

Le Cercle dystopique dans *L'Icôna dins l'iscla*,
fable en occitan de Robert Lafont

Dr. Danièle J. Buchler
Romance Languages and Literatures
University of Florida
Gainesville FL 32611
danieleb@ufl.edu

Published in Tenso, 2004

Lorsque Robert Lafont, en 1971, publia *L'Icôna dins l'iscla* dans les éditions en occitan de *L'Institut d'études occitanes*, il accola le nom *faula* ou fable au titre de son récit. Malheureusement, dix ans plus tard, la traduction française aux éditions Fédérop de Lyon changea le genre de l'ouvrage en "roman."¹

C'est à titre de "nouvelle courte" ou de fable, et non de roman, qu'il faut lire *L'Icôna dins l'iscla*. Car le genre littéraire choisi par l'auteur est un indice qu'il ne faut pas négliger. Notamment il est important de se demander le pourquoi de ce choix. L'explication la plus plausible, comme le rappelle William Calin, est que Lafont veut développer une tradition littéraire pour propager l'usage et l'image du langage d'oc en employant tous les genres et modes à sa disposition. Il résume ainsi la tentative lafontienne: "Lafont est le Victor Hugo de l'occitan moderne" (Calin 236).

Avec la fable, Lafont ajoute à sa panoplie d'écritures un art qui a été perfectionné au siècle classique par La Fontaine. Pourtant Lafont n'essaie pas d'émuler le grand maître, il semble au contraire se reconnaître dans le Père mythique de l'art de la fable, en occurrence, Ésope. Car si l'on croit la première fable, en prose, de La Fontaine, qui raconte *La Vie d'Ésope le Phrygien*, Ésope était né esclave, difforme et privé de la parole. Certaines légendes le décrivent atteint de bégaiement, d'autres le peignent muet. Cependant son humanité pour autrui lui gagna les faveurs de Dame Fortune qui un jour lui délia la langue et lui fit le don "de cet art dont on peut dire qu'il est l'auteur" (La Fontaine 13). Ésope reçoit donc l'art de la fable en même temps que la parole, et s'affranchit de plusieurs maîtres successifs en excellant dans l'art de raconter des fables. Malheureusement cette parole fabuleuse est à double tranchant car elle est séductrice en même temps que dangereuse à cause de la part de vérité qu'elle contient. C'est ainsi qu'Ésope sera tué pour avoir dénoncé l'injustice.

Dans nos temps plus modernes, le fabuliste est devenu un critique social dont le rôle est d'évaluer les abus de l'actualité socio-politique de son époque sans risquer sa perte comme Ésope. C'est ce que feront La Fontaine et Lafont, l'un au XVII^e siècle contre

l'étatisme de Louis XIV, l'autre à la fin du XX^e siècle contre le centralisme dominant de la culture française. Rappelons que La Fontaine fut, au début de sa carrière, le poète protégé du mécène Nicolas Fouquet. A l'arrestation de ce dernier, le poète dut s'effacer loin du Roi Soleil et vivre indépendamment loin de la cour royale. Trois siècles plus tard, Lafont choisit le même chemin marginal: écrire en occitan des marges de la littérature française. Pour les deux auteurs, la fable devient le moyen adéquat pour répondre aux questions qui harcèlent leur époque. Dans cette perspective, il est plus juste de dire que Lafont considère La Fontaine comme un double, une sorte de frère de lait littéraire, alors qu'Ésope représente le Père mythique auquel il aime se comparer. D'ailleurs le père et le fils sont nés privés de la parole. L'un est muet, l'autre parle occitan, une langue minoritaire; cependant les deux auteurs trouvent leur voix par le créneau de la fable. La fable donne à l'auteur la voix pour raconter le monde, mais est aussi *voie*, espace de communication qui conduit et guide le lecteur vers une sagesse. C'est au lecteur auquel incombe la tâche de trouver la vérité dans la narration fictive entrelacée de signes, de symboles et de réseaux d'images.

