

SUJETS FOUS, MONDES FLOTTANTS

Poétique de la dérive chez François Bon

"On s'attaque à des notions bouleversées de territoires et d'identités."

François Bon, "Banlieue n'est plus" (2000)

Serait-ce parce que l'urbanisation effrénée de la planète et de nouvelles formes de nomadisme s'imposent depuis maintenant un demi-siècle que les espaces, les lieux et les paysages du récit contemporain apparaissent hantés par des figures odysseennes, travaillées par les motifs de l'embarquement et de la navigation comme par ceux de la dérive, de l'échouage et du naufrage ? Plus encore que chez Jean Echenoz ou chez Eric Chevillard, auteurs d'ironiques équipées - *Je m'en vais*, *Les Absences du Capitaine Cook*, pour ne citer que ces textes récents -, c'est dans l'univers romanesque de François Bon que la prégnance d'un imaginaire marin s'impose, où "la puissance onirique de l'eau"¹ semble répondre à l'empire du monde urbain pour tenter d'en penser la dérive ou d'en ébranler au moins la pesanteur.

C'est ainsi qu'il aime à citer et commenter dans ses textes le propos d'un SDF issu d'un atelier d'écriture : "La terre est une planète qui flotte"². Alliant vue scientifique du monde actuel et vision d'un homme d'aujourd'hui, cette formule traduit un vécu en résonance avec une vision rimbaldienne des villes qui est chère à François Bon ; elle rejoint surtout, comme certains fragments des *Illuminations*, l'une des intuitions par laquelle son œuvre approfondit sa vision du monde et du "conflit"³ qu'elle noue par la langue avec lui. Cette cosmogonie élémentaire emprunte bien sûr à l'horizon vendéen qui appose sa marque autobiographique et son sceau de rêve à presque toute l'œuvre : à cet étrange "pays de mer" qui imprègne plusieurs romans depuis *Le Crime de Buzon* (1986), et que refigurait encore récemment *Mécanique* (2001). Elle se

¹ *La Folie Rabelais*, Paris, Minuit, 1990, p. 247. Ouvrage noté FR ci-dessous. Nombre de textes de François Bon sont parus aux éditions de Minuit. Dans le cas contraire, nous signalons l'éditeur.

² *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier, 1996, p.89-93, et *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2000, p.55. Le dernier ouvrage est noté TMA ci-dessous.

³ FR, 93. Cette question du conflit ou du "heur" avec le monde est une constante de l'œuvre de François Bon.

nourrit sans doute encore du souvenir de Marseille et de son arrière-pays, comme dans *Un Fait divers* (1995) ou *C'était toute une vie*, mais aussi et surtout d'autres "lieux" croisés de l'imaginaire et de la vie : des lectures, de la peinture ou de la photographie⁴ qui en approchent la magie.

Le plus étrange est que cette vision d'un monde flottant accompagne, dans *Décor ciment* (1988), la représentation de la banlieue des grands ensembles du nord-est parisien, "monde dur aux bordures des villes" qui s'impose d'abord par son caractère d'évidence massive "gigantesque" (56) et irréductible. En fait, quoique la figure mythique de Babylone y soit présente, ce roman convoque moins le mythe de Babel - qui eût amplifié le motif architectural de la tour à étage et celui de l'incommunicabilité des êtres - que la figure de la Nef des fous, double motif littéraire et iconographique dont on souhaite ici interroger la présence voilée dans le récit et l'efficace de l'inscription à l'horizon du roman, en toile de fond.

Ce faisant, on ne saurait oublier que *Décor ciment* s'inscrit entre *Le Crime de Buzon* (1986) d'une part, et *Calvaire des chiens* (1990) et *La Folie Rabelais* (1990) d'autre part, soit entre deux romans et un essai sur divers types de folie⁵. D'un côté, c'est l'émergence dans l'œuvre des premières représentations et d'un premier discours de et sur la folie. Il revient ainsi à Serge Buzon, dit "le fêlé", d'énoncer lui-même le ressort tragique du récit, la fatalité qui le reconduit depuis l'enfance de prison en prison : "C'est folie de demander aux hommes d'être en harmonie avec soi." (197) Entretissée à un épisode de *Don Quichotte*, la chute de ce roman unit surtout, pour la première fois dans l'œuvre, les figures de la folie et l'archétype de la navigation. Dans le même récit figurent quelques réflexions embryonnaires sur l'architecture des grands ensembles et la déshumanisation des villes, motifs auxquels *Décor ciment* donnera deux ans plus tard une ample résonance poétique. *Calvaire des chiens*, qui met en scène l'inondation d'un village des Cévennes, réactive pour sa part, sur fond de résonances bibliques, l'association des motifs de la folie et de l'eau d'où procède quelques pages plus loin l'image d'une arche improvisée : "Le fou et l'eau liés, avait dit Monika. Une eau en soi où on est aussi le fou dans une barque." (75) Enfin, *La Folie Rabelais* développe une réflexion approfondie sur la folie qui touche à l'essentiel

