Cet avalement ritualisé des morts ou comment peut-on être chamane ? Sur *L'Enterrement* de François Bon

Gilles Bonnet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/588>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.588

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 127-138

ISBN : 978-2-84310-248-6

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Gilles Bonnet, « Cet avalement ritualisé des morts ou comment peut-on être chamane ? Sur *L'Enterrement* de François Bon », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/588> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.588>

**Cet avalement ritualisé des morts
ou comment peut-on être chamane?
Sur *L'Enterrement* de François Bon**

Si *L'Enterrement*, que François Bon publie en 1992, peut relever de ce que Christine Jérusalem nomme « littérature de terrain¹ », c'est qu'il se dote d'un dispositif énonciatif et narratif proche de celui qui régit habituellement les écrits d'ordre ethno-anthropologique. La quatrième de couverture propose en effet un puissant pacte de lecture explicitement autobiographique : « Pour reconstituer au plus près cette journée blanche et rapide, trois heures d'une hallucinante scène réelle, l'auteur est revenu vivre dans son village natal de Vendée². » Fiction purement pragmatique que ce lien avec la biographie de l'auteur³, qui autorise le récit littéraire à prétendre au même ancrage empirique et référentiel que la description menée par l'anthropologue, « formée de façon qu'un lecteur admette qu'elle corresponde à des réalités rencontrées par un observateur, avec lesquelles il est entré en relation comme individu, comme chercheur et comme auteur⁴ ». C'est précisément un tel pacte autobiographique qu'avive le choix du *récit* comme genre, ostensiblement explicité sur cette quatrième de couverture.

1. « Terre, terrain, territoire. Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains », dans Th. Guichard, Chr. Jérusalem, B. Mongo-Mboussa, D. Perras, D. Rabaté, *Le roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 49.

2. Fr. Bon, *L'Enterrement* (désormais *E*), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.

3. « le récit de mon livre est censé se passer à Champ-Saint-Père, village où à l'époque je n'avais jamais mis les pieds, que j'ai trouvé plus tard affreusement banal, mais dont l'onomastique convenait bien à mon projet » (Fr. Bon, *Tumulte*, Paris, Fayard, 2006, p. 494)

4. J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame, M. Kilani, « Introduction », dans *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens-Klincksieck », 1990, p. II.

Le lecteur découvre dans le même temps un récit de voyage, genre propice aux rapprochements entre l'écrivain et l'anthropologue. Le narrateur constate son éloignement des mœurs du village de Champ-Saint-Père. Retour aux sources paradoxal, donc, qui vaut dépaysement. Un tel double statut, d'intrus et d'inclus, prédisposait naturellement le narrateur à se situer à la lisière de l'intégration aux manifestations rituelles et de leur observation externe : on aura reconnu l'exigence paradoxale de l'*observation participante*, érigée par Malinowski et Evans-Pritchard en clé de l'enquête de l'anthropologue « toujours à la fois pris dans et situé à l'extérieur des cultures qu'il étudie⁵ ». L'objet choisi, proche et lointain, suscitera donc un espace heuristique mixte où pourront se croiser les méthodes traditionnelles de l'ethnologie et les propositions récentes d'une anthropologie « rapatriée », « du “chez soi”⁶ » incarnée notamment par Marc Augé.

Le narrateur intradiégétique de *L'Enterrement* se campe en personnage, accédant par là à une focalisation différenciée précieuse : le personnage participera au rite, quitte à s'y égarer « sans comprendre le mouvement » (*E*, p. 129) qui en règle les étapes du bistrot au cimetière, quand le narrateur pourra, lui, faire preuve d'une maîtrise supérieure, en thématissant rétrospectivement cet égarement comme transgression d'une norme de lui connue. Le dispositif énonciatif du récit autorise donc un parcours, de l'expérience à la loi, la première venant confirmer les inductions à l'origine de la seconde, selon un mouvement d'aller-retour qui contribue à assimiler ce récit à une monographie d'ethnographe. Voilà réconciliées dans ce cadre générique les deux exigences de l'écrit anthropologique, si souvent opposées : *décrire* et *interpréter*.