Avec Lafont et en particulier dans la fable de *L'icône dans l'île*, le lecteur est frappé par la récurrence de la thématique de l'encerclement, du dedans et du dehors, de l'enfermement et de l'espoir de franchir les limites. Cet encerclement, ou cercle dystopique, est néfaste, et on s'aperçoit vite que le seul refuge se trouve au centre de l'île sous la forme d'une source que surplombe un portrait de Malcolm X et que Lafont appelle génériquement "L'icône." La métaphore de l'île n'est d'ailleurs pas un symbole gratuit: il faut donc s'interroger sur la thématique de l'insularité qui entraîne celle du mythe, des fictions utopiques et dystopiques et voir comment l'auteur les exploite pour exprimer ses angoisses, ses obsessions et ultérieurement son espoir.

D'abord quelle est la fable? Sept Français passent leurs vacances sur une île de la Méditerranée. Cette île imaginaire et désertique, près de la Crète, n'est habitée que par un couple de pêcheurs grecs et deux de leurs amis. Eclate la guerre atomique. Tel-Aviv attaquée riposte par une bombe atomique sur Bagdad. Ce qui entraîne un conflit international et l'escalade des armes nucléaires entre l'U.R.S.S., la Chine et les Etats-Unis. L'île, espace paradisiaque des vacanciers insouciantes, devient une prison apocalyptique d'où les survivants doivent affronter les pires cataclysmes qui sévissent après l'explosion nucléaire: pluies diluviennes, tempêtes, empoisonnement atmosphérique, pourriture lente et nauséabonde de centaines d'oiseaux et de poissons morts, carcasses de bateaux que la mer inbibée de mazout décharge sur les rives. L'espace extérieur devient de jour en jour plus menaçant pour ces hommes et ces femmes qui sont faits prisonniers.

Ecrire devient pour le narrateur le moyen de survivre. L'acte d'écrire est la preuve irréfutable qu'on est toujours en vie et représente aussi l'espoir de communication avec autrui. Pour écrire, le narrateur prend souvent place sur le point le plus élevé de l'île, "de là, je peux voir tout le cercle de la mer; le soir, j'aperçois les hautes montagnes de Crète" (Lafont 22). Le sommet de l'île devient donc le point stratégique d'où il est possible d'évaluer les dommages de la catastrophe nucléaire:

Mais c'est tout autour de nous, sur la mer d'encre, que se dessinait le cercle rouge...Il se reflétait sur les nuages, hauts dans le ciel à présent, puis, de cette coque renversée, retombait sur nous et glissait à la surface de cette neige étrange qui couvrait l'île. (Lafont 29-30)

Trois couleurs fortes, presque violentes, dominent la scène de ce passage narré: le noir d'encre de la mer polluée de mazout, le blanc des plumes d'oiseaux qui pourrissent et le rouge du sang des poissons morts. Le cercle rouge devient un liquide menaçant qui imprègne tous les alentours, d'abord l'eau, puis l'air et enfin la terre. Le rouge est signe du danger, de la violence, du sang. Littéralement le cercle rouge est la preuve concrète de la menace du monde extérieur qui attaque et saigne l'île, mais symboliquement ce cercle dystopique devient le signe de la damnation et du péché originel. Car à ce moment précis, le narrateur prend conscience de la nudité du groupe avec "leurs corps d'hommes et de femmes, rouges, luisants, avec les deux taches plus sombres des cheveux et du bas-ventre" (Lafont 30). La femme du groupe, "en éprouvant un sentiment de honte" (Lafont 30), se recroqueville sur elle-même.

Cette métaphore biblique, placée au début de la narration, a pour but de présenter l'île comme paradis perdu. Par le même jeu elle représente pour Lafont l'image d'une Occitanie ancienne qu'il situe au niveau du mythe de l'origine. Cependant l'île chez Lafont n'est pas une terre protégée ou un espace utopique. Au contraire l'auteur renverse l'ordre de la tradition utopique: l'île, image traditionnelle du berceau naturel et du jardin originel se métamorphose en "coque renversée." Dans cette métaphore, Lafont superpose deux images: celle de la carcasse puissante du navire et celle de la coquille de l'oeuf ou "coque." L'une résiste aux périls de la mer, l'autre au contraire suggère, par sa forme presque cylindrique, la fragilité et la vulnérabilité de l'île. Chez Lafont, la terre insulaire n'est pas un refuge, mais un espace inhospitalier susceptible d'être attaqué de l'extérieur. Le cercle dystopique ou "cercle rouge" comme il le nomme, a pour fonction de renverser l'ordre des choses.

