisée depuis longtemps pour « représenter les perplexités de l'homme dans sa confrontation avec le monde », chez Aub cette métaphore est moins utilisée pour représenter

---

8 *Ibid.*, p. 147.

9 *Ibid.*, p. 305.

10 *Ibid.*, p. 534.

11 Roger CAILLOIS, « Avertissement », Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967, p. 9.

un cheminement initiatique long et difficile que pour rendre compte des enfers de la conscience<sup>12</sup>. Même le fil d'Ariane que constitue l'amour unissant Vicente et Asunción semble être rompu à la fin du roman au moment où les nationalistes entrent dans le port :

De pronto, Vicente se da cuenta de lo que ha sucedido. [...] Tanto correr, tanto preocuparse, tanto recurrir a unos y otros para hallarse de nuevo sin sustento... Ésta es la pérdida de la guerra. Ésta. No otra<sup>13</sup>.

La véritable défaite ne se matérialise donc pas seulement par la perte des derniers territoires encore sous contrôle républicain, mais aussi –et surtout– par la prise de conscience, chez les vaincus, de cet éternel recommencement. Si la nécessité de se procurer des moyens de subsistance détermine les déplacements du nomade, alors le mot « sustento » employé ici au sujet de Vicente fait de l'ensemble des personnages de *Campo de los almendros* des nomades perdus dans le labyrinthe de la guerre civile et condamnés à ce mouvement permanent, que celui-ci soit un mouvement physique ou qu'il renvoie davantage au labyrinthe intime de la conscience. Ce mouvement est perceptible également dans la construction du roman.

### **L'écriture en mouvement**

Au niveau formel, les retours en arrière qui interrompent le déroulement chronologique du récit sont fréquents, de même que l'emploi des parenthèses –celles-ci pouvant contenir des fragments de plusieurs pages. Le roman fait sans cesse passer le lecteur d'un temps à un autre, d'un lieu à un autre, et la démarche linéaire traditionnelle est bousculée au profit d'une organisation cinématographique fonctionnant par rapprochement de séquences. Dans sa « note » préliminaire à *Campo francés*, Aub préconise le « mélange incestueux » (« cruzamiento incestuoso ») entre le roman et le cinéma, de la même façon que Benito Pérez Galdós célébrait celui du roman et du théâtre dans le prologue de sa pièce *Casandra*<sup>14</sup>. Dans cette même « note » à *Campo francés*, Aub affirme ne pas avoir eu d'autre choix que celui de « [se] laisser porter, en partie », par ses « personnages inventés »<sup>15</sup>.

Cette réflexion sur le processus de création artistique et la caractérisation des personnages

---

12 Eleanor LONDERO, « La imagen del laberinto en Max Aub », Jacqueline Covo (éd.), *Los poderes de la imagen*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle Lille 3, 1998, p. 258.

13 Max AUB, *Campo de los almendros*, *op. cit.*, p. 498.

14 Max AUB, « note » (« nota ») servant de prologue à *Campo francés* ; à lire dans : Max AUB, *Obras completas. El laberinto mágico. III*, Valencia, Biblioteca valenciana Generalitat Valenciana, vol.V-A, p. 67.

15 Max AUB, *Campo francés*, *op. cit.*, p. 69. (« [...] a medio camino se me impusieron mis personajes inventados y no tuve más remedio que dejarme llevar en parte por ellos. »)