De l'enterrement d'Alain, ami proche du narrateur, Bon retient ce « moment de bascule où se clôt un cycle, avant les forces neuves du recommencement », assignant à l'œuvre littéraire la tâche de décrire à son tour ces rites de passage mis au jour par Van Gennep : dans un « rite direct de passage », expliquait ce dernier, « l'idée [est] qu'on sort ainsi d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau⁷ ». De fait, de nombreuses scènes de franchissement scandent *L'Enterrement*, de l'accueil par le père des participants au rituel, « au portail, en avant, sur la rue » (*E*, p. 13), au salut final par la mère « près de la porte » (*E*, p. 148) : le seuil encadre un texte dont la structure s'affiche presque dramatique d'articuler ainsi une entrée et une sortie de scène du narrateur. Mais c'est également le mort qui se trouve au cœur d'un tel rite de passage : le cortège

5. M.-J. Borel, « Le discours descriptif, le savoir et ses signes », dans *Le discours anthropologique*, ouvr. cité, p. 41.

6. M. Kilani, « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte », *ibid.*, p. 103-104.

7. A. Van Gennep, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 1981, p. 25.

empruntant une rue surmontée de guirlandes électriques croit « entrer sous un porche » qui rappelle le « portique-tabou-de-passage⁸ » de Van Gennep, puis se présente devant le cimetière :

On [...] en ouvrit la porte juste comme la bière se présenta, comme s'il fallait pour cela attendre le dernier instant, que demander passage faisait partie du rite ou qu'il fallait ainsi marquer l'étape du franchissement. (*E*, p. 133-134)

C'est en fait toute l'existence du défunt qui se trouve remémorée à la lumière de tels rites initiatiques, ainsi de l'école aperçue depuis le cortège, où « chaque septembre, Alain qu'on suivait avait passé par une des portes successives des divisions » (*E*, p. 22). Le texte s'évertue à donner consistance dramatique aux moindres étapes du rite décrites par les ethnologues. Là se situe d'ailleurs l'originalité de *L'Enterrement*, pourtant écrit dans le contexte d'une « disparition progressive, sinon totale, des rites sociaux » qui accompagnaient jusqu'alors⁹ [la perte d'un proche] ». Le récit ne se propose donc pas d'illustrer, à son tour, une évolution fréquemment notée depuis les travaux de Philippe Ariès en particulier, mais fait le choix de raviver de telles conduites collectives pour venir en interroger la portée et la signification, à l'articulation de l'individuel et du collectif.

Si « la mort, c'est comme de passer d'une pièce voisine à l'autre » (p. 147), on sait l'importance de la phase de rétention du mort, qui doit symboliser l'attachement du groupe au défunt, pour mieux le congédier par la suite¹⁰. Aussi assiste-t-on à une scène d'un burlesque rabelaisien, et d'une obscénité réjouissante où la sortie de la bière s'apparente d'abord à une défécation puis à un accouchement douloureux ; à une naissance et à une mort, ces deux événements objets par excellence de rites de passage :

[...] deux derrières s'encadraient dans la porte, et le cercueil jaillissant d'un bon tiers les fit descendre trop vite les trois marches du seuil, les deux pompiers ne surent plus assurer leur prise et la bière était là coincée, gros doigt oscillant dans la porte trop étroite, à moins que la maison, pour garder un instant de plus celui qui avait tant joué sur ses marches, ait contracté à l'extrême ses muscles de pierre, tant, sous cette grande lumière de la côte, la chaux avait semblé blanchir encore sous l'effort. (*E*, p. 71-72)

Les survivants quant à eux jouent ici le drame de la séparation, première étape vers un deuil destiné à leur permettre un prochain retour au sein du groupe. C'est que le fils, comprend le lecteur, a enfreint un tabou majeur, en se donnant volontairement la mort. Le sacré affleure, dont l'extrême