⁴ Cf. l'évocation des photos de bords de mer du Japonais Iroshi Sugimoto, TMA, 88.

⁵ Dominique Viart aborde la question sous l'angle des rapports entre folie et sagesse dans "Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon", *Uranie*, n°5, 1995.

du rapport de l'œuvre au monde, au sujet et au langage : dans son sens architectural et langagier, "la folie Rabelais" désigne d'abord la construction d'une œuvre originale - "l'invention du *Pantagruel*", précise le sous-titre, ressaisie dans l'ensemble de l'œuvre rabelaisienne -, au moyen d'une langue qui s'aventure dans sa propre folie : délires verbaux où la langue éprouve son autonomie (60) et le sujet le vertige de la nomination. En ce moment fascinant de "désordre" (9) et d'ouverture où la fixation de la langue française et la découverte du monde ne sont pas encore arrêtées, "s'explore encore, rappelle François Bon, le noyau pur et en expansion de la langue, en même temps que s'amorcent les voyages de la conquête du monde, et les grandes hypothèses des astronomes" (114). C'est en considérant le fou comme la figure "la plus emblématique" de l'œuvre de Rabelais (238) qu'il ressaisit la cohérence onirique et la force subversive de celle-ci. Raison du texte comme de ce qui lui échappe, la folie rassemble ici l'aventure d'une œuvre consciente de la genèse obscure de sa propre forme et de sa quête de sens. C'est d'elle que procèdent le jeu de boucles prospectives et rétrospectives du roman et la "percussion incessante" qu'il fait entendre : autrement dit la résonance et le "déploiement magiquement flottant du livre." (19) Sous ce triple éclairage indirect que jettent sur lui les romans et l'essai qui l'encadrent dans la diachronie de l'œuvre, le monde flottant de sujets fous et la poétique de la dérive qui caractérisent *Décor ciment* acquièrent un relief particulier.

*

Un monde flottant de sujets fous

Décor ciment : ce décor-ci ment sur sa stabilité, et à rebours de l'évidence première, François Bon nous donne à voir, dans le tremblement de ses figures et le vibrato de ses voix, un monde flottant et résonnant de sujets fous. Voici en effet un coin de terre sans assise et un "pays sans horizon" (46) : une cité de banlieue établie sur des fonds marécageux, inscrite dans une "géographie aux noms vagues : la Folie, puis Les Limites" (42), avec ces noms de route numérotées et interchangeables, où le temps paraît figé, "empêtré" (42). S'offre au regard une architecture en impasse, inachevée et rongée de l'intérieur, travaillée de nombreuses fissures et dégradations, perpétuellement en réfection : en somme, une architecture désanctifiée et flottante, d'autant qu'elle est hantée par son double, sa "cité jumelle" (40), et perpétuellement ébranlée par la trépidation, alentour, des ascenseurs et des bennes d'éboueurs, des sirènes de police et des

démonstrations d'alarmes dans la galerie commerciale, des trains de nuit qui longent la cité et "[brouillent] les flaques d'eau" (201). Pour ses habitants, c'est là l'œuvre d'un "architecte fou", issue d'un "rêve" (59) ou d'une "idée" (95), un "monstre" abstrait issu de schémas désincarnés et coupés de la réalité de l'homme et du monde : "l'élévation irréelle et flottante de croquis froids et inhabités" (45). Et c'est donc une architecture folle, qui "enferme" (71) des hommes qui vacillent à des degrés divers jusque dans la folie⁶.

