

Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon

Dominique Viart (Lille III)

Les romans de François Bon font volontiers place à des êtres en deshérence, dont la parole croît comme l'herbe ensauvagée des terrains vagues. Loin de tenir des discours cohérents, les personnages qu'il met en scène et auxquels il accorde volontiers la parole se trouvent confrontés à la difficulté de parler en même temps qu'à la nécessité impérieuse de le faire. Ce défaut de parole, ce défaut *de la* parole qui les habite n'est pas sans signification. Il désigne sans relâche un envers de tous les discours, la part absente de leur ambition totalisante, l'exclusion d'un monde où, du reste, le langage est devenu plus souvent masque que révélation.

Une posture envers la sagesse y apparaît : celle d'une parole qui met en crise les versions autorisées du discours. C'est que François Bon écrit alors que les discours défont. Les "méta-récits" ont perdu de leur séduction. Jean-François Lyotard présente notre monde comme un univers fragmenté où triomphent les discours locaux et les vérités partielles, partiales, parcellaires. Les téléologies de l'histoire se sont brisées avec les errements qu'elles ont produits et les murs qu'elles contribuèrent à bâtir. Le réel cependant ne s'est pas dissous avec elles et ce serait une erreur de croire que la littérature aujourd'hui n'a plus d'autre ressource que de se réfugier dans l'imaginaire de la "nouvelle fiction"¹. Bien au contraire. Mais comment parler aujourd'hui du réel sans recourir à la médiation des idéologies ?

¹ Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Critérian, 1992.

François Bon entre de plain-pied dans ce déni des discours. Culturellement formé dans et par l'ultime illusion des lendemains enchanteurs, il dit le deuil d'un monde emporté par le siècle. *Temps Machine*² fait justice des aliénations du monde du travail, et de sa division si difficile à dépasser. Derrière ces brisures d'être, il voit comme Pierre Bourdieu³ ce qui s'y manifestait de sentiment d'identité, d'orgueil du travail, même répétitif et sans ampleur, de la pièce bien façonnée comme contribution à une mécanique d'ensemble où se marque la précision du geste de l'homme. Mais l'Histoire a démis l'homme de son geste, l'a relégué au banc inerte des pré-retraites et autres mises à l'écart. Discours et culture du travail ont aujourd'hui fait faillite et s'accroissent, aux périphéries du monde vivant, les banlieues en dérive. Plus encore, dans la conscience même de son identité, l'homme voit s'installer une image obscure faite de désirs désancrés et de frustrations non reconnues qu'il faudrait traduire. Mais comment ?

La modernité a porté sa critique exigeante sur les formes possibles de l'art. Le temps n'est plus des combats autour du réel - littérature réaliste, roman prolétarien, réalisme socialiste, cycle du monde réel ont succombé sous les évidences critiques. Le réel s'y est montré travesti au point d'y perdre son nom et sa pertinence. Devenu "réfèrent" dans les ouvrages critiques qui tentent encore de le désigner, il est procrit du texte littéraire et de ses raisons. Le "texte" ne parle que de lui même, irrémédiablement coupé du monde. Aux temps du soupçon succèdent ceux de la séparation. Le signe est veuf de toute substance et s'épanouit comme tel dans les fictions des nouvelles avant-gardes. Et s'il fait retour, enfin, au milieu des années 80, avec le regain d'intérêt pour le *récit* et le *sujet*, autres grands bannis des belles heures de la Structure, c'est sous les formes impossibles de l'indéniable naïveté des best sellers et des parodies qu'en donnent Echenoz, Toussaint et autres Camus (Renaud).

Le projet de François Bon est d'une autre nature : il vise à dire le réel avec la conscience de son absence au texte qui le dit, le déforme et l'éloigne au moment de le saisir.

² François Bon, *Temps machine*, Verdier, 1992.

³ Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Seuil, 1993.