8. Ouvr. cité, p. 25.

9. J'emprunte ces formulations au beau livre de D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, 2007, p. 13.

10. L.-V. Thomas, *Rites de mort*, Paris, Fayard, 1985, p. 200-201.

contagiosité¹¹ atteint les parents du mort et les sépare de la foule venue assister aux obsèques, conformément aux interdits du « rite piaculaire¹² » :

Les porteurs des bouquets maintenant se rassemblaient pour isoler encore mieux les parents du cortège, le silence était parfait, un temps et balancez : on démarra ensemble et comme d'un bloc. (E, p. 80)

La fin de cette phrase insère comme une nuance ironique au sein de la description du rituel, que le narrateur critique en effet fréquemment comme convention figée dans ses archaïsmes. Le narrateur s'érige d'ailleurs en témoin attristé des rabâchages qui notent l'étrange unité de lieu entre le banquet funéraire et la célébration, six mois plus tôt, du mariage de la sœur (E, p. 61-63). Mais l'anthropologue est familier de ces rapprochements entre noces et funérailles : si les deux rites s'échangent fréquemment thèmes et motifs, c'est qu'ils partagent l'exhibition de la finitude. *L'Enterrement* s'attache ainsi à décrire minutieusement les étapes d'un rite funéraire que la narration discrédite, afin d'en extraire presque malgré lui la signification profonde de *memento mori*. À tant vouloir congédier le défunt, le rite ne cesse en effet, par un retournement ironique de ses propres stratégies de représentation, de rappeler l'universalité de notre condition mortelle. C'est dans cette faille que peut vouloir s'insinuer une représentation autre, dans cet écart que vont progressivement s'affirmer la spécificité du discours littéraire comme la pertinence d'un choix générique.

Si le rite se caractérise toujours par une théâtralité dont se sont emparées pour l'analyser les *performance studies*, et qui par conséquent convoque au premier chef la littérature, sa pétrification en codes et postures autorise parfois la dénonciation d'un *ritualisme* désignant « les formes les plus stéréotypées, voire machinales, de comportements rituels, tendant vers la sclérose et la caducité¹³ ». Le *theatrum mundi* se révèle dans de telles cérémonies funèbres : « Ceux qui viennent tout à l'heure », s'écrit Hirta, dans *Quatre avec le mort*, « ce qu'ils veulent, n'est-ce pas, ce n'est pas du petit théâtre, alors vous tout prêts à leur en donner du vrai¹⁴. » « Spectateurs obligés » (E, p. 79), les membres du cortège assistent quant à eux à une scénographie mortuaire riche en accessoires – « énormes pompons genre Océdar » (*ibid.*, p. 76) qui ornent la bière – et servie par des cabotins finalement ob-scènes, à l'image du fleuriste, « grand acteur de comédie se déplaçant en fantôme sur la scène immobile » (*ibid.*, p. 55) de la chambre mortuaire. D'ailleurs, les couronnes qu'il dispose au pied de la bière semblent finalement saluer davantage

11. Sur cette notion, voir É. Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 450-455.

12. Voir *ibid.*, chap. v du livre III.

13. J. Maisonneuve, *Les rituels*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 8.

14. Fr. Bon, *Quatre avec le mort*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 12.

sa propre prestation qu'attester l'affliction des proches, démontrant que le rituel comme structure narrative surpuissante car surcodée s'avère capable de générer ses propres représentations.

Pour échapper à la convention et redécouvrir l'espace des possibles qui demeure son lieu propre, le texte littéraire abandonne alors le roman pour le récit comme contre-attaque à opposer à la structure vectorielle et téléologique, concaténation proprement *romanesque* de ses séquences, d'un rituel inféodé au principe de causalité. De même qu'une société pratique l'ethnologie comme attention à l'altérité, quand elle-même traverse une crise identitaire¹⁵, on peut considérer que le récit, « impouvoir » du roman¹⁶, naît de la crise du modèle romanesque, dont Bon instruit le procès dans des textes de profération tels que *Parking* ou *Impatience*. De fait, *L'Enterrement*, qui s'affranchit de la continuité chronologique en mêlant au sein de chacune de ses parties diverses phases des funérailles, semble désireux de tenir en respect un tel culte du *post hoc, ergo propter hoc*. La marqueterie obtenue déconstruit au final le bel ordonnement factice du rituel.