Car, comme le précise un des personnages, "ici la folie même est à l'image du reste." (198) Effet miroir ou épreuve de vérité de la folie : à l'égal des lieux, les sujets flottent en effet. Dans leur corps⁷, pour ceux dont la folie est la plus apparente : aux piétinements, trottinements et tournolements monomaniaques du fou de la cité voisine autour des poubelles et des caves de la dalle répondent les oscillations, dans ses chaussures trop larges, de celle que l'on surnomme "la Chinoise" ou "la Gogol" (198). Mais la parole aussi est atteinte : en témoignent le bégaiement du policier, "affecté d'écholalie" (33), ou celui du jeune drogué, qui donne à entendre un "univers obsédé" (18) dans le "boitement" de ses idées (24) ; ou bien encore le zézaiement de la naine d'origine polonaise, ou l'adoption par le fou du nom de sa cité pour seule identité, Karl Marx, qui verse aussitôt dans un dédoublement carnavalesque : "Karlemasque, karlemasque !" (41) Mais ce qui prévaut, c'est le flottement et le battement de sens de chaque folie particulière dans les discours de ceux à qui le récit donne en priorité voix, les cinq personnages principaux de *Décor ciment* : le jeune drogué anonyme qui poursuit de ses imprécations bibliques le "monde inhabitable" (7) et en projette la submersion ; le camionneur au nom de rédempteur, Goëlllo, qui oscille entre le rêve et la réalité de l'amour impossible et constate, lunatique : "on a un désordre dans la tête" (74) ; Laurin son ami sculpteur, qui préfère les "cicatrices" de la banlieue (94) à l'uniforme quadrillage urbain et les sous-sols miséreux de la gare de Rome à l'harmonie de l'architecture italienne du passé ; Isa Waertens, gardienne de la dalle et voyante, qui convie ses clients à "l'assurance ambiguë d'une vie somnambule" (58) et dont les propos naviguent volontiers en eaux troubles, aux frontières du subconscient : "Reste effrayant d'un mystère ou

⁶ Sur la thématique de l'enfermement dans les premiers romans de François Bon, cf. Yvan Leclerc, "Voir le vrai, tomber juste", *Critique*, n°503, avril 1989.

⁷ Le corps du fou, comme sa parole, est un "corps marqué", précise Dominique Viart, qui souligne la récurrence des figures de la mutilation chez François Bon dans "Imposer son abîme – l'écriture de François Bon", *Giallu, Revue d'art et de sciences humaines*, Ajaccio, n°1, 1993, et "Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon", *art. cit.*

d'un monde, pareil au brouillard vague où le songe s'enfuit, c'est descendre en soi jusqu'aux traces de l'ancien voyage." (69) ; l'aveugle Louis Lambert enfin, lui aussi doté d'un certain don de voyance, comme le fameux héros de Balzac, et qui en appelle, après Baudelaire, à une lecture allégorique de la ville⁸ et du roman : "Les villes sont des rêves. " (44) "Nous, n'importe où, hors du monde. Paraboles." (57) Autant de personnages doués de quelque capacité visionnaire, ce qui les distingue des personnages secondaires dont les folies propres sont différentes : liaison incestueuse de Raymond Crapin avec sa fille, mutisme du mari d'Isa Waertens, ancien harki d'Algérie, ou "incohérences" des clients de la voyante, que celle-ci commente : "on ne sait pas le fond de sa folie propre" (28). Nomade compulsif de la dalle, "le blond" est cycliquement possédé par le "démon" de la route (64), comme l'homme aux cheveux fous est hanté par le voyage et la décollation de St-Denis.

Le dispositif polyphonique complexe du roman, qui fragmente et dissémine les propos de chacun et refuse tout narrateur omniscient, accroît encore la perception d'un monde flottant. Précédés d'une sorte de prologue emblématique qui donne la parole au drogué, les quatre monologues des personnages principaux se croisent comme en un "quatuor" (54). Chaque voix est elle-même hantée par celles des autres, entretissée à leurs traces – échos, souvenirs, rumeurs. Il en résulte un monde résonnant de voix diffractées, comme en un "prisme" aux effets spéculaires multiples, figure avouée et récurrente de la poétique de François Bon. Enfin, ce dispositif s'inscrit dans une structure d'enquête policière qui joue elle aussi d'un double principe d'incertitude : les personnages principaux sont réunis au commissariat afin de tenter d'éclaircir la mort d'un homme, Crapin, qui en a révélé une autre, celle de Jean Jeudy, marin "échoué" (48, 54) dans une des tours de la dalle. Au terme du roman, le lecteur peut reconstituer les circonstances de la mort de Crapin et le récit elliptique de la vie de Jeudy. Ce qui demeure cependant flottant, énigmatique, ce sont les rapports de ces deux histoires à la fois juxtaposées et mêlées entre elles. C'est là la véritable inconnue du récit sur laquelle l'écriture polyphonique de François Bon travaille⁹, dont le déchiffrement problématique relève de ce que l'on peut appeler une poétique de la dérive.