se retrouve de façon explicite dans *Campo de los almendros* : les « pages bleues » –« las páginas azules », ainsi nommées car elles devaient être imprimées sur du papier de cette couleur– interrompent deux fois le cours de la narration<sup>16</sup>. Elles sont l'expression de la voix de l'auteur, qui évoque la genèse de son roman et la « relation » qu'il entretient avec ses personnages : « La relación del autor con sus personajes es compleja, como la del hombre con sus hijos y sus nietos. Son suyos, en parte, sin duda. Pero las influencias ajenas son tantas que el escritor –o el padre– acaba por no saber lo que es suyo y lo que no »<sup>17</sup>. Il accorde une place particulière à Asunción, en prétendant en être tombé amoureux, et la présente comme un personnage émancipé de son créateur –« Asunción me ha robado mi voluntad »<sup>18</sup>. Les « pages bleues » de *Campo de los almendros* constituent une incursion dans le labyrinthe de l'écrivain et reflètent les indécisions de ce dernier au cours de l'écriture du roman. Elles font également écho à la caractérisation d'un personnage et à la genèse d'une œuvre exprimées quelques années plus tôt dans des pages de *Jusep Torres Campalans*, ouvrage de Max Aub consacré au peintre apocryphe du même nom. Dans un texte attribué à un critique d'art et reproduit dans les pages de *Jusep Torres Campalans*, l'œuvre d'art est définie comme une « découverte » incessante, qui avance « pas à pas face à l'incertitude » :

Toda obra de arte es un descubrimiento. [...] Toda obra de arte se forja con andaderas, entre principios, de la mano de la duda. Se rectifica, se ratifica, vuelve sobre sus pasos, vacila, muchas veces se quiebra ante la dificultad, avanza paso a paso ante la incertidumbre<sup>19</sup>.

C'est « une élaboration de l'œuvre au fur et à mesure de son avancement » –« un hacerse de la obra a medida que crece »<sup>20</sup> – qui semble préconisée ici. De même, en 1958, dans la préface à une édition mexicaine du roman de Benito Pérez Galdós *Doña Perfecta*, Aub distingue deux façons d'écrire les romans : une première, plus « professionnelle », qui les considère comme « déjà faits » –« ya hechas »– avant même de commencer à écrire ; une seconde, qu'il attribue à Galdós et qui a aussi sa préférence, et qui est celle des auteurs qui, « en imaginant les personnages, les font se lancer, les uns contre les autres, et on verra bien ce qu'il advient »<sup>21</sup>.

---

16 Les « pages bleues » apparaissent p. 395-403 et p. 459-460 de l'édition de *Campo de los almendros* utilisée.

17 Max AUB, *Campo de los almendros*, op.cit., p. 402.

18 *Ibid.*, p. 396.

19 Max AUB, *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle, 1958, p. 85.

20 *Ibid.*, p. 84.

21 Max AUB, « Introducción », Benito PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*, México, UNAM, p. 7-23. (« [...] imaginando los personajes, los echa a andar, unos contra otros, a ver qué sucede. »)

L'écriture romanesque devient alors le résultat d'une suite de tâtonnements de l'auteur perdu dans son labyrinthe, le résultat d'un processus parfois hasardeux mais où l'aventure et l'égaré peuvent aussi devenir sources de découverte et de création artistique. Dans les « pages bleues » de *Campo de los almendros*, Aub reste conscient que c'est le romancier qui a le dernier mot ; mais en prétendant que ses personnages sont émancipés de leur créateur, ou en soulignant ne plus savoir « ce qui est à lui et ce qui ne l'est pas », il met en évidence que la « découverte » prend parfois le pas sur « l'invention », comme le signale Michel Raimond :

En tout cas, plus il va, et plus le romancier est contraint d'éliminer ses trouvailles, car plus le personnage offre de résistance à ses volontés : si complexe, si inconséquent qu'on le souhaite, il refuse de plus en plus des attributs qui seraient en contradiction avec les traits qui l'ont défini d'abord. Tout objet intellectuel, si flou qu'il soit au départ, pour peu qu'on commence à le définir, devient aussitôt contraignant pour l'esprit. Tels sont les rapports entre l'invention et la découverte : il faut inventer pour découvrir, comme il faut chercher pour trouver; mais, à partir d'un certain moment, chez les grands créateurs, la *découverte* prime l'*invention*<sup>22</sup>.

