



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad

Española

España

Fernández Rodríguez, Áurea
L'exil dans la création romanesque de Jacques Folch-Ribas
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 9, abril, 2013, pp. 207-228
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80826038013>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org


Système d'Information Scientifique
Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

L'exil dans la création romanesque de Jacques Folch-Ribas

Áurea Fernández Rodríguez

Universidade de Vigo

aurea@uvigo.es

Resumen

En la vida real de Jacques Folch-Ribas hay que destacar tres etapas fundamentales que marcaron su existencia y su creación literaria. El objetivo de este artículo consiste en analizar el exilio en la creación novelística de este autor que, como muchos otros españoles, se ha visto en la obligación de escapar a las duras represalias franquistas desde el Alzamiento militar en 1936.

Palabras clave: Folch-Ribas; exilio; mito.

Abstract

The life of Jacques Folch-Ribas is marked by three basic stages that determined his literary creation and his own existence. The aim of this article is to analyze the vision of exile in Folch-Ribas's fiction, which mirrors the fate of many other Spaniards who were to fly away from Franco's repression since his military uprising in 1936.

Key words: Folch-Ribas; exile, myth.

0. Introduction

L'exil est une expérience quotidienne dans l'histoire de l'humanité. Si au Moyen Âge, la principale raison de l'exil était la religion; dans l'ère moderne, c'est plutôt la dissidence politique. La formation et la consolidation de l'État moderne –auquel il faut joindre la prolifération des courants idéologiques aux XIX^e et XX^e siècles– ont augmenté le nombre d'exilés et la complexité à un sujet bien complexe. Toutefois, nous pouvons affirmer, sans crainte de nous tromper, que l'histoire de l'humanité n'a jamais connu un exil de la qualité de celui de la Deuxième République espagnole. En effet, de nombreux intellectuels de la génération poétique de 1927, l'une des plus créatives de la littérature espagnole, ont dû quitter le pays pour échapper à la mort avec plus de 440.000 autres réfugiés républicains. Ce dernier chiffre

* Artículo recibido el 8/06/2012, evaluado el 22/07/2012, aceptado el 6/09/2012.

c'est celui que le ministre français de l'Intérieur à l'époque, Albert Sarraut a donné lors de la séance du 14 mars 1939 à la Chambre des Députés.

Comme chez nombreux intellectuels espagnols qui ont dû abandonner leur pays d'origine pour fuir la terreur et l'impitoyable répression du dictateur Franco, l'exil est un thème récurrent dans toute la création romanesque de Jacques Folch Ribas. Dans cet article nous allons essayer de cerner cette question dans la création littéraire de ce romancier dans le but de voir sous quelles formes et quelles perspectives ce processus est abordé par un homme qui a subi un déracinement forcé, qui a vécu deux guerres, qui a adopté la langue française comme langue véhiculaire et qui n'a jamais voulu retourner dans son pays d'origine.

Cette réalité sociologique qu'est l'exil ou la diaspora a déjà été abordée par différents auteurs. William Safran, dans son article «Diasporas in Modern Societies. Myths of Homeland and Return» (1991), est l'un des premiers auteurs à considérer que le concept «diaspora» pourrait être appliqué aussi bien à des expatriés qu'à des réfugiés politiques ou d'autres populations et il propose une typologie basée sur au moins cinq principes :

- 1) They or their ancestors have been dispersed from a specific original center.
- 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland,
- 3) they believe that they are not –and perhaps they cannot be– fully accepted by their host society,
- 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home as the play to which they or their descendants would (or should) eventually return (Safran, 1991: 83-84).

Le cinquième principe est celui de la responsabilité des communautés de minorités expatriées engagées dans le maintien ou la restauration de la « terre d'origine » (*homeland*). Lisa Antebi-Yemini et William Berthomière (2005: 141) en ajoutent un sixième où la conscience et la solidarité du groupe sont fortement définies par les liens continus avec la « terre d'origine » (*homeland*).

À son tour, Ana Vasquez-Bronfman (1991: 213-224) et une équipe de chercheurs du CNRS de Paris, dans un travail sur les exilés politiques en France et en Europe, sont arrivées à la conclusion que dans l'expérience de l'exil il faut établir trois étapes: 1) La première, celle de l'arrivée, est caractérisée par le traumatisme du départ qui, rappelons-le, n'est pas voulu mais imposé. 2) L'étape de la transculturation. Le processus de passer d'une culture à une autre que subit tout sujet qui doit vivre pendant un laps de temps prolongé en dehors de la culture où il a été socialisé acquiert une connotation spécifique dans le cas des exilés. 3) Finalement, celle de l'ébranlement des mythes constitutifs du groupe d'exilés, c'est-à-dire la remise en question des mythes constitutifs de la communauté exilée, ce qui entraîne à son tour, et ceci quel que soit l'âge de l'exilé, une remise en question de la propre trajectoire de

vie, tout comme si l'écroulement de certains mythes entraînait nécessairement un bilan de soi.

Dans son étude sur les cultures de l'exil espagnol en France de la période 1939-1975, Geneviève Dreyfus (1998: 38-39) coïncide avec la classification de Vasquez et établit ainsi trois périodisations « sans pour autant marquer une frontière étanche entre elles: les premiers mois de l'exil, l'après-guerre mondiale et les années soixante ».

Malgré les différentes contributions sur le thème, la théorisation de l'expérience transnationale et de ses liens avec la mondialisation il y a encore des défis à surmonter car comme le soulignent Lisa Anteby-Yemini et William Berthomière (2005: 145) « Une fois encore, il convient de signaler toute la difficulté que représente le souhait de couvrir avec une seule notion une pluralité de réalités humaines où la «conscience diasporique» garde une place cardinale ».

À l'instar de Vasquez Bronfman (1991), de Dreyfus-Armand (1998) dans l'information sur l'activité des Espagnols pendant leurs longues années d'exil, nous pouvons repérer trois moments importants : la période qui va de l'exode jusqu'à la fin de la Guerre mondiale, marquée par l'espérance que le gouvernement de Franco tomberait bientôt; l'étape de l'ouverture intellectuelle à d'autres cultures, celle du « métissage »¹, notamment l'ouverture à la culture de l'accueil avec la fondation de librairies et de plateformes de diffusion qui leur permettent, par ailleurs, de gagner leur pain. Finalement, il faut retenir une troisième étape qui s'éloigne de l'Espagne mythique pour s'attarder « sur les problèmes présents de l'Espagne intérieure » (Dreyfus-Armand, 2000: 55). Nous allons vérifier dans quelle mesure la création romanesque de Folch-Ribas réfute ou confirme la règle.

En effet, les trois étapes signalées par la chilienne Ana Vasquez se retrouvent bien dans l'expérience des réfugiés espagnols qui, comme le père de Jacques Folch-Ribas ne pouvaient pas retourner dans leur pays. Nous allons voir si elles pourront nous aider à saisir le thème de l'exil que l'on trouve dans la plupart des romans de cet écrivain. Il faut néanmoins préciser que l'analyse de Vasquez porte uniquement sur un exil résultant d'un bannissement (avec les nuances que cela implique) et non pas de l'exil comme un « choix » de vie, comme on dirait de certains grands créateurs : Descartes, Byron, Oscar Wilde ou encore, en quelque sorte, des intellectuels espagnols comme Juan Goytisolo, latino américains tels Alejo Carpentier, Pablo Neruda ou José Lezama Lima. La plupart des intellectuels et politiciens, victimes et bourreaux, coïncident sur le fait que l'exil ne peut être conçu qu'avec la phrase du poète latin Ovide: « L'exil c'est la mort ». D'autres, par contre, le voient sous le point de vue de Victor Hugo chez qui l'exil était vie ou de Dante qui le considérait un hon-

¹En fait de contacts culturels, nous adoptons ici le terme métissage dans le sens de Laplantine et Nouss (1997, réédition 2009). En effet, il ne s'agit pas d'un simple mélange mais d'un aller-retour d'une culture à l'autre sans oublier la première.

neur. En fait, Jacques Folch-Ribas a participé des deux types d'exil : l'exil forcé et l'exil volontaire sous différentes formes.

1. L'homme et le vécu

Né le 4 novembre 1928 à Barcelone, Jacques Folch-Ribas prit le chemin de l'exil avec sa famille lorsqu'il n'avait pas encore onze ans. C'est l'étape la plus courte. Cependant, cet évènement représente un avant et un après dans son existence, surtout parce qu'il est venu interrompre le développement normal d'un moment crucial dans sa vie : son enfance. Dans *Le valet de plume* (1983), le personnage principal le manifeste de cette manière : « J'appris sur-le-champ que tout ce que j'étais me venait de mon enfance. Avant d'être moi, j'avais été enfant. C'était lumineux. Tout vient de mes parents, de la famille, des avatars du premier âge » (p. 9).