L'évocation du rituel catholique se double ainsi d'une autre appréhension de la mort d'autrui, qui accepte fulgurance et instant, désordre et fragment : c'est à l'extase que *L'Enterrement* fait appel, comme expérience certes déployée dans une durée, mais que fait exploser sa phase finale, transe qui constitue un saut qualitatif et non un simple aboutissement logique. Deux personnages bénéficient d'une attention particulière de la part du narrateur dont ils pourraient être des doubles : Daniel l'organiste aux dents gâtées et Bossuthe l'infirme au bec-de-lièvre. Le premier, lors du banquet, raconte d'étranges visions mystiques qui l'assaillent la nuit, quand le second se produit sur le parvis de l'église à l'issue de l'office pour mimer l'appel téléphonique annonçant le décès d'Alain et son parcours jusqu'à la demeure des parents à prévenir. De nouveau, le narrateur se fait anthropologue face à ces deux êtres marginaux, illuminés, que le lecteur peine d'abord à prendre au sérieux, avant d'y reconnaître des figures complexes d'idiots, nouveaux *primitifs*, mais littéraires – au sens où en tant qu'idiots ils relèvent d'une généalogie notamment dostoïevskienne – offerts à l'observation d'un narrateur-ethnographe. Le regard ethnographique porté sur Daniel et Bossuthe semble même convoquer diverses figures qui viennent se superposer, mêlant ethnologies du proche et du lointain. L'idiot Bossuthe et Daniel l'illuminé jouissent de facultés qui

15. Voir P. Laburthe-Tolra et J.-P. Warnier, *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 17.

16. D. Rabaté, « L'hypothèse du récit », dans D. Moncond'huy et H. Scepi (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne » n° 82, 2007, p. 254.

les marginalisent et semblent évoquer un personnage-clé des explorations anthropologiques fondatrices : le chamane. Le chamane est ce *medicine man* qui reçoit ses pouvoirs surhumains par hérédité ou par don des dieux¹⁷. Or, Daniel confesse bien un tel héritage :

Mon père soignait, et enseignait cette manière d'utiliser l'orgue pour détourner les soucis de ses patients pendant qu'il remettait leurs vertèbres (je lui dois ça, précisait l'organiste), une école de la souffrance acceptée et détournée dont l'art s'est perdu, lui-même pratiquant de routine la clarinette aux convois et cortèges. (E, p. 93)

Le narrateur remarque par ailleurs que le nom de Bossut se prononce localement *Bossu-the*, comme pour indiquer cette proximité avec le divin qui l'enthousiasme lors de la scène dont il est le héros à l'issue de l'office religieux. « Les chamans sont des “élus” », écrit Mircea Eliade, « et, comme tels, ils ont accès à une zone de sacré inaccessible aux autres membres de la communauté¹⁸. » Daniel reconnaît ainsi que « de grandes forces sont toujours offertes, qu'on ignore » (E, p. 104), à moins de se reconnaître, comme lui, « élu des puissances » (*ibid.*, p. 101) ; Bossuthe, se souvenant de l'appel téléphonique capital prétend que « cette voix dans l'appareil [...] l'avait, lui Bossuthe, élu pour messenger » (*ibid.*, p. 109). L'infirmité même dote leur parole d'une sagesse paradoxale : Daniel et Bossuthe appartiennent en effet également à cette théorie de « fous » qui, du *Crime de Buzon* à *Décor ciment* ou *Calvaire des chiens* jalonnent l'œuvre de Bon. Ce grand lecteur de Carlos Castaneda semble dans le même temps se rappeler combien les chamanes furent également l'objet de lectures extérieures régies par des préoccupations étiologiques qui les réduisaient au statut de catalyseurs de symptômes hystériques et psychiatriques. Si « le corps du “fou” est un corps marqué¹⁹ », c'est ici que l'infirmité, comme l'avait noté Mauss, est signe d'élection des magiciens²⁰. Le bec-de-lièvre qui stigmatise le visage de Bossu/the trahit ainsi une naissance doublement hors-norme, signe électif inscrit dans son corps comme dans son nom le prédestinant à son statut de « virtuose religieux » – pour paraphraser Max Weber.