⁸ La réflexion sur le statut métaphorique des lieux est une des lignes de force majeures de la poétique de François Bon depuis son premier roman, *Sortie d'usine* (1982). Pour la ville en particulier, cf. *Calvaire des chiens*, p.32.

⁹ A la façon de Rabelais, chez qui le "nœud polyphonique" apparaît comme "son mode de déchiffrement de l'inconnu du récit." FR, p.250.

Une poétique de la dérive

Celle-ci repose pour l'essentiel sur deux traits d'écriture : l'insertion de l'intrigue secondaire déjà mentionnée et la captation d'intertextes ou de figures empruntées aux champs esthétiques de la peinture et de la sculpture.

Parce que la vie de banlieue paraît suspendue autour de l'énigme de deux morts et ne se prête plus qu'à des discours croisés, l'objet premier de l'action romanesque, l'aventure, paraît s'être réfugiée dans le récit secondaire de la vie de Jean Jeudy : et c'est l'histoire du siècle qui sert en effet de toile de fond à cette odyssee d'un homme quelconque. Mais il s'agit là d'un récit "flottant", non point tant parce qu'il relate une vie de marin en mer que parce qu'il est lui aussi discontinu, désordonné et partiel, parole d'un vieil homme qui, ressassant son passé, s'est "laissé prendre au travail en soi de sa folie" (143) : l'illusion de s'adresser encore à l'ami absent. Aussi ce récit se présente-t-il comme un puzzle pour Louis Lambert (et pour le lecteur) qui en accueille les "bribes" (54) lors des visites qu'il fait au vieillard : "Il y avait ces îles immobiles dont j'essayais de reconstituer le parcours dans le récit flottant de Jean Jeudy, le marin alité." (106)

Voici cependant un premier résumé succinct de l'histoire du marin venu occuper l'appartement de sa mère en banlieue au terme de 40 ans en mer : né en 1907, il travaille à partir de 1923 avec son ami Gourdiau sur un cargo marchand, Habakuk. Réquisitionné pendant la guerre pour diverses missions, celui-ci est abandonné aux deux hommes dans le golfe arabo-persique, non loin des ruines de Babylone. A son retour en France, en 1947, Jeudy devient le gardien de la drague du Port de la Rochelle jusqu'à sa vente au port de Hambourg, où il retrouve par hasard l'ami perdu de vue après une brouille. Tout en disséminant les éléments de cette histoire dérivée dans son roman, François Bon introduit divers parallélismes entre la vie de banlieue et la vie de marin, de sorte que l'une et l'autre apparaissent en résonance proche ou lointaine.

Au début du roman, le surnom de Raymond Crapin suggère ainsi une première parenté d'univers entre les deux hommes défunts : mais on mesure vite que ce rapprochement n'est qu'approximatif, et que "le capitaine" de la dalle ne fait que ressasser ses histoires de service militaire (129). Dans le même temps, le roman joue des figures multiples et mouvantes d'un

monde marin pour évoquer la vie de la banlieue : à propos de sa topographie et des transports en bus, Isa Waertens file ainsi la métaphore d'une marée descendante, image momentanément flottante en vertu de la "syntaxe déformante" (*Calvaire des chiens*) de François Bon, ici à double entente : marée d'édifices et marée humaine semblent se confondre, comme par anamorphose. Deux pages plus loin, l'image est encore modulée dans l'évocation des hautes tours de la banlieue où l'océan de la civilisation est venu déposer son "écume" avant de refluer : "et puis de cet océan l'eau vive a roulé ailleurs." (44) Travaillé de tels flux et reflux, le texte de Bon cherche sa respiration. Emerge ainsi l'image inverse d'une noyade au crépuscule : "C'était l'heure où le soir monte, cette impression que cela donne, on dirait que le béton s'y noie avec soulagement" (60), tandis que de jour, au douzième étage, l'appartement de Judy apparaît dans une lumière semblable à celle "d'un verre d'eau immergé à son tour dans l'eau." (48) Esthétique de mise en abyme conjugquée à un mouvant contrepoint, donc, pour de soudains effets de point d'orgue, où le paysage urbain devient ce bateau à peine distinct suspendu aux seules lumières de la nuit "amarrée maintenant par autant de fils" (61). Mais pour quelle odyssee ou quel échouage moderne ?