Aussi le roman parle-t-il du monde et des gens en des discours qui n'en sont pas, qui ne peuvent se constituer comme discours, sitôt sclérosés, sitôt démentis par le devenir historique de toute entreprise discursive. Ecrire avec l'absence, avec le deuil, avec la conscience de l'écriture impossible, mais avec la conscience aussi de sa nécessité quand le réel saute au visage : traversées de banlieues, mendiants des rues, folies ordinaires des marges, angoisse des villes, harmonisations loties des campagnes. François Bon cherche les voies de cette parole autre entre les rages de la littérature et avance, entre autres tentatives, celles d'une parodie retournée, d'une sagesse invertie, puisées aux grands modèles de nos folies passées.

Car la littérature déjà nous a donné exemple de ces paroles affrontées aux prétendues constructions de la sagesse. Qu'il suffise de penser aux "fous" dont Shakespeare anime ses pièces les plus fortes, comme dans *le Roi Lear* où le fou du roi clame que "Vérité est une chienne qu'on relègue au chenil", ou encore à Rabelais, à Cervantès. Bien sûr, chacun de ces écrivains décline à sa façon les paradoxes de la sagesse, et leurs œuvres ne sont pas superposables. Cela n'empêche pas François Bon de les assembler dans sa recherche d'une parole-autre "où Rabelais fait encore une fois chambre commune avec Shakespeare par les clowns qui traversent régulièrement sa scène, et Cervantès par ces fameuses réponses de Sancho aux rêves de l'ombre montée sur Rossinante"⁴. Car ces écrivains ont su faire déraisonner la langue et lui donner un verbe haut, celui des "fous", libérés des normes et capables d'entrevoir et de dire les monstres. Certes François Bon ne réécrit pas Shakespeare, et, s'il ne fait pas mystère de sa fascination pour le *Quichotte* et pour le *Pantagruel*, son œuvre se déploie dans d'autres registres. Mais ces paroles sans ancrage résonnent aussi, à leur façon, dans ses propres romans.

Aussi le "fou" est-il ici une figure. Et le nom qui inscrit cette figure dans un texte en fait jouer les mots au crédit d'une instance paradoxale, laquelle dit la sagesse sur un autre mode, quand le monde et sa raison semblent eux-mêmes devenus fous, alors que se perd tout discours de vérité. Contre l'efficace des paroles illusoires, trompeuses et trompées, détournées d'elles-mêmes par l'aveuglement où se mesure un univers en perte, une autre expression tente de dire le malaise du monde. Sans reprendre la ligne dramaturgique ni les acrobaties langagières des bouffons d'un Shakespeare, François Bon retient de Rabelais et

⁴ François Bon, *La Folie Rabelais*, Minuit, 1990, pp. 74-75.

de Cervantès l'expression d'une sagesse qui s'émancipe d'un discours désormais perçu comme un lieu rhétorique de dissimulation, maître/mètre d'erreur et de fausseté, moyen d'une *libido dominandi* et non expression ultime d'une réflexion sage. Le "fou" dès lors figure une sagesse qui ne se pense pas sur le mode discursif mais emprunte au *witz*, à l'énigme et à l'image, qui joue de ses masques, selon un mode distancié où l'énonciateur entre lui-même dans une distance ironique envers soi. La parole de cette sagesse folle emprunte à la langue son dépôt figé qui la leste : expressions communes, sagesse dites populaires, formes façonnées par la patine des siècles, et ce dépôt, qu'elle anime, devient la matière même de ses retournements. C'est aussi cela qui bruit dans les formules des "fous" de François Bon, comme l'écho déformé des certitudes saisies au point exact de leur vacillement.

Dans l'œuvre déjà importante de l'écrivain, plusieurs livres instituent de telles figures de "fou". Mais ce mode de parole déborde largement les incarnations de personnages et rayonne souvent sur l'ensemble de l'ouvrage, puisqu'aussi bien, lorsque le discours est impossible, nul n'en peut tenir sauf, comme le personnage du maire dans *L'Enterrement*, à paraître aussi convenu que déplacé⁵. Trois romans, écrits entre 1986 et 1990, permettront de mettre en évidence le fonctionnement de cette sagesse paradoxale : *Le Crime de Buzon*⁶, *Décor ciment*⁷ et *Calvaire des chiens*⁸. Les "fous", ou ceux que l'on prend trop vite l'habitude de désigner comme tels, simplement parce que leurs délires font parfois jaillir les images trop crues des épouvantes infligées aux hommes, n'y manquent pas. Qu'on en juge :

Le Crime de Buzon : libéré de prison, Buzon vient avec son compagnon de cellule, Michel Raulx, habiter quelque temps chez sa mère, éleveuse de chiens de garde en Vendée. Il retrouve là Brocq, chiffonnier-philosophe, grand lecteur de *Don Quichotte* dans un exemplaire ayant appartenu au Marquis de Sade, à lui confié par un médecin disparu en camp de prisonniers pendant la seconde guerre mondiale, et de vieux papiers où il puise son sens du monde;

⁵ François Bon, *L'Enterrement*, Verdier, 1990.