L'opposition utopia-dystopia a souvent été employée en narration romanesque. Mais avant d'énumérer les procédés principaux que Lafont adopte pour créer une dystopie, il est utile de remonter à la source de la définition de l'utopie. Etymologiquement en grec *ou-topos* signifie nulle part, non-lieu ou espace qui n'existe pas dans la réalité. Thomas More au début du XVI^e siècle forgea le mot pour placer, dans le Nouveau Monde, une île imaginaire, pas encore touchée par la colonisation, qu'il baptisa *Utopia*. Car comme il l'écrit lui-même à son ami Erasme, c'est une île de nulle part, qu'on aurait aussi bien pu appeler en latin *Nusquama* (Servier I). Les habitants de l'île, les Macariens, sont membres d'une société idéalisée qui en retour procure à ses adeptes bonheur et prospérité.

L'utopie est donc caractérisée par son espace fictif de nulle part et par sa dimension sociale. La société utopienne reste une société idéalisée, parfaite, dont la quête essentielle semble être celle du bonheur. C'est l'exemple absolu de la société telle qu'elle devrait être dans le meilleur des mondes possibles. Voltaire développera le même thème dans *Candide* avec son pays *El Dorado*.

Dès le début de la fable, on peut retracer le parcours de Lafont: il a d'abord pris soin de présenter le mythe de l'Occitanie d'antan, un paradis perdu, qu'il remplace et projette dans le présent par la métaphore de l'île comme utopie, c'est-à-dire comme un pays qui n'a aucun référent dans la réalité du XX^e siècle. Cette île de nulle part est devenue aujourd'hui une image d'Epinal que le pays encerclant et dominant (en occurrence la France) garde en vie en promotant des événements folkloriques de chants et de danses pour perpétuer l'illusion d'exister. Le nom poétique d'"Occitanie" reste d'ailleurs un nom utopique dans l'hexagone moderne.

Lafont emprunte à la littérature utopique, consciemment ou inconsciemment, l'image de l'île pour présenter son message. Mais au lieu d'en faire une île de nulle part, une terre du bonheur, il renverse son espace imaginaire en espace empirique: l'enclos insulaire de Lafont est peint avec des accents trop modernes et réalistes pour que le lecteur n'y reconnaisse point les dangers des armes et des centrales nucléaires qui ont proliféré depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, et qui sont devenus les signes tangibles de la modernisation. Dans l'utopie, la société idéalisée est trop parfaite donc ne peut exister que dans l'imagination. La dystopie au contraire est un mélange de fiction et de réalité: l'auteur présente une vision de la société contemporaine placée dans le futur en essayant de rendre le lecteur conscient des dangers qu'entraîne la modernisation. L'île ravagée par la guerre atomique devient la métaphore de l'Occitanie ravagée par la modernisation et la politique anti-nature du pays environnant:

L'odeur du mazout ramenait à ma mémoire l'odeur de l'herbe. Aujourd'hui encore, c'est le seul souvenir d'un temps d'avant qui reste en moi; je dois le chasser chaque fois qu'il remonte à la surface de mes rêveries, tant il me fait mal, comme une plaie au plus profond de l'âme, une tendresse hors propos. La citerne me rappelle le parfum de la terre, et celui de la bruyère qui court sur les montagnes, celui du bois de châtaignier qui brûle dans une cheminée. Y a-t-il encore des oiseaux à la Pradarié, dans les Cevennes, sur la grande étendue d'herbe qui domine la vallée? L'herbe vit-elle encore, la grande mer noire des fougères ondule-t-elle sous les hêtres feuillus? (Lafont 36)

Le thème narratif du cercle dystopique dans la fable de Lafont permet de mettre en évidence les obsessions de l'écrivain occitan, obsessions topographique et linguistique. Les deux sont liées à la perte du territoire et de la langue. Le préfixe d'origine grecque *dys-* exprime l'idée de privation, de dépossession. L'écrivain occitan se sent peu à peu dépossédé de son espace. Dans le texte, le cercle dystopique avance de plus en plus sur l'enclos insulaire qui se rétrécit au fur et à mesure. Les limites de l'île sont d'abord attaquées par le mazout:

La mer se fit de plus en plus flasque sous sa peau de mazout. Cette odeur prenait à la gorge, collait aux lèvres. L'île était bordée d'un anneau noir et luisant. (Lafont 35)