Sont en effet également évoquées la vie comme sous-marine de la dalle – dans un de ses bâtiments, couvert d'une verrière, "on se croirait au fond de la mer" (142) - et la conscience vive qu'en ont ses habitants, qui font le pari de "s'immerger et tenir, ne pas perdre." (56) A Laurin qui étouffe dans les tours, son ami Goëlle répond : "Alors t'aurais pas pu faire marin ni bosser dans le métro" (75). Le même Goëlle rêve de la mer en contemplant les terrains du Bourget par dessus le mur du cimetière de Dugny, tandis que le blond use de la démarche et du vocabulaire des marins lorsqu'il annonce son départ cyclique : "Moi je barre." (136) Tandis que les flics "vont à la pêche" (123) aux indices, l'écriture de Bon décline ainsi toute une série de correspondances.

Un second parallélisme majeur dérive ainsi du premier, qui fait de la cité de banlieue une nouvelle Babylone. Tel est en effet le nom du bar de la dalle, dont l'enseigne clignotante semble faire écho au "clapot monotone et oblique" de la mer contre la coque du bateau de Judy (144). Mais il n'est pas question de réinventer ici l'utopie des situationnistes : le roman de François Bon convoque une "Babylone morte", comme le signale la scansion monotone de la formule,

autrement dit une cité en ruines, analogue à celle que découvre Gourdiau en Irak, comme le suggèrent les propos des habitants de la dalle : "Aveugle on vit dans la nécropole de son temps."

(46) Cernées par les cimetières de banlieue, les tours offrent en effet "les masses gigantesques de pierres tombales abandonnées là dans un ordre indéchiffrable" (70).

Cependant, l'autonomie des intrigues principale et secondaire demeure, et les destinées de Jeudy et du cargo allemand apparaissent emblématiques de l'Histoire catastrophique du XXe siècle. Les voyages de Habakuk réfléchissent avant guerre un "monde en route" (120), après guerre "un monde trop vieux", déclinant (144) : dans l'intervalle a retenti la Seconde Guerre mondiale, propageant "l'effroi et les lamentations sur tout le cargo de l'univers." (147) Or au cœur du conflit, le cargo de Jeudy se trouve "envasé" dans le Chatt al-Arab, au milieu de corps et d'armes chimiques qui flottent avec "les forces de la honte" (54). Significativement, comme en banlieue, les personnages sont dessaisis du sentiment de contrôler le cours de l'histoire : "graisseur tunnel" dans la soute du bateau, Jean Jeudy a le sentiment "de n'avoir rien maîtrisé de ce dont par hasard on réchappe." (148) Suggérant pour une part l'analogie entre deux moments historiques, l'écriture de François Bon reste cependant attachée au cours de l'Histoire, autre figure du lien entre ses deux intrigues : aussi la description de l'essor des banlieues accompagne-t-elle, pour la relayer, l'évocation de la décadence des cargos marchands et des ports de l'Atlantique qui signe elle-même le déclin de Jean Jeudy.

De la même façon, c'est à mi-chemin entre l'analogie et le sens historique qu'il s'agit d'envisager l'évocation voilée de la Nef des fous dans *Décor ciment*. On se souvient du superbe chapitre inaugural de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) dans lequel Michel Foucault souligne la double portée, à la fois morale et critique, mais aussi cosmique et tragique, de ce fameux motif littéraire et iconographique. Point de glose chez François Bon, mais une seule allusion indirecte, par le détour d'une langue étrangère¹⁰, dans le seul propos flamand d'Isa Waertens, la gardienne et voyante de la dalle. Rappelant ainsi ses origines septentrionales, celle-ci pointe secrètement, en une syntaxe suspensive et comme rêveuse, décontextualisée, le tableau de Jérôme Bosch : "De luchtige schildertrant van het narrenschipp... [à la manière picturale aérienne (ou légère) de la Nef des fous...]" dit-elle (125).

¹⁰ Dans *Calvaire des chiens*, le détour de la langue étrangère permet d'appréhender l'indicible de la langue propre.