Des années des mois des jours (2001) peint le monde comme un ensemble d'exils et les personnages sont tous des exilés : le doyen de physique, un Hollandais exilé en Amérique, l'oncle Edward qui s'est exilé aux États-Unis, le professeur généalogiste était lui, aussi, « un exilé dans son propre pays » (p. 82). Mathieu considère que l'exil « est un meurtre. Le coupable est impuni. Je suis un mort-enfant. L'Amérique est pleine de morts-enfants » (p. 201). « Le deuil est un exil, Amélie, vous êtes partie et c'est moi qui suis exilé. Ne plus vous voir » (p. 177). Le jeune orphelin du roman publié en 2011, *Paco*, doit également fuir les bombardements du front qui s'approchait de la Ville avec d'autres exilés : « Tout ce monde a rejoint la caravane du malheur, dit le vieux. Ils sont partis avec rien, m'entendez-vous? Comme des Gitans. Partis avec rien. Avec rien vers la montagne, vers la frontière, à pied et c'est l'hiver, et il fait froid... » (p. 131-132).

Ce souvenir ne quittera plus Jacques Folch-Ribas qui a dû gagner la France avec sa famille et de nombreux réfugiés, laissant derrière lui la mer et surtout « la plus belle ville du monde, celle de l'enfance, donc de la nostalgie [...] Barcelone restait livrée aux bombardements, à la faim, à la mort et aux libertés bafouées » (Picard, 1991: 12). La nostalgie du paradis perdu est présente dans les premiers romans de Folch-Ribas, comme *Le greffon* (1971), mais il y a aussi des traces dans *Des années des mois des jours* et surtout dans *Paco* décrit comme le roman le plus intime et surtout comme un « roman d'exil, de guerre, passage initiatique d'un âge à un autre, roman d'amour aussi » (Tremblay, 2011: s.p.). En tout cas il s'agit d'un roman autobiographique nourri de souvenirs de son enfance auquel l'auteur mêle des personnages historiques aisément reconnaissables. L'écrivain et journaliste à nationalité britannique et américaine Eric [Arthur Blair ou George Orwell], la philosophe Simone Weil (2011: 126), qui ont pris part aux évènements en tant que volontaires, Andreu Nin (2011: 94) et le poète républicain mort en exil à Collioure en 1939, Antonio Machado soutenu par sa mère, entrent également dans le récit. « Le plus grand poète du

pays a été fusillé voilà déjà trois ans » (Folch-Ribas 2011: 139) rappelle-t-il en faisant allusion à Federico García Lorca.

En France, la Seconde Guerre mondiale (1940-1945) mit une nouvelle fois le romancier face à la mort, à la terreur, et aux privations. La famille se réfugie dans un petit village de la Dordogne puis remonte vers le nord pendant l'Occupation. Dans la France occupée –les circonstances n'étaient guère favorables ni aux études ni à l'activité culturelle– les difficultés matérielles des éditeurs et l'étroite censure de l'occupant nazi et du gouvernement de Vichy limitaient la production littéraire. Même si certains auteurs comme Sartre ou Albert Camus parvenaient à publier, d'autres par contre ont préféré prendre le chemin de l'exil. Tel a été le cas d'Antoine de Saint-Exupéry dont la première édition du *Petit Prince* a vu le jour aux États-Unis en 1943. Les Américains ont ainsi connu l'une des œuvres les plus traduites de la littérature universelle trois ans avant le public français.

Néanmoins, dès la Libération, en 1945, commence en France une période riche en évènements politiques, sociaux et culturels qui ont entraîné, en 1947, l'émergence de nouvelles tendances culturelles. Les rendez-vous dans les caves de Saint-Germain des-Prés deviennent le centre de la vie intellectuelle de Paris avec des figures importantes comme Sartre, Simone de Beauvoir, Malraux, Céline, Camus et d'autres intellectuels engagés ou militants. Jacques Folch-Ribas savait que pour devenir quelqu'un et se faire une place dans cette société il fallait étudier encore. Dès 1947, avec un bac en mathématiques et en philosophie, il cherche du travail à Paris pour se payer des études supérieures. Son but : acquérir une formation et une profession qui lui permettent de «manger et de vivre» dans ce pays d'accueil. Après avoir frappé à la porte de plusieurs journaux, il est reçu à *Combat* par Albert Camus lui-même. Albert Camus est devenu son ami et lui demandait de lui parler le catalan, sa langue maternelle. Leur amitié, semble-t-il, reposait moins sur la littérature que sur une série de coïncidences car la mère de Camus, originaire des Baléares, parlait, elle aussi, le catalan.

C'est aussi Camus qui le persuade d'écrire et l'écriture était sa vocation. Toutefois, comme il savait que vivre de sa plume n'a jamais été à la portée de tout le monde, il décida de suivre des études supérieures en architecture. C'est ainsi que pour étudier le jour, il se met à travailler et faire du journalisme la nuit. Cette vie lui a permis de connaître le Paris artistique et intellectuel de l'après Seconde Guerre où l'on pouvait trouver tout ce qu'il y avait d'important pour la pensée universelle. Dans son *Journal de la nuit*, à la manière des *Carnets* de Camus, il garde bien des éléments de cette période qu'il réutilise dans la composition de ses romans. *Première nocturne* (1991), dont l'histoire se déroule entre 1947 et 1950, est le reflet de cette période avec de nombreux éléments autobiographiques où apparaissent des traces de ce *Journal* commencé en 1948, le Paris de l'après-guerre et les thèmes qui hantent l'auteur. Un autre personnage tient également un *Journal* et « Parfois, pour faire plaisir, j'en

donnais quelque extrait à une revue confidentielle » dit-il dans *Le valet de plume* (p. 64).

Grâce à une bourse de l'Unesco, il obtient, finalement, son diplôme d'études supérieures en architecture en 1956, la même année de l'apparition de *La Chute*, le roman qu'il préfère d'Albert Camus. D'ailleurs *Le Démolisseur*, son premier roman publié en 1970, est un hommage à la *Chute* de l'écrivain français.

Pour le reste des Espagnols installés en France, cette décennie (1945-1955) représente également une étape de changements dans leur vie. En effet comme nous le rappelle Geneviève Dreyfus-Armand (1998: 54),

Du fait de la longue durée de l'exil, de l'immersion dans un autre contexte social et de l'apparition de nouvelles générations nées dans l'émigration, totalement intégrées dans leur nouveau pays, les cultures de l'exil changent progressivement de nature.

Dans l'impossibilité de voir le retour proche, les exilés espagnols créent non seulement des associations et des lieux de rencontre pour les réfugiés et les amis de l'Espagne démocratique mais aussi d'autres projets à caractère commercial : des maisons d'éditions et des librairies qui leur permettent en même temps de diffuser la culture hispanique et de gagner leur vie.

Ce travail de défense et de propagation de la culture, commencé à Toulouse –où se trouvent à la Libération beaucoup d'intellectuels (de Jean Cassou à Henri Lefebvre et Silvio Trentin)– continuera à Paris, rue Mazarine puis rue de Seine, dans la Librairie espagnole d'Antonio Soriano [...] Une autre librairie, celle des Éditions hispano-américaines, est créée au Quartier latin par un autre Catalan émigré, Amadeu Robles (Dreyfus-Armand, 1998: 45).

Il faut ajouter aussi que la reprise économique des années 1950 en Europe favorise la relance de la production éditoriale. Dans ce cadre et malgré la difficulté de la langue, les exilés encouragent et dirigent de nombreuses publications qui se font l'écho de l'activité des intellectuels réfugiés en France. Elles s'occupent de la mémoire historique mais s'intéressent de plus en plus à la culture du pays d'accueil : *Revista de Catalunya*, *L'Espagne républicaine*, *L'Espagne*, *Independencia* ou *Méduse* en sont des exemples. Les exilés républicains font appel aux collaborations des écrivains français. À *Per Catalunya*, par exemple, éditée à Nice par un groupe de Catalans, collaborent: André Billy, Joe Bousquet, Jean Camp, Albert Camus, Jean Cassou, Georges Duhamel, Paul Éluard, Max-Pol Fouchet, Claude Morgan, Jean Paulhan, Jean-Paul Sartre et Pierre Seghers (Dreyfus-Armand, 1998: 52-53). En 1960 le Galicien et exilé politique José Martínez a créé à Paris la maison d'éditions Ruedo Ibérico à laquelle s'identifiaient de nombreux intellectuels ou groupes qui ont collaboré au projet soit matériellement soit intellectuellement.