⁶ François Bon, *Le Crime de Buzon*, Minuit, 1986.

⁷ François Bon, *Décor ciment*, Minuit, 1988.

⁸ François Bon, *Calvaire des chiens*, Minuit, 1990.

Décor ciment : un crime, découvert dans une cité de banlieue où se mêlent les êtres de la marge et de la déréliction, est l'occasion de donner parole aux angoisses qui les habitent. La concierge, Isa Waertens, le camionneur Goëlle et le sculpteur Laurin, reçoivent charge de dire cet univers sans espérance où un aveugle, Louis Lambert, rapporte sans désespérer les discours hallucinés de Jean Jeudy, marin échoué, mort depuis quatre mois au douzième étage d'une tour, visionnaire de ses souvenirs, qui les parlait à voix haute dans le désert de sa réclusion. Un drogué, bègue qui ne bégaie pas mais cite la Bible avec violence, et un simple d'esprit complètent cette étrange galerie de portraits;

Calvaire des chiens : une équipe de cinéma franco-allemande venue faire le repérage d'un film dans un village des Cévennes abandonné aux chiens errants, découvre, dans un asile psychiatrique, Etienne Hozier, logophile illuminé par une folie sans doute trop aigre ou trop lucide sur lui-même et sur ses désarrois.

A ces textes, on pourrait ajouter le récit *L'Enterrement*, d'origine autobiographique, où le narrateur venu aux obsèques d'un ami suicidé se trouve, dans le repas que la famille donne après les funérailles, à table avec un musicien illuminé, un bec-de-lièvre et un goîtreux, ainsi qu'un essai consacré à Rabelais, judicieusement intitulé *La Folie Rabelais*, où l'auteur relève les effets de langues et les détours de parole, le pouvoir de dénonciation des pratiques d'écriture inaugurées dans le *Pantagruel*. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur cette citation de Rabelais :

La plus grande folie du monde est de penser qu'il y ayt des astres pour les Roys, Papes et gros seigneurs, plustost que pour les pouures & suffreteux, comme sy nouvelles estoilles anoyent este creez depuis le temps du deluge... (9),

qui renvoie la folie du côté des prétendues sagesse pour en exhiber la duperie. Etrangement en effet, l'époque du *Pantagruel* telle que la décrit François Bon n'est pas sans parentés évidentes avec la nôtre : c'est ainsi que, dès son prologue, *Pantagruel* se présente "comme si la littérature était un art perdu : ruines de paroles ou de récit pour le laisser libre de ne pas obéir aux contraintes de la représentation organisée" (*La Folie Rabelais*, p.48).

Dans ces confins où langue et folie se combinent pour dénoncer la déraison du monde, François Bon joue de plusieurs modèles. Aux "fous-sages" que lui proposent Cervantès, Shakespeare et Rabelais - que l'on pense au personnage de Joan-le-fol et à

l'épisode du pain mangé à la vapeur du rôst dans le *Pantagruel* - il joint les hallucinations emportées des "fous littéraires", le regard plus tourné vers Artaud et Rimbaud que vers Roussel. Car il s'agit bien en effet de mettre en scène cette parole folle, violente, heurtée des êtres auxquels le monde fait violence. Aussi, bien plus qu'aux imitations-reconstitutions de délires psychiques que réalisent Breton et Eluard dans *L'Immaculée conception*, c'est aux puissances mythiques du récit qui s'arrache au *logos*, et aux élans du verset qui rythme le Verbe qu'il faut penser. Comme Rabelais, Bon "ne livre ses meilleurs vertiges que rapporté à ce qui lui ressemble, Villon pour la langue, Pathelin pour la farce, Shakespeare et Cervantès pour l'ébranlement, la Bible pour les jeux de la construction et du verbe" (*La Folie Rabelais*, p.46). Un passage, par lui emprunté à Michel Foucault (*Les Mots et les choses*) pour décrire l'écriture de Rabelais, livre du reste tout aussi bien la clé de l'entreprise de François Bon. Il s'agit, dit-il, de mettre en scène