On se souvient sans doute des figures festives et du mât central aux allures d'arbre de mai qui entrent dans la composition du peintre flamand sur un fond de ciel limpide : on en oublierait presque la solitude plus inquiétante des figures périphériques du tableau et le masque en forme de tête de mort suspendu au-dessus de l'embarcation qui avance pourtant comme sur un gouffre noir, tant ce tableau semble prendre ses distances avec le Bosch infernal que l'on invoque le plus souvent. La légèreté aérienne du fameux tableau du Louvre – au cœur d'une ville qui a choisi d'orner son blason d'un bateau... - est ainsi attestée des historiens de l'art, en dépit de la gravité du thème : il s'inspirerait notamment, au delà du poème didactique et satirique alors célèbre de Sebastian Brant et de ses nombreuses imitations¹¹, du motif poétique de "la Nef bleue", bien connu du XVe siècle, qui désignait "une sorte de guilde, société joyeuse qui se réunissait pour plaisanter et critiquer les grands de ce monde."¹² On y a vu aussi "le paradis des fous", par opposition à leur enfer, une nef en train de brûler représentée dans un dessin de Vienne, ou bien le versant clair d'un triptyque offrant plusieurs images de nef¹³.

A première lecture, et toutes proportions gardées, car cinq siècles les séparent¹⁴, *Décor* paraît plus proche, dans sa gravité et sa noirceur, dans son âpreté, de l'esprit du texte de Brant, qui s'accompagne de gravures (pour la plupart de Dürer) et peint sous forme d'inventaire grotesque tous les travers de l'homme, erreurs des sens, péchés divers et autres folies coutumières ou légendaires, bibliques ou mythologiques : dénonciation des "projets insensés" des architectes à travers la figure orgueilleuse de Babylone et sanction de la ville comme lieu propice à la folie des hommes ; recours à la métaphore du pilotage dans la tempête pour penser le gouvernement du monde et vanité des voyages sans finalité sage ; invitation pour chacun, enfin, à considérer sa folie propre. Mais en optant plutôt pour l'évocation fugitive d'un tableau dont il souligne le versant clair et aérien, François Bon renforce sur le mode du contraste, et donc de la tension, le parallèle entre les deux mondes de la banlieue et du marin Jeudy. Car son écriture aime ici séjourner – et plus encore dans *La Folie Rabelais*, où Dürer graveur réapparaît,

¹¹ Cf. la préface de Philippe Dollinger à la traduction française de Madeleine Horst, *La Nef des fous - Das Narrenschiff* (1494), Strasbourg, Ed. La Nuée bleue, 1977.

¹² Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch, L'œuvre complète*, trad. Christian Richard et Rita Lutrand, Paris, Booking International, 1989, p.333.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Depuis l'allusion à la flèche de la cathédrale de Saint-Denis, nef inversée, François Bon glisse tout de même quelques images gothiques de la banlieue, monde faillé envahi par l'eau, pp.74 et 157.

ou dans *Calvaire des chiens* -, dans l'entre-deux qui sépare l'image du texte, le silence de l'une de la parole de l'autre, la force de synthèse de la tension analytique : par bribes dans le discours des personnages de *Décor ciment*, le modèle du tableau demeure à l'horizon du livre comme un idéal (d'art et de connaissance) inaccessible, et par là-même fécond. Au lecteur de rêver à son tour la pertinence du rapprochement et ses limites, le degré de proximité et d'éloignement qui distingue la nef des fous d'hier de celle d'aujourd'hui. Dans les deux cas s'offre la vision d'un monde menacé de catastrophe, navigation sans terme ou terre d'accueil, ou naufrage : effondrement de l'ordre chrétien et anarchie d'une part, monde inhabitable et "mission désormais impuissante" (76) de l'homme d'autre part. Nouvelle Nef des fous, *Décor ciment* se présente comme un tableau mouvant emblématique d'un nouveau malaise dans la civilisation, sanction critique et visionnaire, et à ce titre prospective, des modes d'exister et des modes d'habiter d'aujourd'hui¹⁵. A rebours du mouvement de l'âge classique où "l'internement fait suite à l'embarquement" (Foucault, 53), François Bon réintroduit l'archétype de la navigation et la nef des fous dans la banlieue : façon pour lui de raviver, en romancier si ce n'est en philosophe¹⁶, l'urgence de penser la maîtrise d'une "civilisation de l'urbain" (Françoise Choay) gagnée par la dérive.