Puis par les cadavres dont “les bosses qui se dessinaient à la surface de la mer laissaient deviner leur nom horrible: visage, épaule, poitrine. Rien ne bougeait” (Lafont 39). Ensuite c’est l’île elle-même qui est contaminée:

Sur l’île, les poissons et les oiseaux se décomposaient. Mêlée à celle du mazout, l’odeur de la pourriture devenait affreuse. Nous avons essayé de purifier l’île en jetant cette pâte à la mer. Et la mer l’absorbait sans hoqueter. (Lafont 39)

L’île devient un espace suffoquant dont la seule issue est la mort. Tout le monde meurt dans *l’Icôna* sauf le narrateur et Athanassia, la femme grecque. Les deux parlent un langage différent et ne peuvent donc pas communiquer. Le quatrième et dernier chapitre du livre retrace l’histoire recommencée de ce couple devenu le premier couple. Ensemble ils plantent les graines d’une pastèque à demi pourrie apportée par la mer (Lafont 108). La vie semble reprendre: “des mouettes passent en criant au-dessus de l’île”, “des poissons suivent les bancs d’algues” (Lafont 109). A l’aide d’un morceau de verre ils créent le feu dont Athanassia “conserve précieusement les braises dans un trou tapissé de brindilles et d’une étoupe d’algues” (Lafont 120). Mais malheureusement le narrateur est condamné à mourir: une plaie à la cheville mal soignée ronge son corps; la gangrène s’installe. Et la fièvre et le délire aussi.

Les sept dernières pages du texte évoquent les derniers instants et hallucinations qui défilent dans la tête fiévreuse du narrateur (Lafont 123-131). Ou est-ce l’espoir, la vision de l’auteur qui rêve d’une Occitanie future qui pourrait enfin re-naître “ailleurs” sur les rivages d’un Nouveau Monde? Un rêve d’évasion semble clôturer la fable occitane: aller au-delà des limites de l’île, transgresser le “nulle part.” Dans ce fantasme-délire le couple est enfin sauvé par une tribu africaine du Niger:

Le bateau qui nous emporte est une sorte de longue piroque, effilée et courbe comme un bec. On vient de lever la voile, un carré rouge. En son milieu, un dessin géométrique que je vois à l’envers. Je ne parviens pas à le déchiffrer: je m’y entête. [...] Des traits qui se croisent, je distingue aussi des cercles concentriques. (Lafont 125)

Il est intéressant de constater que même lorsque le protagoniste entrevoit la possibilité d’aller s’établir ailleurs, dans un Nouveau Monde, sa vision converge encore vers la thématique du cercle. Ce n’est pas un hasard si les cercles peints sur la voile du bateau sont interprétés par le narrateur fiévreux comme le signe d’un au-delà géographique ou spirituel:

Je vois le dessin. Ce n’est pas une carte, mais un grand visage d’homme, tendu par la souffrance. On y a peint des rides, maladroitement, comme des *cercles*, et une larme *ronde* sous chaque *oeil*. Il semble sourire cependant. Le visage est noir malgré le vent de la mer qui l’a fané. (Lafont 131) (je souligne)

Nous sommes tous familiers avec cette image: le Christ, le visage émacié, sillonné par les rides, tend les yeux vers le ciel avec deux larmes qui coulent le long des joues. Cette fable, finirait-elle par un message religieux? Déjà, dans le récit, la femme grecque Athanassia avait placé sur le mur de la citerne, au-dessus de la source, le seul portrait qui avait été sauvé de la tempête. Ce portrait montre l'image de Malcolm X, le militant gauchiste du peuple afro-américain et de religion musulmane. Pourquoi Lafont affiche-t-il un Christ noir islamique, venu des Amériques, comme symbole du salut?

Beaucoup trop de questions auxquelles il est impossible de répondre. Le texte est très complexe et il devient difficile de déchiffrer tous les sens, "sens" que probablement l'auteur se plaît à garder dans le vague et l'ambigü. Je propose la thèse que Lafont présente ces idées comme ironiques: il ne croit pas à la réalisation de son rêve. L'étymologie du mot "ironie" vient du grec *eironeia* qui signifie "interrogation." L'ironie, c'est l'art de retourner la question sens dessus dessous. Ici dans le texte, nous retrouvons cette structure carnavalesque: un Christ noir islamique et gauchiste, une tribu du Niger du Tiers Monde à l'image des Nouveaux Conquistadors, et finalement le dernier livre de la civilisation occidentale écrit dans un langage minoritaire.