Même s'ils continuaient à sentir le souhait du retour, les exilés qui s'opposaient au régime du dictateur Franco étaient conscients que la solution souhaitée pour leur pays ne viendrait pas de sitôt. Les enfants qui accompagnaient leur famille au moment de la déportation étaient devenus adultes et ne sentaient pas le besoin de retourner au pays d'origine. Jacques Folch-Ribas faisait partie de ce groupe d'exilés installés en France qui voulaient se garantir un avenir dans le pays d'accueil. Il est envoyé par le journal *Combat* pour interviewer une jeune virologue québécoise, Camille du Cap, partie en France pour participer à la course au vaccin contre la polio à l'Institut Pasteur. Il tombe amoureux de cette Québécoise et, en 1957, il décida de tenter sa chance de l'autre côté de l'Atlantique à ses côtés. Au Canada, il n'a pas eu du mal à exercer sa profession d'architecte. En effet, l'augmentation de la population scolaire, à ce moment-là, rendait nécessaire la construction de nouveaux établissements.

2. L'œuvre romanesque

Au Québec Jacques Folch-Ribas construit, écrit et, à partir des années 1970, publie ses romans où le thème de l'exil revient régulièrement. Bien qu'il commence à écrire assez tard, Jacques Folch-Ribas n'est pas de ces écrivains qui composent un texte pour se libérer d'une obsession et ne plus y revenir ensuite. Issues de la fusion entre la vie et la littérature, la réalité vécue et la fiction, toutes ses œuvres partagent une série d'inquiétudes et de thèmes² qui tournent toujours autour de deux idées fondamentales : la liberté et la beauté. « Or, ce qui m'intéresse, ce sont les libertés. Plus il y a de libertés, moins la liberté a de limites qu'elles soient du royaume ou de l'exil » écrit-il dans *Liberté* (Folch-Ribas, 1984: 88), un article où il expose la question du nationalisme, la situation du Québec et la division droite-gauche. Néanmoins, ces thèmes nous entraînent dans le sillage d'autres encore qui hantent notre romancier et qui tout en étant intimement liés et alimentés par la même source sont le résultat d'un travail conscient et calculé. « Chaque artiste –disait Camus dans la préface de *l'Envers et l'Endroit* (1937)– garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit » (apud Rey, 1970: 17). Cependant, ce sont les romans, où le rapport de l'écrivain au pays d'origine constitue la matière première, qui nous intéressent tout particulièrement : *Le greffon* (1971), *Dehors les chiens* (1986), *Le Silence ou le parfait bonheur* (1988) et *Des années des mois des jours* (2001), censé « boucler la boucle ». Or, notre corpus ne peut passer sous silence le dernier roman, *Paco* (2011) car il nous éclaire non seulement sur sa forme de penser la guerre mais aussi sur certains conflits existentiels présents dans la création romanesque de Folch-Ribas.

² Tout en sachant que la notion de thème varie considérablement d'un spécialiste à un autre, je me permets de suivre l'approche de Gaston Bachelard dans *L'air et les songes*, notamment l'idée d'imaginaire.

2.1. *Le greffon* (1971)

L'exil est le thème autour duquel tourne *Le greffon*, son deuxième roman, publié en 1971. Jaume Zamé, le personnage principal, est né à Barcelone mais la guerre civile espagnole l'oblige à gagner la France. Il grandit dans ce pays et devient Jacques, mais il ne sera jamais qu'un greffon angoissé par le souvenir de ses racines et de sa patrie. Physiquement en France, Jacques est psychologiquement au pays d'où il a été chassé à cause de la guerre. Il change d'identité et s'engouffre dans l'ambivalence : « Je suis là ! Ce garçon qu'on nommait ainsi, c'est moi, Jacques. Du plus loin des temps, on lui disait Jaume » (p. 13). Il essaie de se faire une vie à Paris où il trouve le succès dans son travail et rencontre Olava qui l'aime. Néanmoins, il se rend compte que cette éblouissante impression de bonheur est fausse. Il se sent étouffé de honte, comme s'il avait trahi ses morts en se permettant de les oublier. C'est à ce moment-là que le sentiment de culpabilité s'impose. À l'instar de Maryse Bertrand de Muñoz nous pouvons dire que les trois parties qui conforment l'ouvrage –Le scion, Le vairon, La souche– représentent les trois périodes de la vie de Jaume ou Jacques Zamé : sa vie en Espagne, l'adaptation à la nouvelle réalité en France et sa quête du bonheur dans l'amour et le travail. Néanmoins, le chaos intérieur provoqué par la guerre ne l'abandonne pas. Il se voit attribuer une nouvelle identité et en l'endossant il s'engouffre dans l'ambivalence : « Je t'ai tant parlé, à toi mon frère Jaume, comme à un autre moi-même ! [...] Mais je te découvre, et tu me confonds. Tu es moi. Alors qui suis-je, moi qui suis tous les jours Jacques ? » (p. 262).

Ce roman illustre parfaitement les trois étapes dans le vécu de l'exilé et sa conception s'approche de celle d'Ovide chez qui l'exil c'est la mort. Jaume ou Jacques reste de l'autre côté des Pyrénées parce que le retour lui est interdit. Par conséquent, il y a une séparation physique réelle qu'il essaie d'adoucir avec le rêve. C'est dans ce processus d'idéalisation du pays d'origine qui se produit dès la première étape de l'exil que le pays interdit devient le paradis perdu. C'est ainsi que, malgré ses efforts d'adaptation à la nouvelle réalité, le personnage souffre la nostalgie et ne parvient pas à sortir de la première phase: les deux autres aboutissent à l'échec.

Cette perspective n'est autre que celle que l'on trouve chez d'autres auteurs exilés en France qui ont écrit pendant les années 60 et 70. C'est le cas de José Luis de Vilallonga, Michel del Castillo ou Gómez Arcos dont les œuvres restent encore aujourd'hui aussi méconnues en Espagne que celles de Folch-Ribas. La censure du régime totalitaire de Franco empêchait la diffusion de ce genre de texte dans notre pays.

2.2. *Dehors les chiens* (1986)

Néanmoins, le changement des évènements politiques dès 1975, année de la mort du dictateur, a fait possible la diffusion de *Dehors les chiens* en Espagne dans une traduction de Jordi Marfà. Publié en 1986 lors du 50^e anniversaire du commencement de la Guerre civile espagnole, le roman fut distribué par la même maison d'éditions, Laia, en deux collections différentes: «Los Extraordinarios», en 1987, et

«Alfa 7», en 1988. Ceci prouve que le roman a jouit d'une bonne réception auprès du public espagnol. La rapidité avec laquelle ce texte est arrivé en Espagne pourrait surprendre, surtout si l'on tient compte que le seul roman de Folch-Ribas, connu dans son pays natal à ce moment-là était *Une aurore boréale*³. Néanmoins, il faut préciser que la publication de la traduction en 1987 coïncide avec le 50^e anniversaire de l'arrestation et de l'assassinat du principal dirigeant du Parti ouvrier d'Unification marxiste : Andreu Nin. Cette traduction représente, par conséquent, un hommage au dirigeant du POUM, devenu également principal sujet du débat qui, au moment des bombardements d'Alcalá de Henares, affronta, dans le texte, deux personnages : le Russe Osip Tavriski et le volontaire canadien William Cars.

Ni la critique ni le public francophone des années 80 –qui ne se sentaient pas identifiés ni concernés avec l'anniversaire de la Guerre civile espagnole– n'ont pas apprécié le livre. Excepté quelques textes dans *Le Monde* ou *Libération* qui l'ont présenté comme un très bon roman d'espionnage, la critique lui a réservé un accueil très peu chaleureux sous prétexte qu'il faisait une fugue dans un mauvais genre et qu'il rompait avec l'ensemble de l'œuvre de Jacques Folch-Ribas inscrite dans le courant de ce que l'on appelle la « grande littérature »⁴. Dans *Le Monde*, Bertrand Audusse écrit :

Quel drôle de bouquin que ce *Dehors les chiens* qui nous vient des neiges de Montréal! Polar, roman d'espionnage, roman psychologique, leçon d'histoire, il est tout à la fois. Touffu parfois confus, subtil constamment passionnant (cité par Bertrand de Muñoz, 2001: 358).