"Le langage récusé comme discours et repris dans la violence plastique du heurt, renvoyé au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, de la chair". (*La Folie Rabelais*, p.212)

François Bon incarne en effet la parole et ses impossibilités dans les mutilations des corps qui, pour être effectives et dire la réalité d'un monde qui imprime dans les chairs le sous-développement auquel il condamne certains de ceux qui n'en suivent pas l'enrichissement frénétique, n'en prennent pas moins une valeur symbolique. Il faut dire en effet le poids signifiant des déformations physiques dont ses livres sont parsemés : bec-de-lièvres et goîtreux dans *L'Enterrement*, mais aussi, dans d'autres romans, borgne, muet, auxquels s'ajoutent la galerie d'accidentés du travail que les deux premiers romans, *Sortie d'usine* et *Limite* mettent en scène⁹. Ces mutilations d'un autre âge, corps d'ouvriers amputés de mains ou de bras, comme dans les romans prolétariens des années vingt ou dans les récits militants de Nizan¹⁰, et déformations physiques sont plus que les traductions concrètes des mutilations plus obscures qu'impose notre fin de siècle. Elles disent que de nouvelles "cours des miracles" étreignent déjà le grand corps social écartelé par les progrès sans partage et les croissances inégalitaires. Comme ceux de nos marginaux et de nos laissés

⁹ François Bon, *Sortie d'usine*, Minuit, 1982; *Limite*, Minuit, 1985.

¹⁰ Par exemple *Le Cheval de troie*, aux éditions Gallimard.

pour compte, le corps du "fou" est un corps *marqué*. Loin des pures abstractions discursives, il engage la parole tenue dans un corps qui la porte et l'incarne.

Mais, dans le même temps, ces mutilations de la voix ou du regard inscrivent les personnages de François Bon dans la longue série des voyants et visionnaires aveugles et hallucinés. L'un des personnages de *Décor ciment*, aveugle, s'appelle justement Louis Lambert, comme le voyant de Balzac. Cette "logique négative" qui donne pouvoir de lucidité aux handicapés de la vue est la même que celle qui renverse la parole folle en parole de sagesse. Brocq, le personnage borgne du *Crime de Buzon*, met en évidence cette acuité des sens dans ce dialogue qu'il se souvient d'avoir eu avec le médecin au camp de prisonniers :

"Parce qu'on n'est pas des ignorants nous autres.

Choses qu'on vit, mais qui comptent tellement plus long que leur temps véritable; puis choses qui vous hantent, irréparables.

“Brocq, vous n'avez qu'un œil disait le docteur... Mais en temps de ténèbre, est-ce pas moitié de gagné?”

Choses qui égouttent, laissant en vous leur marne, choses humaines qu'un jour parfois à bout de bras relève et qu'un autre laisse retomber plus lourd encore dans la souffrance aggravée et l'usure où s'incruste la mort.

Brocq est vieux“ (*Le Crime de Buzon*, p.20).

Les motifs de la vieillesse et de la quasi-cécité se trouvent ainsi très culturellement conviés pour légitimer la parole de Brocq, sage reconnu des seuls déshérités du destin que le hasard met sur sa route : ““Monsieur Brocq, vous qui savez des choses...” Voilà comment son ami Raulx me parle" (*Le Crime de Buzon*, p.32). Le savoir humain se tisse ainsi des expériences et se nourrit des souffrances auxquelles on a survécu, non d'apprentissages théoriques. Aussi est-ce plus une sagesse qu'un savoir qui gît dans les réminiscences obsessionnelles de Brocq, et la maxime lui est-elle un moyen plus propre que tout autre à en exprimer la force : "misère que c'est d'exister sans destin, détresse d'un homme dans la détresse des temps".