Mais alors quel est le message de la fable? Si le Christ noir n'est pas l'image du salut, si la pirogue nigérienne n'existe que dans la tête fiévreuse du narrateur, où est la source du salut? Je propose la solution qui se trouve une fois de plus dans le motif du cercle lafontien. En mathématiques, le cercle est une figure géométrique qui a la propriété, chacun le sait, d'être limitée par une courbe dont tous les points sont à égale distance d'un point fixe intérieur appelé "centre" (Larousse 182). Dans cette définition, deux mots sont importants: "limites" et "centre."

Les limites de l'île circulaire sont présentées chez Lafont négativement. Le mazout, les cadavres, la pourriture, les méduses emprisonnent l'île. Comme si l'île était un espace emmuré d'où l'évasion est impossible. Le "centre" devient donc la source du salut. Or dans le texte, celui qui écrit pour "durer", pour "se sentir vivre" (Lafont 17) se confond souvent avec l'image de la citerne-puits qui est au centre de l'île et coule par intermittence, comme le narrateur qui écrit et s'arrête, puis recommence à fixer sur les feuilles de papier les caractères des mots. D'ailleurs, comme Claire Torreilles l'a souligné, la citerne dégage une odeur de terre qui rappelle au narrateur le puits du grand-père dans les Cévennes (Torreilles 54). Celui qui écrit doit aller puiser au plus profond de lui-même les analogies, les métaphores, les souvenirs conscients ou inconscients, les émotions pour les matérialiser en écriture. Les mots ne doivent pas s'arrêter, les mots sont la vie: les arrêter, c'est la mort certaine d'un langage et de la culture exprimée par ce langage.

La dernière image du texte, "une larme ronde sous chaque oeil" (Lafont 131), montre l'oeil humain en gros plan: le regard est représenté par le cercle de la pupille qui laisse échapper une larme, symbole de la souffrance humaine. Ici le cercle de l'oeil n'est pas dystopique, au contraire il est à l'image de l'O de *Oméga* qui symbolise la perfection.

Les thèmes littéraires employés par Lafont sont riches en signification: en partant du mythe de l'origine, d'une Occitanie vénérée mais devenue trop nostalgique, La-

font propose une autre vision. Du mythe du commencement, du mythe de l'*alpha*, la première lettre de l'alphabet grec, il transfère sa vision à *Oméga* la dernière lettre, symbole de l'absolu et du salut final. La vision du passé a des limites contraignantes, celle de l'avenir, au contraire, s'ouvre sur la création littéraire comme source de jaillissement illimitée.

L'évasion géographique étant impossible, le seul salut de l'état-nation du pays d'oc se trouve dans l'écriture occitane. La survie de l'Occitanie n'est pas "ailleurs" mais à l'intérieur de l'écrivain occitan qui la porte en lui, d'où l'importance de la fixer par l'écriture et de fonder une littérature occitane moderne. Et ceci même au prix de la traduction qui a le pouvoir international de stimuler le champ de la critique littéraire en rendant les littératures minoritaires visibles et accessibles.

La question que nous devons nous poser maintenant, avant de conclure, concerne encore le genre littéraire de la fable. La fable se distingue des autres genres littéraires, car elle possède un message didactique adressé explicitement au lecteur: une complicité doit se créer entre le fabuliste et le lecteur qui doit déchiffrer le message. A partir de ce point, il faut noter que, dans le texte, le narrateur-fabuliste écrit en occitan, un langage qu'il décrit lui-même comme "un langage minuscule, encombré d'histoires et de querelles orthographiques" (Lafont 19). Or la destinataire est la femme grecque Athanassia qui ne comprend ni l'occitan ni le français ni l'anglais, seulement, sa langue natale, le grec populaire (Calin 242). On est donc frappé par le thème de l'impossibilité de communication entre le narrateur, intellectuel de gauche, et le narrataire, sa confidente illettrée²:

Non, j'ai beau, patiemment, multiplier les explications, tu te perds dans mes paroles; tu ne peux pas comprendre. [...] Tu sais à peine lire. A peine sais-tu écrire le nom d'Athanassia en lettres grecques d'imprimerie. (Lafont 106)

Pourtant le "je" narrateur n'est pas un "je" abstrait avec un "tu" implicite: au contraire le narrateur écrit explicitement pour son narrataire, ici Athanassia. Elle le regarde écrire. Il lui explique des passages. Il lui raconte la vie qu'ils sont en train de vivre, leurs souffrances et leurs joies simples.