Cependant, dans *Dehors les chiens* il y a rupture uniquement au niveau de la forme –le genre choisi, le roman d'espionnage– mais pas quant au fond car Folch-Ribas maintient ses convictions et les thèmes qui le hantent le long de sa création.

L'officier de renseignement, le Canadien William Cars (alias Canada), et François Malenfant, dit Paco; le Grec Thémistoklès Panos et le docteur italien Guido Corbo se sont connus lorsqu'ils se trouvaient dans les rangs des combattants de la XV^e Brigade pendant la Guerre civile d'Espagne⁵. Quarante sept ans après, l'envoi au Canada d'un prestigieux officier stalinien réunit les quatre anciens de la Guerre d'Espagne à la Vallée du Richelieu. Ils sont convoqués par François Malenfant dans la ferme où il exerce le métier de vétérinaire, élève et dresse des chiens. Le KGB, la CIA et

³ Sur cette question voir Fernandez Rodriguez (2004).

⁴ Dans sa communication sur le roman historique Guissard (1990: 7) affirmait : « Un autre romancier de qualité, resté presque inaperçu de la critique, Jacques Folch-Ribas, pousse encore l'avantage et trouve un appui plutôt inattendu chez François Mauriac dont il cite cette assertion, tirée des *Mémoires intérieurs* : “Seule la fiction ne ment pas; elle ouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue” ». Plus de deux décennies après, Folch Ribas reste encore assez méconnu pour la critique hors du Québec.

⁵ Sur la participation des Canadiens à la Guerre d'Espagne voir Désy (2004).

les quatre anciens volontaires des Brigades internationales s'emploient à chercher les véritables raisons pour lesquelles débarque au Canada le fantôme d'Osip Andreievitch Tavriski, commissaire politique russe, conseiller d'Orlov, le chef du NKVD d'Espagne. Osip, que tout le monde croyait mort le 19 juin 1937 à Alcalá de Henares (Madrid), commandait au nom des communistes. L'existence d'un Russe mort et son déplacement au Canada déclenche la projection des évènements de la Guerre d'Espagne qui envahissent sans cesse les mémoires des quatre personnages principaux du récit. Ces quatre volontaires représentent quatre groupes recrutés dans les Brigades internationales : William Cars incarne les étrangers chargés de préparer les hommes pour le combat ; Thémis, les intellectuels ; le docteur italien Guido Corbo, le personnel sanitaire dont l'efficacité fut souvent manifestée et louée ; François Malenfant, à la manière de nombreux jeunes, n'a qu'un seul souci : la défense de la liberté du peuple. Les Brigades internationales restent encore le symbole de la lutte antifasciste, du progrès, de la défense de la liberté, de l'héroïsme, de la spontanéité et de l'altruisme même.

Dans le livre de Jacques Folch-Ribas, l'armée des Brigades internationales, véritable tour de Babel, devient également modèle d'unité et d'entente entre différentes cultures : l'Espagne a vu des hommes et des femmes de partout dans le monde converger vers ce pays pour y lutter au coude à coude avec les résistantes et les résistants. On ne peut pas s'empêcher de penser ici au multiculturalisme que prône le Canada depuis 1980. En effet, bien qu'il s'agît d'un roman sur l'histoire de la Guerre civile espagnole telle qu'elle avait été vécue par son père (un employé du port de Barcelone où le Parti communiste catalan comptait sur une forte influence depuis les années 1930), Folch-Ribas y aborde des thèmes contemporains et universels : l'exil, la liberté, la diversité culturelle, mais aussi les traumatismes de la guerre.

Dans ce texte c'est George Orwell qui devient son modèle et ce choix n'est pas aléatoire. Orwell est l'un des plus importants auteurs du XX^e siècle et son engagement dans le conflit et la juste interprétation qu'il a su faire de la Guerre civile espagnole ont fait de lui une source d'inspiration inépuisable pour Folch-Ribas au moment de rédiger *Dehors les chiens*. L'auteur anglais fut un témoin direct de la révolution espagnole et des nombreux intellectuels qui ont écrit sur la guerre d'Espagne⁶ –André Malraux, Bernanos, Malraux, Camus, Hemingway⁷ et autres– c'est lui qui a été le premier à interpréter le mieux l'essence et les raisons de la lutte des évènements de la Guerre civile espagnole. Tout comme le fait Orwell dans *Homage to Catalonia* (1938), l'un des récits les plus émouvants de ce conflit, Jacques Folch-Ribas se déclare

⁶ Dans plusieurs de ses analyses, Maryse Bertrand de Muñoz a montré que, hors mis la Seconde Guerre mondiale, le thème de la guerre d'Espagne a inspiré « a más autores que cualquier otro acontecimiento » (Bertrand de Muñoz, 1994: 14) et est devenu « un des grands thèmes romanesques de notre temps » (Bertrand de Muñoz, 1972: XV).

⁷ Dont les principaux témoignages se trouvent dans *Mi guerra de España* (Barcelone: Plaza & Janès, 1987).

partisan inconditionnel pour la cause du POUM. Le Parti communiste espagnol (PCE) et l'Union soviétique sont rendus responsables de la destruction de l'anarchisme espagnol qui supposa le triomphe de la Phalange. En 1946 Georges Orwell présenta *Animal farms*, une fable contre la dégénération et le destin de la révolution russe. Néanmoins, l'œuvre est, en termes plus larges, une fable anti-totalitaire.

Dans *Dehors les chiens*, Folch-Ribas reprend le thème. L'horrible état de 1984, conduit par Big Brother, un grand portrait qui invite constamment au culte, rappelle les portraits de Staline, Franco et Hitler situés à des postes clés de l'ex-URSS, de l'Espagne ou de l'Allemagne, respectivement. Orwell connaissait l'horreur du totalitarisme contemporain (le nazisme et le stalinisme), mais en réalité il dénonce tout totalitarisme. C'est le même message que transmettent Thémis et ses amis. Le monde dans lequel on croit aux systèmes, aux dieux et aux empires, qu'il soit nouveau ou ancien n'est pas leur monde. Et si Nin était l'ennemi absolu, c'est parce qu'il représentait ceux qui n'ont pas de système : les hommes libres. Les valeureux volontaires de Folch-Ribas ne croyaient à rien ou plutôt, ils ne croyaient qu'à la liberté de l'homme, une liberté ombrageuse. William Cars irait où il faudrait pour défendre la liberté. Mais, où est l'arme correcte pour trouver la liberté ? Le premier Étier, le faux-saunier de La Rochelle, était arrivé au Québec en 1675 à l'âge de vingt-cinq ans pour chercher la liberté. L'Amérique apparaissait à William Cars, fils d'Étier, comme la première tentative pour libérer l'homme du poids de l'Histoire et de ses désastres. Un acte d'abolition du passé. « J'ai calculé que mon père était de la treizième génération d'hommes libres [...] Mon père a eu raison de partir. Il y a longtemps que j'ai compris ça » (p. 215).

La conception du problème est la même chez les deux auteurs, mais la solution –si l'on ose parler de solution– est différente. Orwell cherche la liberté de l'individu dans le passé ; Folch-Ribas préfère renoncer à ce passé parce que le passé c'est l'échec : « L'Histoire est bestiale, dit Thémis. De plus, elle est bête. Nous sommes les otages de l'Histoire » (p. 63). « On passe sa vie à payer deux ou trois dettes, reprit Thémis. Parfois, une seule » Et lui, qui ne parlait jamais de cela ajouta : « Mon père, Panos l'anarchiste, est mort sous la torture. Comme Nin. » (p. 63). Et plus loin William fait remarquer qu'il faut même changer de nom, dissimuler, afin que nul ne puisse nous reprocher l'histoire, celle de nos ancêtres, de laquelle nous sommes innocents (p. 145). Le passé chez Folch-Ribas est une charge trop lourde, cependant il est difficile d'en parler et il n'est pas possible de s'en débarrasser définitivement.

L'exilé ne veut pas se déposséder de l'expérience vécue parce qu'il ne veut pas oublier ce qu'il a acquis en termes de connaissance. Le retour dans le temps, n'est qu'un rêve. Comme Ulysse, les personnages exilés de Jacques Folch-Ribas affrontent aventures et tentations ; comme Ulysse, ils souffrent la nostalgie. Néanmoins, de *Le Greffon* à *Dehors les chiens*, il y a une évolution claire de la notion de l'exil. Jaume sait

qu'il ne peut pas revenir dans son pays. Son envie n'est qu'une aspiration et le pays interdit devient le paradis perdu. Dans le besoin de retour l'exilé cache un désir de récupérer le passé qu'il a idéalisé en idéalisant son pays. Par contre, les dissidents de *Dehors les chiens* ne montrent pas le même rapport avec le passé et son groupe.