Conformément aux témoignages ethnographiques, Daniel entre en contact avec l'au-delà par la « vision des esprits²¹ » : la nuit de la mort d'Alain, il prétend

17. M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques d'extase* [1951], Payot, 1968, p. 29-30.

18. Ouvr. cité, p. 24.

19. D. Viart, « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », *Uranie*, n° 5, 1995.

20. Voir M. Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » (1902-1903), dans *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 19-20.

21. Voir M. Eliade, ouvr. cité, p. 83.

ainsi avoir distingué dans la nuit « une forme noire qui courait », « une silhouette [...] plus grande que nature » (*E*, p. 81). La poursuite des âmes errantes constitue bien l'une des tâches majeures qui incombe au chamane, ainsi proche du médium, censé lui aussi entrer en contact avec le monde des morts. Le texte nomme d'ailleurs curieusement « boîte à tambours » (*ibid.*, p. 82) la *boîte à rythme* qui faisait alors la fierté du musicien, probablement pour rappeler le rôle central des tambours et tambourins dans l'extase mystique du chamane sibérien, objet d'observation privilégié d'Eliade. Daniel joue également de l'orgue dans la solitude nocturne de son garage et accède de la sorte, bien qu'éveillé, à la puissance spirituelle du rêve : « On franchit les lignes parallèles, on gagne conscient ce qui semble livré à la seule faveur du rêve. » (*Ibid.*, p. 105) Tel le chamane, Daniel « chevauche les frontières, dans la mesure où, durant ses fonctions, [le chamane] peut, à volonté, relever alternativement du monde-autre et de ce monde-ci²² ». La transe cataleptique à laquelle parvient Daniel – au sens étymologique de *passage* – semblable à celle qui définit le pouvoir du chamane, s'empare selon des modalités neuves de Bossuthe, au cœur d'un véritable rite magique :

Autour de sa vieille tête les cheveux blancs qui lui restent semblent très fins, éloignés du visage plus par un magnétisme que par ce vent qu'on a en face [...] maintenant autour de sa tête une lueur ou comme un halo dans le jour gris l'illumine. Il a quitté aussi ses chaussures et devant tous ces hommes marche pieds nus sur la place vide [...], à mesure il lève haut les bras nous on suit. Soudain ne touche plus terre, ses pieds flottent à ras du sol et continuent en vain le geste de marcher, nous tous arrêtés tandis que l'imprécation monte : les Russes et les Arabes, haute morale tout y passe et chaque fois c'est de quelques centimètres que devant nous il s'élève tandis [...] qu'il bat des jambes pour échapper et grimper encore, les pieds nus trépigant à hauteur de nos yeux la femme à la cigarette le rattrape [...]. La bouche sans palais ne fournit plus et il retombe prostré, le goitre le couvre d'un sac, on trouve de la cendre à lui verser sur la tête, son crâne nu reste penché et c'est d'une voix toute petite et fragile qu'il redit Rigne rigne, homme si séait hier, oui comme si c'était hier [...]. (*E*, p. 110-111)

La scène, d'abord simple pantomime d'une situation passée, présente ensuite une expérience spirituelle qui vient trouer le réalisme du récit. C'est qu'entre-temps s'est dérobé l'écran du souvenir, qui permettait au personnage de tenir à distance, par la représentation, l'épreuve remémorée. Bossuthe se présente alors comme si c'était hier, ou plutôt, pour ne pas détordre sa parole altérée mais signifiante, en l'homme qu'il était hier. Les spectateurs comme le lecteur assistent bien à un spectacle, qui « est toujours celui d'une répétition, par le shaman, de "l'appel", c'est-à-dire la crise initiale qui lui a apporté la

22. M. Perrin, *Le chamanisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 5^e éd., 2010, p. 9.

révélation de son état. [...] Le shaman ne se contente pas de reproduire, ou de mimer, certains événements ; il les revit effectivement dans toute leur vivacité, leur originalité, et leur violence²³ ».