Si les « pages bleues » offrent une précieuse réflexion sur le processus de création artistique, elles révèlent également une prise de conscience des insuffisances du roman pour rendre compte de la réalité. Virginia Woolf préconisait de substituer les « myriades d'impression » au récit linéaire, afin de rendre compte de ce « halo lumineux » qu'est la vie<sup>23</sup>. De même, l'éclatement des séquences et les procédés narratifs privilégiés par Aub dans *Campo de los almendros* peuvent être interprétés comme une façon de reproduire au niveau du signifiant le labyrinthe postulé au niveau du signifié. Cependant, cette tentative apparaît vite illusoire. Aub souligne par exemple dans les « pages bleues » ses difficultés pour « terminer » son roman et rendre compte du « labyrinthe du port d'Alicante » :

Sabe el autor que la muerte no pasa de ser un artificio retórico, como la palabra fin; no hay fin, no hay muerte, pero los libros se acaban porque se tienen que acabar, no pueden seguir indefinidamente adelante aunque, en esta ocasión, debiera ser así, para atenerse en lo posible, a la verdad y dar cuenta de lo que pensaron los metidos en el laberinto del puerto de Alicante...<sup>24</sup>

De la même façon, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino met en évidence la difficulté pour le romancier de « déterminer le moment exact où une histoire commence » dans la mesure où « tout est déjà commencé depuis toujours »<sup>25</sup>. Le « labyrinthe » dans lequel

---

22 Michel RAIMOND, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966, p. 471.

23 Virginia WOOLF, *L'art du roman*, traduction de Rose Celli, Paris, Seuil, 1962, p. 15.

24 Max AUB, *Campo de los almendros*, *op. cit.*, p. 398.

25 Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduction de Danièle Sallenave et François Wahl, Paris,

sont plongés les personnages est sans fin, mais le roman est caractérisé par sa finitude. Les « pages bleues » témoignent de l'embarras de Max Aub, qui ne sait pas comment venir à bout de cette difficulté, tout en étant conscient qu'elle est inévitable et insurmontable :

Aquí debiera acabar *Campo de los almendros* [...] Lo que sigue –siendo lo y los mismos—es otra cosa. La guerra ha terminado y, sin embargo, sigue. [...] ¿Cómo dejar a todos así, sin contar lo que sé? Lo que sigue no es un epílogo. No hay epílogos. Toda vida, toda novela, debiera acabar en medio de una frase...<sup>26</sup>

Il finit par avouer son impuissance : « También el autor se siente prisionero de sus historias, no sabe cómo salir del laberinto »<sup>27</sup>. A ce propos, Francisco Caudet souligne que le manuscrit du roman se terminait par la phrase : « Empezada no recuerdo cuándo, se acabó, en México, en mayo de 1966. FIN »<sup>28</sup>. Le mot « fin » était défini dans les « pages bleues » comme un « artifice rhétorique », et Max Aub modifie la première version de son roman pour remplacer cette phrase initialement prévue par une lettre apocryphe –quelques pages supplémentaires qu'il nomme « addenda » –, comme une tentative de ne pas donner à « El Laberinto Mágico » une forme totalement achevée. Il joue alors sur les frontières entre réalité et fiction.

#### « Histoire ? Roman ? Je l'ignore. Un mélange des deux. »

Aub prétend reproduire dans les dernières pages du roman la lettre qu'une lectrice de l'ouvrage lui aurait adressée. Cette dernière souhaiterait apporter des précisions sur un épisode auquel elle aurait assisté et qui n'aurait pas été développé correctement, selon elle, dans le roman :

ADDENDA. –Perdone que venga a molestarle. Pero he leído su novela, o lo que sea, acerca de los últimos días de la guerra, en Valencia y en Alicante. Claro; yo no soy nadie para decirle si está bien o no. Yo no entiendo de eso, pero sí le quiero hacer notar algo que no es cierto. Usted deja constancia allí de que Conejero, el último gobernador republicano de Valencia, fue, en coche, con varios compañeros, hasta Benidorm y que de allí regresó al Gobierno Civil de Valencia, ya ocupado por los franquistas y que al entrar le detuvieron. No fue así. Bueno, no fue exactamente así...<sup>29</sup>

Durant les cinq pages qui suivent, la prétendue lectrice apporte des précisions sur l'épisode

---

Seuil, 2005, p. 173.