L'exil prolongé signifie une déchirure avec le passé collectif et avec le passé individuel; il force à recommencer, à renaître ailleurs, entraîne un processus de transculturation où chacun est amené à découvrir des espaces et des pratiques qui jusqu'alors lui étaient inconnus (Vasquez, 1991: 22)

Le pays d'origine a connu des changements sociaux et politiques mais il a fallu attendre presque quarante ans pour que le pays retrouve la liberté. Par ailleurs, du point de vue de l'exilé, l'expérience et le poids du temps où elle s'est déroulée ont contribué à ce que chacun termine par vivre et construire son propre exil. Un exil prolongé établit des distances entre l'exilé et son groupe. À quoi bon retourner. À son retour l'exilé ne peut plus retrouver ce qu'il a perdu. S'il décide de rester il doit assumer sa condition et trouver que sa vraie vie est désormais dans l'espace où il se trouve.

Déjà dans *Le valet de plume* (1983), le narrateur qui ne cesse de voyager met l'accent sur sa «volonté d'universel» et considère qu'il n'a pas de pays ni d'âge, comme les gens de spectacle: « Comme moi, ces gens là n'ont pas de pays ni d'âge » (p. 56). L'exilé n'a plus la contrainte de l'interdiction et parvient à échapper à ce passé opprasant. « Le souvenir, le regard du rétroviseur et le retour en arrière » (p. 226) sont à fuir. Lorsque l'exil devient un choix personnel –comme pour le premier Étier arrivé au Canada dans *Dehors les chiens* ou pour Olivier Sanche comme nous le verrons dans *Le silence et le parfait bonheur*– l'exilé ne se perçoit plus comme le héros légendaire qui rentre récupérer son pouvoir d'antan : il cesse d'être Ulysse. Le mythe devrait s'achever.

2.3. *Le Silence ou le parfait bonheur* (1988)

Or, l'homme vit de mythes, de rêves et d'espérances et c'est à ce moment là que l'exilé passe aux réflexions existentielles. Il s'interroge sur des questions essentielles: sur la vie et la mort, l'éphémère, le bonheur, la beauté, l'amour, l'art...tel est le message de cette « étrange histoire » (p. 4) que nous raconte Folch-Ribas dans *Le Silence ou le parfait bonheur* (p. 137):

N'êtes-vous pas bien, ici? Élisabeth me faisait des reproches.
Vous ne venez pas assez souvent, Michel. Je ne comprends pas
que vous puissiez vivre dans le monde, l'autre, celui des té-
nèbres. Moi, je m'y suis toujours sentie en exil.

Voilà ce que Clara Bevalli dit à Michel, le narrateur de *Le Silence ou le parfait bonheur*, lorsque ce dernier décide de partir de La Rugiada, après avoir appris l'aventure d'Olivier avec la servante Tarmina. Le baron Karl, Grand d'Espagne, sa

femme Clara Bevalli –*principessa* italienne dernière des Medici– et sa fille Elizabeth « d'une beauté et d'une grâce qui coupait le souffle » (p. 57) habitent la Rugiada, une villa qu'ils ne quittent guère que pour de rares sorties. C'est justement un soir, lors d'une de ces sorties, à l'Opéra de Barcelone que Michel, le narrateur, présenta Clara Bevalli à son ami Olivier Sanche, un réputé et jeune pianiste parisien. L'effet de séduction fut immédiat. Clara invita le jeune homme à la Rugiada et ce dernier fasciné par cet endroit, décida d'abandonner la musique et la célébrité pour rester à jamais dans ce paradis terrestre. C'est cette villa du Levant espagnol « un lieu d'enfermement, de silence et d'oubli, où l'on jouit de journées plus longues qu'ailleurs » (p. 12) qui devient ce paradis recherché et l'élément central du récit.

Néanmoins, dès le début on se rend compte qu'une atmosphère étrange jaillit de ces lieux:

La Rugiada. Une villa palladienne très grande, massive, inattendue, avec un portique à colonnes ioniques et, de chaque côté, des murs *ocrés* scandés de pilastres clairs. Des *fenêtres petites et closes* par des persiennes *blanches*. Le dernier étage, entièrement occupé par des arcatures formant des mirandes, ces sortes de galeries d'observation richement décorées, souvent de bandes lombardes, que l'on aime construire ici depuis des siècles, sous les corniches de toitures tuilées. L'ensemble était encastré dans la *basse verdure*. Au pied de la villa, des massifs de *lauriers roses* flanquaient un perron de quelques marches. Il n'y avait pas un mouvement. *Ainsi tout était fermé, portes, fenêtres.* Comme chaque fois qu'il *entendait un silence* ou voyait une grande beauté, Olivier se *sentit menacé*, se mit en garde et voulut aller plus avant. [...] (pp. 22-23).

Cet extrait n'est pas le seul échantillon. Le narrateur omniscient suit le trajet des personnages à l'intérieur de la villa pour décrire l'impression qu'elle produit sur eux:

À l'étage, ils prirent un large corridor au fond duquel une verrière se teintait *d'éclats de sang*, éblouissante [...] À sa gauche tout un pan de mur était fait de bois clair en panneaux sculptés. À droite, une estrade portait un lit de cuivre et, au-dessus, pendait une *immense moustiquaire noire*, dépliée comme pour la nuit. C'était la première fois qu'Olivier en voyait une de cette taille et, surtout, il n'eût jamais imaginé un tel objet de cette couleur (p. 25).

L'exceptionnelle maîtrise de l'auteur pour son métier d'architecte est étalée dans différents textes dont la *Chair de Pierre* (1989) mais elle acquiert le point culminant dans *Le silence ou le parfait bonheur*. Toutefois, ce n'est pas sur ses talents d'architecte que nous voulons attirer l'attention du lecteur, mais sur ses qualités

d'écrivain. Jacques Folch-Ribas a une valeur ajoutée: le choix de ses modèles littéraires. La recherche des sources d'une œuvre est souvent hasardeuse, à moins que l'auteur ne les avoue clairement lui-même. Or, Jacques Folch-Ribas en bon lecteur et professeur de littérature ne cache pas ses œuvres préférées. Dans de nombreux romans ses références sont bien visibles. Nous l'avons bien vu, *La république des animaux* et *1984*, de George Orwell, sont des points de repère dans *Dehors les chiens* (1986); Descartes et Montaigne sont deux des références de Claude Baillif, le héros de *Chair de pierre* (1989) ; Ulysse revient sans cesse dans *Première nocturne* (1991), dans *L'homme de plaisir* (1997) et dans *Des années des mois et des jours* (2001) :

Souvenez-vous de ce brave Ulysse qui se voit proposer par Calypso l'immortalité et l'éternelle jeunesse, à condition qu'il oublie sa terre, son père, sa mère, et le lit qu'il avait construit sur un tronc d'olivier enraciné au sol d'Ithaque. Enraciné. Ulysse refuse, il refuse *la belle mort* des Grecs, qui est la mort jeune (p. 189).

Le message des textes rappelle le voyage d'Ulysse. Or, ce n'est pas le butin de Troie qui est intéressant ni Hélène, c'est le voyage, c'est la découverte, la recherche. Avec *Le silence ou le parfait bonheur*, Folch-Ribas prétend poursuivre une histoire racontée par sa mère, mais quand il l'a écrite, il avoue avoir pensé à *Cet obscur objet du désir* (1977), du cinéaste Buñuel et de *Noces de sang* (1981), un film de Saura, inspiré du ballet théâtral du même nom, à son tour tiré de la pièce de Federico García Lorca (1898-1936) écrite en 1932. Néanmoins, cet espace mythique, riche en symboles et lourd de sens peut être associé au drame des femmes de *La maison de Bernarda Alba*, la pièce que Lorca a terminée d'écrire le 19 juin 1936, deux mois avant sa mort.