En d'autres mots, Athanassia représente non seulement la tradition orale vouée à sa perte, mais aussi le lecteur ignare en occitan: celui dont l'idéologie et l'éducation furent façonnées par la pensée et la culture grecque, ou celui qui tout simplement résiste, par paresse ou par conformité, à la poétique des chants des troubadours du XII^e et XIII^e siècles. Nous sommes tous des Athanassia. Sauf évidemment une petite élite minoritaire férue du langage d'oc.

Lafont, sous le masque du vieil Esope muet, nous donne une leçon: si le seul salut réside dans l'art d'écrire des fables, le lecteur doit tenir sa part du contrat et sortir de son ombre et de son ignorance pour essayer de comprendre le dialogue lafontien qui s'établit entre le fabuliste et son lecteur. Sans oublier évidemment de l'inscrire par l'écriture pour assurer qu'il puisse survivre au temps et à la destruction.

L'Icôna dins l'iscla parut il y a maintenant une trentaine d'années. Il est rassurant de constater que le message de Lafont semble avoir été entendu par les chercheurs qui s'intéressent "au défi que représente l'occitan de demain", comme le rappelle Jean-François Courouau:

Un "demain" qu'il s'agit cependant d'écrire dès aujourd'hui si nous voulons que la langue occitane figure dans le quotidien et dans le concret. Ce n'est peut-être en effet qu'en rendant visible et accessible la langue devenue "bien culturel"³ que l'on peut espérer créer le désir qui naît parfois en l'homme face à un bien qu'il ne possède pas et qu'il se met dès lors à souhaiter acquérir.⁴ (Courouau 327)

Notes

1. Sur la couverture du livre en français, on lit: "*L'Icône dans l'île*, roman traduit de l'occitan par Philippe Gardy et Bernard Lesfargues."

2. Calin souligne aussi l'intertextualité avec le roman *Robinson Crusoë* de Defoe; chez Lafont Athanassia tient le rôle de Friday, l'indigène primitif.

3. Cette expression "bien culturel" est de Philippe Gardy qui remarquait que "l'occitan est considéré bien plus comme un bien culturel que comme une langue de communication usuelle" (Hardy et Hammel 157)

4. Cet article a été présenté au *20th-21st Century French and Francophone Studies International Colloquium: Diversity and Difference in France and the Francophone World* à Florida State University le 1^{er} avril 2004.

Ouvrages cités

- Calin, William. *Minority Literatures and Modernism: Scots, Breton, and Occitan, 1920- 1990*. Toronto: U of Toronto P, 2000.
- Courouau, Jean-François. “La Présence de l’occitan dans la vie publique: Blocages et évolutions vus par ‘Le servici de la lenga occitana’.” *Dix Siècles d’usages et d’images de l’occitan: Des troubadours à l’internet*. Ed. Henri Boyer et Philippe Gardy. Paris: L’Harmattan, 2001. 319-328.
- Gardy, Philippe, et Etienne Hammel. *L’Occitan en Languedoc-Roussillon*. Perpignan: Trabucaire, 1995.
- Lafont, Robert. *L’Icône dans l’île*. Lyon: Ed. Fédérop, 1982.
- La Fontaine, Jean de. *Fables*, in *Œuvres complètes*. Ed. La Pléiade vol I. Paris: Gallimard, 1991.
- Petit Larousse illustré*. Paris: Larousse, 1973.
- Servier, Jean. *L’Histoire de l’utopie*. Paris: Gallimard, 1967.
- Torreilles, Claire. “La première personne dans l’oeuvre narrative de Robert Lafont.” *Universitat occitana d’estiu: Actes de l’Université d’été, 1994*. Ed. Jòrdi Peladan. Nimes: M.A.R.P.O.C., 1994. 44-64.