Mais un autre intertexte allié à un autre champ esthétique se fait jour au fil des pages. On découvre que Habakuk, nom d'un prophète de l'Ancien Testament qui s'en prend aux Babyloniens, désigne non seulement le cargo marchand de Jeudy, mais aussi l'une des figures sculptées du groupe des prophètes de Donatello que Laurin a découverte et dessinée en Italie, et dont il déplore l'enfermement dans le ciment, sur le palier d'un musée, alors qu'il est censé "[apostropher] une ville" (79) – Florence, depuis son campanile. Par l'évocation de "la figure torve d'Habakuk le malade" (82), allusion à l'expressivité fameuse de la grosse tête sculptée, le lecteur est invité à considérer rétrospectivement le jeune drogué, qui prophétise l'effondrement des villes et tient un discours de "Bible nouvelle" (17), comme un nouveau Habakuk. Il reste à se rappeler qu'il compte enfin parmi les "épaves que le fond de chaque siècle trimbale" (18) pour

¹⁵ La réflexion de François Bon sur la banlieue comme "ruine moderne" se poursuit par exemple à l'occasion du colloque "Urbanités" organisé par la Fondation 93 en octobre 2000 : "Banlieue n'est plus", site Remue.net.

¹⁶ Sur les enjeux philosophiques de l'archétype de la navigation et ses rapports avec la question du souci et de la maîtrise, cf. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Cours du Collège de France (1981-1982), Paris, Gallimard, le Seuil, 2001.

lier encore plus étroitement la constellation Habakuk du récit : le bateau, le prophète, la sculpture et le jeune délinquant.

Mais au motif de la Nef des fous et à la figure d'Habakuk s'ajoute encore la captation d'autres intertextes, et surtout d'autres textes "fous"¹⁷. Par la voix de l'artiste Laurin, François Bon évoque ainsi le Retable des merveilles de Cervantes pour penser, à propos des rapports de la représentation, du rêve et de la réalité, "la folie nécessaire à la subversion" (173) – intertexte qui revient hanter *La Folie Rabelais*. Mais *Décor ciment* se souvient aussi de Rabelais : initialement attribué au sexe de Panurge¹⁸, le nom de "Jean Jeudy" invite à penser les rapports de la sexualité et de la folie qui se donnent également à lire dans les amours impossibles de la dalle et les fresques de ses sous-sols, miroirs de la frustration qui pèse dans *Décor ciment*. Enfin, parce qu'il s'avère essentiellement poétique dans sa facture, élevant le monde urbain - après l'usine et la prison - à la hauteur d'une vive métaphore, le roman est encadré par les visions géniales de la ville héritées de Rimbaud et de Rilke, glissées anonymement à l'ouverture et à la clôture du roman : "Et les bâtiments plantés comme des couteaux dans le dos de la terre." (223)

Par la dérive de l'intertextualité, François Bon active ici ce qu'il appellera dans *La Folie Rabelais* le "piratage d'ondes", par lequel un texte joue de la "capacité" double de la langue : relayer d'autres textes pour "tout absorber du monde et en produire une perception nouvelle", et s'assurer de "porter une énigme qui lui soit propre" (68). Dans *Décor ciment*, le piratage est étendu à d'autres champs esthétiques, pour multiplier ce qu'il appellera encore, dans son essai sur Rabelais, le "système d'ondes" de l'œuvre (88). Il y a dès lors fort à parier que la genèse de *Décor ciment* comme monde flottant a développé chez François Bon la conscience du fonctionnement précisément ondoyant de son écriture, ce que confirment le développement d'un chiasme autrement complexe et d'une réflexion méta-poétique substantielle dans *Calvaire des chiens*. A la même époque, dans *La Folie Rabelais*, il laisse d'ailleurs entendre, par ses métaphores, qu'il conçoit le langage de l'œuvre comme un déferlement (103) et la lecture comme un embarquement (56), le plaisir de celle-ci consistant à "se laisser porter par [une] longue

¹⁷ cf. D. Viart, "Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon", *art. cit.*

¹⁸ Cf. Paul J. Smith, "François Bon : rabelaisien", C.R.I.N., Amsterdam, Rodopi, n°27, 1994 : "Jeunes Auteurs de Minuit". Dominique Viart précise que Henry Miller use du même nom pour désigner son sexe dans les *Tropiques*, "Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon", 149.

vague de textes" (230). Sans doute appelle-t-il de ses vœux un lecteur fermement "[arrimé]" au livre (60), mais il ne fait pas de doute qu'il compte aussi sur les vertus heuristiques d'une "attention flottante", dérive et tension active, pour mieux accompagner le battement du sens entre texte et image, et "laisser vivre [la] question sous la phrase."¹⁹ A l'évidence, il y a en lui un poète qui dort et qui rêve pour mieux co-naître au monde inconnu qu'il explore.