26 Max AUB, *Campo de los almendros*, op. cit., p. 459-460.

27 *Ibid.*, p. 460.

28 Note n°499 de Francisco CAUDET dans Max AUB, *Campo de los almendros*, op. cit., p.565. Francisco Caudet souligne également que cet « addenda », qui n'apparaît pas dans le manuscrit du roman, a d'abord été publié comme une histoire indépendante, sous le titre « La Virgen de los Desamparados », dans : *Cuadernos Americanos*, XXV, 4, juillet-août 1966, p. 241-245.

29 Max AUB, *Campo de los almendros*, op. cit., p. 565.



en question et demande aussi à l'auteur de parler de la torture dans les prisons pour femmes une fois le conflit terminé, ainsi que des circonstances de la mort d'une jeune fille fusillée pour avoir porté le *mono* des ouvriers. Le lecteur apprend à la fin de la lettre –et donc à la fin du roman– qu'il s'agissait de sa fille. *Campo de los almendros* se termine donc par la fin de la lettre de cette prétendue lectrice, qui aurait été ajoutée après une première publication de l'ouvrage ; bien entendu, les lignes étaient déjà présentes dans la première édition mexicaine du roman, et Aub utilise ici un autre artifice littéraire, en prétendant n'être que le transcripteur d'une lettre authentique qu'il aurait reçue.

Ce jeu sur les frontières entre réalité et fiction se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Max Aub et dans « El Laberinto Mágico » en particulier, où l'auteur mêle personnages empruntés à l'Histoire et personnages créés de toutes pièces. La rédaction de « El Laberinto Mágico » et de la série romanesque des *Campos* en particulier s'accompagne d'un travail préliminaire considérable de la part de Max Aub –par exemple, la collecte minutieuse de déclarations d'acteurs ou de témoins d'un même événement<sup>30</sup>. L'auteur reproduit parfois au mot près certains témoignages reçus, comme ceux présents dans les lettres que lui envoie son ami Manuel Tuñón de Lara<sup>31</sup>. Ce dernier entre dans le monde de la fiction lors d'une brève scène de *Campo de los almendros* imaginée par Aub et s'en amuse dans une lettre qu'il adresse au romancier :

Y me haces pasar a la Historia (porque tus novelas llevan esa mayúscula) en una aventura imaginaria, de discusión con el alférez y máquina fotográfica. ¡Tienes una cara...! En fin, no tengo más que agradecértelo. Por ahí y sólo por ahí, dentro de un par de siglos pensarán algunos: «pero ¿existió de verdad ese Tuñón?»<sup>32</sup>

Au-delà de l'aspect ludique du procédé soulevé par Tuñón de Lara, l'ajout des lignes attribuées à une lectrice apocryphe peut fonctionner comme une représentation des interrogations auxquelles le lecteur peut être soumis. Aub bouscule l'opposition habituellement utilisée pour différencier Histoire et fiction, dans laquelle la vérité de ce qui est raconté est le critère présenté comme essentiel au moment de caractériser un texte historique, contrairement

---

30 Manuel Tuñón de Lara, historien et ami de l'auteur, a souligné l'ampleur de ce travail à plusieurs reprises. Voir, par exemple : Manuel TUÑÓN DE LARA, « Max Aub », *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, septembre 1972, p. 36.

31 Voir : José Luis DE LA GRANJA, « Max Aub y Manuel Tuñón de Lara: dos intelectuales del exilio en el laberinto español », Paul Aubert (dir.), *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne. Dedicado a Manuel Tuñón de Lara*, vol. 26, CNRS Université de Provence, UMR Telemme, 1997, p. 346-367.