Mais la langue surtout est mutilée : bègues, muets, goîtreux et bec de lièvre en sont les incarnations symboliques. François Bon présente ces amputés du langage auxquels il est nécessaire de trouver une langue autre, qui se puise aux confins de la folie, sur le modèle peut-être, encore, de Rabelais :

En suivant l'invention du *Pantagruel*, c'est le mystère de la fiction face au monde qu'on voudrait éprouver, dans la force la plus brute et maladroite d'une langue capable de décrocher, dans l'élan de ce moment où elle se fixe, des sommets qu'elle ne rejoindra plus. En s'attachant aux figures conjuguées et fantastiques de la langue et de la folie, c'est la capacité inatteinte de subversion d'un rire acide et grave qu'on voudrait ici mettre en relief. En tout cas, la figure obscurcie de l'histoire présente suffirait à réhabiliter un homme au destin obscur, mais dont la fiction fait son objet du conflit tout entier de la langue et du monde (*La Folie Rabelais*, p.10).

Que l'Histoire présente soit conflit de la langue et du monde est suffisamment montré dans *L'Enterrement* lorsque l'auteur montre combien les pouvoirs d'illusion habillent de mots châtrés les réalités qu'il convient d'effacer : "Une poubelle sur roues et des entassements de cageots près de la porte de la cantine, l'odeur reconnaissable et aigre des repas collectifs, la maison de retraite vue par l'arrière : "Ile de Céa" marquée sur la grille qui la refermait au soir, pour se parer d'un beau nom qui rassure" (*L'Enterrement*, p.96). Inversement, la sagesse paradoxale revitalise son verbe. D'où ces emprunts aux imprécations bibliques dans la folie ordinaire du drogué bègue de *Décor ciment*, qui, pour l'occasion en oublie de bégayer, contrairement au policier qui l'interroge :

“Les maisons détruites et la ville fracassée, ses fondations mises à nu, Malheur!“[...]

“Le méchant cerne le juste et la loi est inerte, malheur à qui bâtit sa ville avec le sang, que la carie les pénètre!“[...]

“faces ardentes d'un vent mauvais, malheur à qui fait vaciller la terre!“[...]

(*Décor ciment*, p.8-10)

Ces imprécations, reprises d'Habakuk réactualisent le réquisitoire lancé par ce prophète biblique contre l'insolence des Chaldéens et leur politique de rapacité :

Malheur à qui accumule ce qui n'est pas à lui [...]

A cause du sang humain et de la violence faite à la terre

à la cité et à tous ceux qui l'habitent.

Malheur à qui gagne pour sa maison un pain malhonnête[...]

Malheur à qui bâtit une ville avec le sang et qui établit une cité avec l'injustice!

Habakuk, on s'en souvient, s'en prend à Babylone, symbole ici de ces villes maudites et condamnées : "C'est un homme, Habakuk, qui apostrophe une ville, mais lui ressemble trop pour ne pas avoir besoin de cet excès qui lui-même l'étouffe, et l'englué dans un même mal. Une tête de misère sur des membres qui ont faim, des vêtements déchirés, qui sentent le rêche, et la parole sous une poignée de laine..." (*Décor ciment*, p.79). Le café de la Cité de *Décor ciment* se nomme Babel, nom qui plus que la pluralité des cultures signe l'excès urbain, la violence par la ville faite à l'homme, la puissance de destruction et la destruction en puissance.

Laurin, le sculpteur, revient au milieu du roman, sur cette légende du prophète, comme pour gloser les imprécations du drogué, dans un commentaire qui, superposant la Bible et le présent, Babylone et la cité, souligne la portée actuelle non seulement du contenu de telles imprécations, mais de la forme même que prend ici la parole :

Légende incertaine, disait Laurin, mais tellement étrange sa transcription comme, dans l'intérieur de ce livre des livres, un homme qui en aurait traversé les pages pour soudain ici surgir, son repas à la main et porté par un souffle, avant de disparaître aussi vite (et le mystère de ces hommes cherchant dans le sable et le jeûne un délire sans retour, consommant déjà la destruction d'une ville dont ils ne connaissent pourtant que la part étroite en elle réservée à ses pauvres, ses émigrés, eux-mêmes avec les autres esclaves, dans les camps et les fosses), Babylone comme si comptait moins la ville qu'un point central et flou où, de livre en livre, ces voix se hissent, à la profusion confuse d'un rêve, n'en superposent chaque fois qu'un croquis partiel, l'obstination d'une foule qu'on sait mais irréaliste, qu'on repousse de la main, Babylone non pas comme la ville, mais la fascination même que la ville en son excès comporte et même détruite prolonge comme si ne comptait que le seul martèlement d'un nom. (*Décor ciment*, p. 80).