Dans ce monde « où le temps s'arrête » (p. 31), « un monde intemporel », « un pays sans âge » (p. 45) nous retrouvons de nombreuses traces du poète andalou assassiné par les milices franquistes. Tout d'abord dans les symboles⁸ –que l'on trouve déjà dans la description de la villa, ce lieu étrange et rebelle– qui font pressentir, dès le début, la tragédie. Le narrateur recourt aux couleurs très riches du point de vue métaphorique comme le blanc ou le noir; des couleurs ambivalentes comme le vert ou le bleu. Le blanc représente l'absence de couleur. Il est devenu le symbole de la pureté absolue; il évoque l'innocence, la connaissance, la vérité, l'immortalité d'un point de vue spirituel. Sur le plan métaphysique c'est la naissance, la mort, la mutation. C'est aussi le silence dans l'espace : « la jeune fille d'ambre et de nacre » (p. 62) ; « son visage en porcelaine » (p. 66) ; « il [Olivier] se noya dans le blanc » (p. 75). La

⁸ Dans *La maison de Bernarda Alba*: le noir (deuil, la maison fermée à l'extérieur), le blanc, le vert, l'eau sont les symboles de référence. Adela, la rebelle s'oppose à sa mère et au reste des sœurs, qu'elles soient soumises comme Angustias (l'ainée et l'héritière); comme Magdalena ou résignées comme Amelia ou Martirio.

blancheur des maisons de Fuente (pp. 51, 118), etc. Le noir est associé essentiellement à des valeurs négatives: la mort, le deuil, ce qui est caché, ce qui est secret, c'est une couleur porteuse de malheur. Plus loin dans le texte: la couleur ocre de la terre dans le pantalon d'Olivier à son arrivée et dans celui d'Aspio après avoir tué Élisabeth d'« un coup de couteau. Tout ce sang, dont la terre ocre s'était imbibée » (p. 146). Le couteau chez Folch-Ribas comme chez Lorca est lié à la mort, à la violence et au sang.

D'autre part, il y a le vert de la basse verdure, symbole de la permission, de la liberté et de la rébellion. À l'opposé, se trouve la couleur des terres sèches qui symbolise la fatalité des personnages. Le vert est, chimiquement et symboliquement, la plus instable des couleurs. Par-là même elle restera longtemps l'emblème de la plus instable des déesses: la Fortune. En fait, les couleurs ont de multiples valeurs. Tel est le cas du bleu. La moustiquaire d'Élisabeth est bleue, c'est le bleu du ciel, de l'illusion, de l'amour, du romantisme et de la mer. Le bleu illustre avec bonheur la magie de l'enfance. Selon Aspio, Élisabeth « est une princesse de sang royal », (p. 120).

D'autres éléments comme l'arbre, l'eau, les chats sont tout autant de symboles qu'il faut mettre en relief et interpréter dans ce contexte. L'arbre, l'olivier « de plus de mille ans » (p. 47) est l'image de la force et de la virilité. L'eau⁹ propre –l'eau infinie de la mer, La Rugiada et la rosée– symbolise l'érotisme. « Les chats d'Espagne, les vagabonds » (p. 49) incarnent la liberté. Chez Lorca, c'est un autre animal, le chien, qui apparaît comme symbole de soumission.

L'enjeu de Folch-Ribas : créer une atmosphère étrange et prémonitoire. À son arrivée à La Rugiada, la première femme qu'Olivier Sanche voit est Tarmina, gouvernante à la beauté hiératique, devenue comme une sœur pour Clara. C'est elle qui va le séduire, c'est elle qui lui montre « le bain » (p. 27). Tarmina va boire avec tout le monde aussi (p. 83). De leur côté, Élisabeth et Olivier se sont promenés au ciel ouvert de la villa où « se trouvait une fontaine arabe dont le jet très fin tombait dans un bassin de tuiles vernissées jaunes et bleues [...] Il plaisait à Élisabeth. Elle aimait le gazouillis de l'eau et la nudité des hautes parois crépies. Ils y restent un long moment » (p. 105).

À cet ensemble composé de couleurs, de lignes et de formes, l'auteur a ajouté un élément essentiel: le silence. Outre la fonction symbolique et signifiante, le silence laisse le lecteur imaginer et ressentir ce que les mots ne peuvent dire. Là encore nous trouvons l'empreinte de Lorca¹⁰ chez qui la conception du silence où l'indicible de-

⁹ Rappelons que chez Federico García Lorca, l'eau est le symbole du désir, le vert est synonyme de rebelle (Adela), mais aussi de mort. Ce recours aux symboles permet différents sens en même temps. L'eau propre et infinie de la mer s'oppose à l'eau dormante des puits (*agua estancada*) chez Lorca. L'eau : la soif, le désir sexuel.

¹⁰ Chez Bernarda le silence fonctionne, au début de la pièce, comme un instrument du pouvoir; à la fin il se fait aveu d'échec, silence pathétique et inutile du mensonge (Adela est morte vierge!). Le suicide d'Adela n'est pas vain car il traduit la volonté de ne pas se résigner au silence passif de la soumission.

vient sensible n'est autre que l'héritage de la pensée maeterlinckienne¹¹ exposée dans l'essai, *Le Trésor des humbles* (1896). Pour Federico García Lorca tout comme pour l'écrivain belge, prix Nobel de littérature 1911, le silence est au-delà des mots et dit bien plus que la parole. Il est capable d'exprimer tout ce qui ne peut s'énoncer, comme les sentiments les plus forts. C'est dans le silence que l'on peut mieux entendre le cœur, trouver la perfection de l'art ou le désir de la perfection dans l'art. Voilà pourquoi Olivier Sanche jouait du piano sans public, uniquement pour le plaisir de l'art. Il jouait des pièces que personne ne demandait jamais comme *Les douze impressions* d'Albeniz, *Les vingt-quatre préludes* de Chostakovitch ou la *Sonate numéro deux* de Boulez. Il n'y a pas de perfection. Donc, il n'y a que le plaisir. Voilà pourquoi l'amour entre Olivier et Élisabeth reste au stade délicieux du désir. Olivier est enfermé maintenant, prisonnier de l'obsession de la création : « L'art est un luxe morbide. C'est la forme intelligente du suicide » (Laporte, 1988: 6).

L'empreinte de Lorca se trouve encore dans le dénouement: de la main d'Aspio (l'intendant du domaine), la mort apparaît à la fin, violente, éclatante, incompréhensible... que la critique lui a d'ailleurs reprochée : « Pourtant, il y a un reproche qu'on a envie de faire à Folch-Ribas [...] concernant le dénouement : c'est d'en avoir un peu brusqué la chute. [...] [de ne pas avoir] prépar[é] davantage les voies » (Bernier, 1989: 168). Or, la tragédie est pressentie dès le début : l'atmosphère, les symboles en général mis en relief dans la description de la villa, cette immense bâtie, ce lieu fermé où règne le silence... est le reflet de la maison de *Bernarda Alba* dont les murs épais, évoqués à plusieurs reprises dans la pièce de Lorca, symbolisent l'enfermement des jeunes filles. Le silence a un caractère négatif: il évoque l'interdiction; chez Folch-Ribas, au contraire, le silence est désir et bonheur.

Si dans *La maison de Bernarda Alba* il y a des femmes que tout sépare, dans *Le silence ou le parfait bonheur* ce sont les hommes qui s'opposent: le baron Karl, Michel, le médecin, Olivier le pianiste et le sauvage Aspio. Tout comme chez Lorca, les personnages de Folch-Ribas ne sont pas de types prédéfinis, ils ne sont pas des copies de personnes que l'on peut trouver dans le monde réel et ce n'est pas leur psychologie qui intéresse. Ce qu'il prétend c'est rendre les personnages universels. D'ailleurs chaque personnage porte en lui quelque chose de l'auteur: Michel, le narrateur et ami d'Olivier raconte l'histoire quinze ans après les évènements. Il se met à écrire à un âge avancé. Olivier Sanche, Français, « né dans un village aux bords de la Loire » (p. 60)

sion. Chez Folch-Ribas, au début, le silence est symbole de perfection; à la fin, il devient plaisir simplement parce que rien n'est au bout.