C'est ainsi que l'écart entre la nef des fous d'hier et celle d'aujourd'hui se mesure encore par un nouveau détour : la sculpture qu'élabore Laurin au cours du récit. Celle-ci représente une foule d'émigrants pris dans la glaise, sans "guide" décelable (178) mais dans laquelle on peut reconnaître, aux côtés d'un homme qui tombe, les figures inspirées de Lambert et du fou : "ce sont des émigrants butant sur les vieilles rives de nos pays durs et découvrant qu'il n'y a pas de secours possible. Et dans cette foule, pourtant, le corps complet d'un cheval énorme, noueux et lourd." (178) On peut ainsi rêver la comparaison de cette sculpture, nouvelle représentation en abyme de la vie de la dalle, à la nef des fous : le bateau (de l'émigration) a disparu, enlisé, en lieu et place duquel émerge la figure plus archaïque d'un cheval, rappel de ce qui sommeille en eux d'enfance et de sauvagerie, de rêve, de désir et de quête : "la loi totale et sauvage des hommes" (151) à laquelle Laurin est attaché. Or à propos de la même figure, le cheval, Isa Waertens évoque à l'attention des mères de la cité qui s'inquiètent de l'éducation de leurs enfants la perspective –au conditionnel - d'un rituel de passage : "il faudrait ce cheval blanc qu'on immerge à la courbe d'un fleuve..." (60) La sculpture, qui traduit l'enlèvement de la nef des fous aux portes de la ville d'aujourd'hui, éclaire aussi en retour le récit de rêve de Serge Buzon, qui vire au cauchemar à partir du moment où, dans un paysage idyllique, il frappe un cheval. Dans les mythologies du monde entier, ce dernier désigne tout à la fois l'archétype du vaisseau le plus proche de l'homme par son animalité, mais aussi la figure de l'homme possédé. C'est sur cette ambivalence que se déploie la poétique de la dérive des deux romans : façon de faire de chaque récit, et de l'œuvre entière une œuvre-atelier : "amplifier ce sentiment de multiplicité floue appliquée tout entière en un point, lui bien défini, du mental." (*La Folie Rabelais*)

Aline Bergé-Joonekindt

¹⁹ "Traduire la Bible : s'expliquer", Entretien avec Patrick Kéchichian pour *Le Monde*, oct. 2001. Ce qui apparente toute écriture à une expérience de traduction.

Université Paris III-La Sorbonne Nouvelle

*

A paraître dans : M. Dambre & B. Blankeman ed., *Eléments pour une cartographie du roman contemporain depuis 1980*, Actes du Colloque de l'Université Paris III-La Sorbonne Nouvelle, juin 2002, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Autres articles publiés partiellement sur F. Bon :

- 1) "Paysages avec figures anonymes : de quelques lieux communs dans le récit contemporain" (de N. Sarraute à J. Echenoz), *Le Paysage : état des lieux*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, juil. 1999, F. Chenet, M. Collot & B. Saint-Girons dir., Bruxelles, Ousia, "Recueil", 2001, pp. 280-296.
- 2) "Entre poésie et critique - les marges du paysage dans le récit contemporain", *Paysage et narration*, Actes du colloque de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne, sept. 2001, non publié.
- 3) "Les périphéries urbaines dans le roman contemporain (Bon, Echenoz)", *Regards sur la ville, tour, détour*, Journée d'étude interdisciplinaire organisée par l'équipe de recherches A.T.I.R. de l'Université de Paris XII-Créteil : "Acteurs, territoires, inégalités, représentations", UFR de Lettres et Sciences humaines, 27 mars 2004. A paraître en 2005.

+ quelques paragraphes dans :

- 1) "La littérature française du XX^e siècle : l'ère de la critique (après 1945)", *Clartés*, Paris, sept. 1998, 48 p., 20 ill.
- 2) "Zones, failles et marges : la prose du paysage au XX^e siècle" [de A. Robbe-Grillet à F. Bon], in *Créateurs de jardins et de paysages en France du XV^e à nos jours*, Michel Racine ed., Arles, Actes Sud / Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, 2002, pp. 386-388.