De telles reprises instaurent un autre temps, cyclique, qui défie toute notion de progrès de l'Histoire. Loin d'avancer vers une amélioration des temps et des destins, cette imprégnation mythique du roman signe la défaite des humanismes triomphants. Guerre et abandon sur le bas côté des laissés pour compte font déchanter les lendemains. Il y a, dans la cité de *Décor ciment*, un simple d'esprit, que l'on surnomme "Karl Marx" :

On l'appelle comme ça parce que , “Karl Marx“, c'est tout ce qu'il sait dire. La cité Karl-Marx, jumelle de la nôtre, l'autoroute et la voie ferrée nous en sépare et chacune a son tabac, son libre-service, son coiffeur et sa pharmacie : on n'a donc rien à faire avec, sauf quand ils viennent dans nos parkings incendier nos voitures. Lui, le fou, n'importe quoi qu'on lui demande, montre quelque chose loin dans son dos et ça peut bien tomber n'importe où, comme si cela lui était une identité suffisante et assez de raison : “Karlemasque, karlemasque!“ (*Décor ciment*, p.41).

Est-il besoin, derrière l'humour apparent de ce paragraphe de mettre en relief les significations trop évidentes de cette folie-là ? Karl Marx, qui "tient lieu d'identité suffisante" est rejeté loin derrière le dos, et surtout devient le surnom d'un simple d'esprit, seul à trouver encore dans cette formule la panacée des réponses. Dégradé en Karlmasque, Karl Marx se fait le masque trop fallacieux et déjà délité des espérances idéologiques.

Le nom d'Habakuk, saturant le texte, est aussi celui du bateau, perdu au large de Babylone, à bord duquel naviguait, pendant la seconde guerre mondiale, le marin Jean Jeudy. Jean Jeudy qui délire sans fin, ne cessant de raconter son traumatisme à un compagnon absent, Gourdiau, s'est "laissé prendre au travail en soi de sa folie" (*Décor ciment*, p.143). Mais sa folie ne lui est pas si singulière : son nom dit la puissance de la parole comme Jean Jeudy, jusque dans sa folie, cette "part obscure de la structure mentale qu'on trimbale chacun en propre"¹¹ dit la parole des gens et concentre son identité dans le délire qui en évoque le marasme. Son nom, repris comme celui de Louis Lambert d'une œuvre littéraire - c'est ainsi que Henry Miller appelle son sexe dans les *Tropiques* - souligne encore que la parole, fût-elle malade, est bien le seul principe de vie qui demeure quand tout est perdu.

Parole jaculatoire est aussi, dans *Calvaire des chiens*, celle d'Hozier, "fou" de l'asile, employé au traitement des chiens par Raymond, et surnommé le "roi aux chiens". Celui-ci, fou shakespearien dans sa démesure et sa capacité parfois à dire le vrai en formules de folie, tient le discours fragmentaire et imagé de l'indicible. Une tirade, parmi tant d'autres, donne la mesure dépassée de l'exclusion, celle où toutes les amarres sont à ce point rompues qu'il n'est même pas de révolte possible paradoxalement dressée contre une aide improbable :

¹¹ François Bon, "Côté cuisines", in *L'Infini*, n°19, été 1987.

On refuse d'être poussé à côté du monde. Peut-être n'y serions-nous plus, s'il s'était trouvé quelqu'un pour vouloir vous y retenir, leur avait dit le fou. Comprenez-vous qu'on persiste de vivre aussi parce que nul lien n'est là qu'il faudrait déchirer, nulle main dont on pense qu'elle vous retiendra peut-être. On reste aussi en société parce qu'elle ne tient pas à vous : autour de vous un monde se disloque, vous tourne le dos, et pourtant dedans on vit." (*Calvaire des chiens*, p.183).