¹¹ Maurice Maeterlinck distingue deux types de silence: l'actif et le passif (reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence. Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour: et c'est vraiment le seul qui ne soit qu'à nous seuls. Les autres grands silences, ceux de la mort, de la douleur et du destin, ne nous appartiennent pas. Ils s'avancent vers nous, du fond des évènements, à l'heure qu'ils ont choisie (Maeterlinck, 1986: 17).

est un pianiste professionnel célèbre qui décide de passer un week-end à la Rugiada mais abandonne tout pour rester dans ce paradis de silence loin de l'agitation. Il a joué, triché et a gagné car il devient le maître du lieu après la mort du baron Karl. Karl –qui, à son retour de l'exil s'ennuyait à Madrid « C'était un tombeau. Des morts vivants, parés et coiffés dès onze heures du matin... » (p. 85)– rêvait de la bibliothèque de la Rugiada, ce domaine dans le Levant espagnol, non loin de Barcelone qu'il a réussi à avoir en héritage. Il voyageait mais il avait toujours hâte de revenir à cette terre ferme. Cet endroit, dit-il, « permet de vivre si l'on s'occupe des moindres choses. Je l'ai toujours su» (p. 91). Il rapporte des réflexions sur des sujets que l'actualité ramène à la pensée de l'auteur : « La politique, refuge médiocre. Luxe de misérables, riches ou pauvres » (p. 84) ; « La faillite de notre monde c'est le bruit. Nous avons besoin d'espaces silencieux » (p. 161). C'est aussi un joueur qui aime toujours gagner. La maîtresse de cet endroit clos est Élisabeth qui comme Adela, la plus jeune des filles de Bernarda, n'a que vingt ans. Clara Bevalli, comme le romancier, se retrouve par hasard dans un pays étranger, aux côtés du baron Karl. La Rugiada est un cloître, un lieu de silence, d'amour et d'amitié. C'est un lieu où différentes cultures (italienne, française et espagnole) partagent une complicité à en mourir. Ce sont différentes racines mais capables de vivre en harmonie. Toutefois, il y a aussi des forces opposées: la mort face à la vie, la folie face à la sagesse, la science face à l'art, la violence face à la douceur.

Par ailleurs, Folch-Ribas introduit d'autres personnages : Manso, Aspio et la servante Tarmina. Aspio, secrètement amoureux de sa cousine Élisabeth, a rompu la paix qui régnait sur la Rugiada, empire clos dans lequel l'art, la musique étaient des luxes inaccessibles pour lui. Il songeait que la jeune fille, venue du hameau de Fuente donc de chez lui, lui appartenait; qu'il était le seul à la mériter, le seul capable de la protéger contre tous. Il ne faut pas non plus oublier les Gitans, notamment la Gitane qui, par hasard, a trouvé la perle grise d'Élisabeth. C'est encore la présence de sujets comme l'ésotérisme et le destin, chers à Lorca.

2.4. *Des années des mois des jours* (2001) et *Paco* (2011)

En effet, les Gitans « fils du vent, sans patrie, mais de l'âme, oui » (*Des années*, p. 184), les Indiens des âmes «sans héritage» (2001: 137), les Juifs et les Marranes sont également des personnages qui réapparaissent dans *Paco* (pp. 21 et 103-104) et dans *Des années des mois des jours*. Ce sont des exemples à suivre pour Mathieu qui associe au poème du *Cante hondo* les chansons qu'il écoute à la radio. Dans cette composition, l'auteur cherche à trouver un sens au mystère de la mort, un sens à la vie sans Amélie. À ses côtés, Mathieu n'existe plus que pour elle «Je n'avais plus de passé» (*Des années*, p. 101). La vieillesse, la maladie et la mort sont autant de formes d'exil. Toutefois l'exil n'est rien à côté de la maladie:

Ainsi, Béatrice allait bientôt mourir, très bientôt. Lorsque la paix arrive il est toujours trop tard. Qui peut se plaindre de

l'exil, si vous comparez l'exil à la maladie ? Mathieu songeait avec rage à celle qui lui avait depuis si longtemps donné rendez-vous. L'exil est une plante bâtarde et rabougrie qui enfonce lentement de nouvelles racines dans une terre inconnue au goût de cendre et d'acide, même si la cendre et l'acide la nourrissent parfaitement. L'autre, la maladie, tranche à vif les chairs et la pensée, elle affirme (*Des années*, p. 230-231).

Après avoir perdu Amélie, Mathieu fuit la maladie, la vieillesse, la mort...l'héritage en somme et à côté de Béatrice veut retrouver son *Paradis*, une maison située dans un lieu enchanté du côté du Golfe du Saint Laurent, un golfe aussi grand que la mer. Dans ce besoin de retour, Mathieu Prévost revient en arrière dans le temps pour récupérer sa famille telle qu'elle était quand il l'a quittée, pour récupérer Amélie qu'il connaît à Paris puis suit en Amérique; il veut récupérer un monde qui n'est plus. C'est son passé. C'est comme s'il voulait revenir en arrière dans le temps, effacer le vieillissement et nier l'oubli.

Les exilés ont le regard fixé sur le rétroviseur. On ne peut pas conduire sans le rétroviseur. Quelqu'un vous dépasse soudain, c'est une scène d'antan, avec conducteur fou. C'est un pays, c'est une langue, c'est Mada, et c'est un soleil sur la mer. J'accélère. Il ne faut pas que cela recommence (*Des années*, p. 64).

En effet, l'exilé s'accroche aussi à la langue maternelle pour rester relié au lieu d'origine. Tous les efforts pour assurer la survie de la langue catalane dans l'exil s'expriment parfaitement dans cette déclaration d'Antoni Rovira i Virgili lors des Jeux floraux de Montpellier en 1946: « Loin de la patrie matérielle qui est la terre, nous vivons installés dans une patrie spirituelle qui est la langue » (cité par Dreyfus-Armand, 1998: 44). Certains personnages de Folch-Ribas font également appel à des vocables de leur langue maternelle. Tout comme dans *Dehors les chiens*, nous retrouvons parsemés dans *Le silence ou le parfait bonheur* des mots en espagnol –rarement des phrases– comme: *la finca, Liceo, bargueño, señorito, moresca, incognita, vergüenza, paella, doña, duende, riada, puerco, manso*, etc. qui dévoilent l'intention de produire un effet réaliste. Ils ne sentent plus le besoin de cacher leur véritable origine comme le faisait *Le Greffon*. Dans *Paco* l'auteur joue non seulement avec les termes en espagnol et en catalan mais aussi avec les prénoms des personnages comme Encarnación ou Carna. Ils sont rendus accessibles par le biais de descriptions à fonction didactique. Le narrateur s'attarde sur l'explication de leur sens pour que le lecteur francophone observe la pertinence de ce choix. Il nous révèle même sa pensée sur le pouvoir des langues :

Et Grand-père disait «Notre langue, c'est notre Histoire, notre amour et notre poésie. Et il faudrait l'abandonner? Souviens-

toi qu'il se trouve chez les Anglais la tombe d'une vieille dame où il est écrit sur une dalle de pierre: Ci-gît la dernière personne qui parla le *cornish*. N'est-ce pas horrible? Voilà comment meurent les civilisations» (*Paco*, p. 17).

L'auteur a fait un choix, il a choisi la langue française pour s'exprimer¹², pour transmettre son expérience personnelle mais il ne peut pas fuir complètement de sa mémoire ni de son rapport à la culture originale. Dans « Heureux amants que mon cœur envie... », un article où il affirme que l'on ne peut pas ignorer ni l'histoire ni la religion ni les idéologies, il écrit: « la patrie c'est la langue » (Folch-Ribas, 1981: 45).

Le thème de l'exil, l'un de plus terribles drames de l'homme est une constante dans les romans de Jacques Folch-Ribas pour revendiquer le droit à la liberté, mais aussi comme forme de résistance. Les années passant, l'horizon d'attente et les vues politiques et existentielles de l'auteur ont évolué en parallèle. *Le Silence ou le parfait bonheur* est une intense réflexion sur soi où l'auteur veut fuir de la médiocrité de ce monde, un monde où l'on mélange tout : « Mireille Mathieu fait plus de lignes dans les journaux que la mort de René Char », souligne l'auteur. Un monde où l'on égalise tout rappel Royer (1988). Élisabeth, à son tour, affirme que dans un dictionnaire courant elle n'a pas trouvé ni Glenn Gould ni Horowitz, par contre Brigitte Bardot y est (*Le Silence*, p.139). L'auteur se plante contre l'éphémère, la médiocrité, la laideur. Folch-Ribas est un romancier riche de sa quête et de ses angoisses. Ses romans nous font voir combien l'homme est en exil dans ce monde. « Je crois savoir de quelle sorte fut le départ de Rimbaud et ce qu'il pensait des passions du siècle » (*Le Silence*, p.139) dit Olivier. Il s'agit, désormais, des questions universelles, des questions de la condition humaine. L'exil converge vers le même point: préserver son goût pour la liberté et trouver un sens à l'existence qu'il essaie de synthétiser dans *Des années des mois des jours*. Pour surmonter les obstacles de la vie il fait appel aux livres, à la formation et au bagage culturel. L'importance de ces instruments essentiels est encore mise en relief dans *Paco* : « Sais-tu qu'il faut tenir bon, résister? Je voulais partir au front, moi aussi, mais non: il faut continuer à faire l'éducation de ce pays d'ignares. L'ignorance nous a conduits où nous sommes, Paco » (p. 106).