32 Lettre de Manuel Tuñón de Lara à Max Aub du 6 juillet 1968. A lire dans : Francisco CAUDET (dir.), *Max Aub-Manuel Tuñón de Lara. Epistolario 1958-1973*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003. Disponible également dans les archives de la fondation Max Aub, Segorbe, C. 14-47.

au texte de fiction où ce qui est raconté serait inventé, et donc faux. L'ajout de cette lettre, de même que l'incapacité, pour la supposée lectrice, de caractériser l'ouvrage –« su novela, o lo que sea »– répondent à la question soulevée par Aub dans ses manuscrits au moment de définir *Campo de los almendros* –« Histoire ? Roman ? Je l'ignore. Un mélange des deux »<sup>33</sup>. La supposée lectrice confond narrateur et auteur, qui deviennent pour elle synonymes, et le romancier est même assimilé à un historien sommé de corriger les prétendues inexactitudes du récit. D'autre part, cette lettre présentée comme authentique fait de l'écrivain un gardien de la mémoire collective des vaincus, celui qui, après avoir recueilli témoignages directs et indirects, se « doit » de les retranscrire, comme le souligne le personnage dans sa lettre : « Lo que Usted tendría que escribir es lo que pasó en la Cárcel de Mujeres, porque eso no lo escribirá nadie »<sup>34</sup>.

Aussi, le passage fonctionne comme une mise en scène du rôle assigné au romancier, qui semble ici devenir le dernier rempart de la lutte contre la politique mémorielle franquiste qui condamne les vaincus au silence et à l'oubli –« Hoy ya se ha olvidado mucho, dentro de poco se habrá olvidado todo »<sup>35</sup> affirme la lectrice. Si l'écrivain ne se substitue pas à l'historien, en revanche « El Laberinto Mágico » offre une « réparation morale »<sup>36</sup> face aux mensonges ou aux omissions de la politique mémorielle franquiste.

## Conclusion

Le nomadisme se manifeste sous diverses formes dans *Campo de los almendros* : il est d'abord omniprésent dans l'expérience vécue par les personnages, où il devient synonyme d'errance, que celle-ci soit physique ou renvoie à l'exploration de labyrinthes intimes. Il se retrouve dans la composition formelle du roman et correspond à une certaine conception du processus de création littéraire, dans lequel il devient source de découverte artistique. Ce nomadisme de l'écriture est également perceptible dans le jeu sur la porosité des frontières entre

---

33 Manuscrit de Max Aub, disponible dans les archives de la fondation Max Aub et retranscrit par Francisco Caudet dans : Francisco CAUDET, *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012, p. 394.

34 Max AUB, *Campo de los almendros*, *op. cit.*, p. 568.

35 *Id.*

36 L'expression est empruntée à Antonio Tabucchi : « La littérature, parfois, peut fonctionner comme remède à ce que l'histoire officielle évite. Je ne dis pas qu'elle corrige l'histoire, mais qu'elle peut effectuer une espèce de réparation morale. » Entretien avec Antonio Tabucchi réalisé par Sylvie Servoise-Vicherat en mai 2006, à lire dans : Sylvie SERVOIS-VICHERAT, « L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle » [en ligne], Thèse préparée sous la direction d'Emmanuel Bouju et soutenue en 2007 à l'Université de Haute Bretagne-Rennes 2, p. 819. <URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00204418>>

réalité et fiction opéré par l'auteur. Enfin, si les œuvres de Max Aub publiées après le conflit ne concernent pas toutes la guerre civile espagnole, le projet de « El Laberinto Mágico » –depuis la nouvelle « El Cojo », publiée en 1938 dans la revue *Hora de España*, au roman *Campo de los almendros*, publié trente ans plus tard au Mexique– révèle cette volonté constante et quasi-obsessionnelle de l'auteur d'écrire sur le conflit, vécu personnellement et collectivement comme un traumatisme ; comme si Max Aub, écrivain espagnol né en France et mort au Mexique, trouvait dans l'accomplissement de ce projet un point d'ancrage et d'enracinement. L'écrivain et son œuvre illustrent alors la formule de Georges Pérec : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »<sup>37</sup>.

---

37 Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 16.