Certes, ces paroles, comme celles d'Isa Waertens dans *Décor ciment* ont parfois valeur générale : "L'homme reste à l'homme opaque, la peur le mène et assaille d'abord le cœur" déclare la concierge de la tour; "La vie est dure, il s'y trouve des douleurs" constate simplement Hozier. Mais dans sa simplicité même cette formule se charge des déploiements exaltés qui la précèdent et acquiert la profondeur des sens inexprimables :

Contre secousses et assauts, ils me voient qui tempête. Mais, mademoiselle, je sais faire pâture de leurs dédains. Contre tonnerre et orage, mademoiselle. Et je leur enseigne le persistant besoin de jouer sa partie avec d'autres hommes. Sinon, les fous renoncent. Bigre, on les met ici parce qu'ils l'ont oublié et ne croient pas en vivre plus mal, dommage!" (*Calvaire des chiens*, p.67)

Surtout, ce personnage est plus que tout autre propre à porter la charge d'angoisse qui se terre au fond de l'homme, et lui seul peut, dans sa parole déraisonnée, en clamer les douleurs :

Aussi, pour réfléchir, Mademoiselle, je change d'étage. Et je rejoins si je veux le rêve où je m'endors. Un fou, messieurs, ne dort guère. Un fou, mademoiselle et messieurs, se tord sur sa paille et ne trouve pas le sommeil. On a dans la tête ces bruits qui inquiètent, frémissements d'épouvante. Un fou, quand il cherche le sommeil se déchire le visage avec les ongles. Rêves qu'on craint, et l'étage où on cherche le rêve qui endort.[...] Les chambres du fou ne sont pas celles de l'homme ordinaire : il y a des passages, mademoiselle, des petits trous dans les murs par où le danger peut entrer, si on ne referme pas tout bien vite. Oh, alors on change d'étage, on va dans la cave. La difficulté que c'est, aux heures où on cherche le sommeil, de se rappeler la vie dont on descendait joyeusement le chemin. Heures où on se tord. Dans l'escalier, le tête contre le mur. Cette maison était faite pour moi,

on cherche longtemps la disposition en soi-même des chambres, on a du mal à savoir les étages dans sa tête, et les couloirs en travers" (*Calvaire des chiens*, p.180)

Cette allégorie de l'homme comme maison, qui fait mentir l'adage socratique "connais-toi toi-même" en exhibant la prétentieuse impossibilité, dessine l'angoisse du confinement et de cette réclusion qui est une exclusion. Sans doute nous met-elle plus en situation de comprendre ce que la Cité fait de l'homme. Métonymie de tous ses désarrois et de tous ses abandons, elle lui donne le miroir auquel contempler la déchéance de sa propre identité. Sans doute encore, cette stratification de l'identité en chambre figure-t-elle aussi les partitions freudiennes de la psyché en conscient, préconscient et inconscient. Mais ce qui en ressort à la lecture, c'est surtout l'égarément de la raison dans ses lieux de soi où elle finit par se perdre. Un labyrinthe qui cloisonne et le moi et le monde, lequel du reste n'est plus que ce danger qui menace de s'infiltrer par les trous. Une forme de paranoïa sous-tend de tels délires. Mais ce n'est pas la paranoïa d'un seul. Isa Waertens, concierge-voyante, le dit à sa façon :

"Homme logés ici parmi la bourbe du monde, attachés et cloués à la pire et plus croupie partie de l'univers, dans la croûte émergée ils ont rongé leurs caves; repoussés de l'œuvre commun, on les parque dans ces satellites à étages, tant de siècles pour en venir à ce seul abandon" (*Décor ciment*, p.21).