Quarante ans séparent *Le greffon* de *Paco*. Il y a un sentiment de culpabilité d'avoir eu peur de mourir qui va marquer tout l'exil mais les personnages ont évolué tout au long de ces années. Le conflit civil espagnol est désormais envisagé sous une nouvelle perspective :

Soudain, je sentis une grande colère, une rage en moi que je n'avais jamais connue. Et je n'avais plus peur, peur de rien ni

¹² Contrairement à Molina Romero, en ce qui concerne la langue, nous pensons que le cas de Folch-Ribas diffère de celui d'écrivains tels que Jorge Semprun, Michel del Castillo, Adélaïde Blasquez, Rodrigo de Zayas. Malgré les termes parsemés dans quelques romans, nous ne pouvons pas parler de bilinguisme chez Folch-Ribas comme prétend Molina Romero (2006: 558-569).

de personne, aucune crainte, toute la place était prise par cette rage: m'enfuir, monter encore plus haut jusqu'à ce sommet, m'éloigner pour toujours de ce pays dont je ne voulais rien savoir, qui n'était pas le mien et que je me vis détester comme avec le goût de lui faire du mal. Je sais bien aujourd'hui, presque un siècle plus tard, que c'était encore une forme de peur, mais à l'époque, non : une colère, une violence, une rage. J'étais si jeune. N'en parlons plus (*Paco*, p. 145)

Le rapport de l'exilé à son pays d'origine n'est pas toujours simple ni tout à fait naturel. Les guerres et l'ignorance condamnent à la ruine l'être humain et ses rapports avec les autres. Même si la distance temporelle parvient à percevoir le passé d'une manière plus objective, les personnages, psychologiquement tourmentés, restent à jamais traumatisés.

Le corpus des romans choisis nous montre que Jacques Folch-Ribas confirme la règle des trois étapes établies par Vasquez Bronfman et Dreyfus-Armand, à quelques exceptions près. Ses personnages participent des expériences de la première et de la deuxième génération d'exilés, de l'exil forcé et de l'exil volontaire. Ils ne souhaitent pas le retour dans leur pays d'origine : là, ils ont connu les horreurs de la guerre, la mort et ont perdu la liberté. Cependant, ils ne peuvent pas se libérer des chaînes de leur passé, de renoncer à cet « héritage : le pays, la langue, les ancêtres... » (*Des années*, p. 19). Sans patrie, ils sont devenus des errants à la recherche de liberté et d'universalisme. Leur arme : se fabriquer leur propre paradis perdu faisant des lettres (de l'art) leur patrie et leur lieu d'asile. Du point de vue formel, l'ensemble de l'œuvre artistique de Folch-Ribas voire littéraire est le reflet d'un projet rigoureux qui ne fait que dialoguer avec les différents évènements vécus, avec les cultures et avec les auteurs dont il s'est nourri pour se jeter dans cette lutte pour les libertés. Folch-Ribas aborde différentes problématiques autour du thème de l'exil. Il utilise son expérience d'exilé pour alerter la conscience, manifester une passion absolue de liberté. Il ne fait ni de l'histoire ni de la sociologie, mais il aide à sa compréhension. L'ensemble de sa création romanesque montre une fusion calculée entre idéologie et art pour expliquer et pour comprendre le monde qui nous entoure.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTEBY-YEMINI, Lisa et William BERTHOMIERE (2005): «Les diasporas: retour sur un concept». *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 16, 139-147. URL: <<http://bcrfj.revues.org/57>> [Consulté le 02/06/ 2012].
- BACHELARD, Gaston (1943): *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Librairie José Corti.

- BERNIER, Yvon (1989): «Il n'y a ni silence ni bonheur parfaits. *Le Silence ou le parfait bonheur*. *Lettres québécoises: la revue de l'actualité littéraire*, 54, 168.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1972): *La Guerre civile espagnole et le roman français*. Paris, Didier.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1994): *La novela europea y americana y la Guerra Civil Española*. Madrid, Ediciones Júcar.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2001): *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*. Sevilla, Alfar.
- DÉSY, Caroline, (2004): *Si loin, si proche. La Guerre civile espagnole et le Québec des années trente*. Quebec, Les Presses de l'Université Laval.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (1998): «Les cultures de l'exil espagnol en France 1939-1975: de la sauvegarde de l'identité à l'ouverture», in Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler [eds.], *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Salamanca], AEMIC, Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneos; [Barcelona], GEXEL, Grup d'estudis de l'exili literari, 37-58. Disponible sur: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-cultura-del-exilio-espanol-de-1939-en-francia--0/html/ff70d45a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_114.html> [Consultation le 2/06/2012]
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2000): *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelone, Crítica. [Original: *L'exil des républicains espagnols en France*. Trad. en espagnol par Dolors Poch].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (2004): «La création littéraire canadienne d'expression française traduite en Espagne. Une culture peu connue», in Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), *Actes du Colloque européen Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités*. Québec, Bibliothèque nationale du Canada, 53-65.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1970): *Le démolisseur*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1971): *Le Greffon*. Montréal, éditions du Jour; Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1974): *Une aurore boréale*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1981): «Heureux amants que mon cœur envie...». *Liberté*, 23 (6/138), 41-48. Disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/60324ac>>.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1983): *Le valet de plume*. Paris, Acropole.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1984): «Le royaume et l'exil». *Liberté*, 26 (3/153), 86-91. Disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/60390ac>>.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1986): *Dehors les chiens*. Paris, Acropole.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1988): *Silence ou le parfait bonheur*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1989): *Chair de Pierre*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1991): *Première nocturne*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1994): *Marie Blanc*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1997): *Un homme de plaisir*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (2001): *Des années des mois des jours*. Paris, Stock.

- FOLCH-RIBAS, Jacques (2011): *Paco*. Montréal, Éditions du Boréal.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *La Maison de Bernarda Alba*. Paris, Gallimard. Traduction d'André Belamich.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *La casa de Bernarda Alba*. Madrid, Cátedra.
- GUSSARD, Lucien (1990): *Roman et Histoire*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur: <http://www.arlfb.be/ebibliothèque/communications/guissard13011990.pdf>.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS (2009): *Le métissage*. Paris, Tétraèdre.
- LAPORTE, Gilles (1988): «L'art ou le succès ? *Le silence ou le parfait bonheur*. Jacques Folch-Ribas: se taire d'amour». *La Liberté de l'Est*, 6.
- MAETERLINCK, Maurice (1986): *Le Trésor des humbles*. Bruxelles, Labor.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2006): «Écrivains entre deux langues: un regard sur la langue de l'autre», in Manuel Bruña Cuevas et alii (ed.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España - La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 558-569. Disponible sur: <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3molinar.pdf>>.
- ORWELL, George (1996): *Essais, articles, lettres (1940-1943)*. Paris, Éditions Ivrea - Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances.
- PICARD, Geneviève (1991): «Profil. Folch Songs». *L'Actualité*. 1^{er} juillet, 12.
- REY, Pierre-Louis (1970): *L'Étranger de Camus*. Paris, Hatier.
- ROYER, Jean (1988): «Folch Ribas. Un beau livre; et je suis réconcilié avec les hommes...». *Le Devoir*, 2 avril, 20.
- SAFRAN, William (1991): «Diasporas in Modern Societies. Myths of Homeland and Return». *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 1 (1), 83-99. Disponible sur: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/diaspora_a_journal_of_transnational_studies/v001/1.1.safran.pdf>.
- TREMBLAY, Odile (2011): «Les zones de l'enfance de Jacques Folch-Ribas». *Le Devoir*. 5 février. Disponible sur: <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/316121/les-zones-de-l-enfance-de-jacques-folch-ribas>> [Consultation le 30/05/2012].
- VASQUEZ-BRONFMAN, Ana (1991): «La malédiction d'Ulysse». *Hermès* 10, 213-224. Disponible sur: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15396-HERMES_1991_10_213.pdf;jsessionid=FD6F9A5FF3BCCAD46A109010E5DB0800?sequence=1> [Consultation le 30/05/2012].