Pour exprimer sa souffrance, Hozier emprunte aux "Yeux" de Michaux ou à la "calamine" de Boris Vian des images dont la fantaisie perd cependant ici de son ironique saveur, tant il devient vraisemblable que ces allégories de la douleur sont vécues comme elles sont dites : au pied de la lettre :

On m'avait opéré, et aussi des yeux. Ils ont raclé les trous parce que je n'y voyais guère. C'était calaminé. Ils ont tout sorti, et nettoyé ; après c'était bien mieux. Les déchirements de couleurs et les éblouissements sous les choses avaient cessé. Et les gens ne m'en voulaient plus des bras soudain relevés devant les yeux attaqués de trop de couleurs dans les rues grises. [...] Ce que je voyais, mademoiselle, n'avait pas d'existence ; et les gens ne comprenaient pas un homme qui vient se tordre dans la rue : ils fonçaient sur moi, les bourdons de couleur et les papillotements blancs. Alors ils ont enlevé les yeux et raclé les petits coquillages qui s'étaient mis derrière, faisant la saleté. Mais la douleur, ils l'ont laissée, et ces clochettes dans la tête. On ne racle pas la souffrance quand elle se met dans un homme, mademoiselle" (*Calvaire des chiens*, p.182).

De ce délire douloureux se dégage une formule dont le sens demeure bien au-delà des circonstances qui lui donnent naissance : "On ne racle pas la souffrance quand elle se met dans un homme". Sanction des défaites, la mesure se donne ici de l'inguérissable, de l'irréparable, des limites dépassées. Poussé à côté du monde, Hozier est cette instance qui concentre en lui et dans sa parole une souffrance qui ne trouve pas à se dire ailleurs, qui demeure trop silencieuse et finit par étouffer celui qui la terre en lui.

En de telles circonstances, la folie prend raison sur la sagesse fallacieuse. "C'est folie de demander aux hommes d'être en harmonie avec soi" lit-on dans *Le Crime de Buzon*. (p.197). Comment les préceptes humanistes auraient-ils encore cours dans ce monde dévalué et dégradé qui nie les identités ? Laurin, le sculpteur tente de répondre à sa façon au silence qui oppresse. Il se donne pour projet, dit-il, de "réussir un jour la forme d'un homme qui tombe" (*Décor ciment*, p.177).

"Le mieux que l'on puisse conquérir est dans le fond de notre maladresse. [...] Une foule en ce que toutes ont d'obscur effrayé et tenace, mus par cette seule tension de corps également démunis dans l'exode : leur guide on ne le voit pas, ce sont des émigrants butant sur les vieilles rives de nos pays durs et découvrant qu'il n'y a pas de secours possible. [...] Dans ces émigrants il y aurait, au bord, près de ceux qui passent, le buste tendu d'un homme tombé, qui tenterait de se redresser et n'y parviendrait pas, qu'aucun d'entre eux n'aiderait, suppliant pourtant, sous le ciel tourmenté et l'incendie qui, par langues brutales de feu, gagne sur eux pour les reprendre.

Il y aurait le rire d'un fou, pris dans la foule et la moquant. (*Décor ciment*, p.177-183).

Le rire ici est l'au-delà de toute limite, le moment où la folie rejoint la parole et s'en empare au point de l'empêcher, de la vriller dans le désaccord des cris.

Cette parole donnée aux fous pour parler un monde désormais sans écho, François Bon s'en explique dans un passage de *Calvaire des chiens* :

Où qu'on mette le pied, dans nos trop vieux pays, un visage est là auprès, poids d'un regard comme d'un fil secret planté au harpon dans la folie collective et menaçante, que ceux-ci, les fous, au coin d'une rue ou prisonniers d'un hôpital, veulent bien incarner pour les autres[...]

De cette folie seule, la part qu'on porte en chacun, on a à négocier, ouvrir la trappe et faire passage : la voix est là déjà, qui attend" (*Calvaire des chiens*, p.31).

Des fissures bientôt béantes du discours est venue cette parole paradoxale, sage dans la folie de se dire. Le bouffon de François Bon ne pratique pas la parodie qui demeure trop en surface des choses, dans un scepticisme de médiocre aloi. Le fou n'est pas seulement ici celui de Shakespeare, de Rabelais ou de Cervantès, mais, de façon plus aiguë, la pente de l'homme livré au vertige des abandons. Sa folie est celle d'un bouffon en deuil de son rire, qui, derrière le masque raisonné des choses, laisse sa parole lever les censures, démasquer sans relâche la blessure des identités et des désirs, "ouvrir la trappe et faire passage"...