La scène reproduit en effet fidèlement les étapes du rite de passage tel que le subit le chamane lors de sa transe : la lévitation, forme d'« ascension céleste » ou de « vol magique »²⁴, ouvre la séquence, en tant qu'expérience de *séparation*, de la terre et de la foule ; la chute suivie du rituel de la projection de cendre censée rapprocher le chamane du spectre²⁵ constitue la phase centrale de *marge*, en mimant la mort symbolique du magicien, dont la renaissance – phase de *réintégration* – se signale par cette inédite et puérile « voix toute petite et fragile ». Le discours alors proféré, déformé par l'infirmité en une pseudo-formule magique, s'apparente au « langage secret » qui isole encore le chamane du reste de la communauté²⁶. Eliade note d'ailleurs qu'il s'agit souvent du langage des animaux, et plus particulièrement des oiseaux : ainsi s'éclairent les multiples mentions de volatiles qui scandent le récit de Bon, de la violence des oiseaux groupés en « nuage » (*E*, p. 11) dans l'incipit aux « masques à bec d'oiseau » (*ibid.*, p. 16) des villageois venus soutenir les parents éprouvés, en passant par l'envol de Bossuthe affublé lui-même d'un « bec d'oiseau » (*ibid.*, p. 39). C'est que « les oiseaux sont psychopompes. Devenir soi-même un oiseau ou être accompagné par un oiseau indique la capacité d'entreprendre, étant encore en vie, le voyage extatique dans le ciel et l'au-delà²⁷ ». Psychopompe, Bossuthe l'est également, qui transporta les parents éplorés dans sa voiture dont le modèle – une *Frégate* – ne peut que rappeler, à la fois oiseau et navire, tous les mythes et rites évoquant une navigation vers les Enfers. *L'Enterrement* semble par conséquent opposer ces deux relations aux défunts, l'une figée dans le rituel funéraire qui vise à la séparation entre vivants et morts, l'autre vivifiée dans l'adorcisme chamanique qui tend à l'établissement d'un contact fécond entre les deux mondes. Le récit se souvient en effet de la vision fonctionnaliste du rituel d'un Durkheim qui y décelait le moyen d'une « réfection morale » pour le groupe, soudé dans l'épreuve²⁸. « Si fréquenter la mort vous enlève un instant la peau ordinaire / Être ensemble voudrait rendre cela peut-être supportable », analyse Boreray dans *Quatre avec le mort*. Le constat établi par *L'Enterrement* s'avère d'une autre sévérité, qui fustige un rituel exclusivement destiné au réconfort des survivants : « ce

23. Cl. Lévi-Strauss, « Le sorcier et sa magie », *Les Temps modernes*, n° 41, mars 1949, p. 401.

24. Voir M. Eliade, ouvr. cité, p. 127.

25. *Ibid.*, p. 67.

26. *Ibid.*, p. 91.

27. M. Eliade, ouvr. cité, p. 93.

28. Voir É. Durkheim, ouvr. cité, p. 547.

besoin de se purifier ensemble sous le code [qui] ne les concernait qu'eux, et leur pacotille de conventions » (*E*, p. 68).

Le rituel se veut acte de maîtrise de l'impensable. Il euphémise ainsi artificiellement la mort, en l'entourant de cérémonies qui, les unes après les autres, tentent de brouiller en l'éloignant l'image du défunt, gazée par l'être-ensemble décliné en veillée, cortège, office, mise en terre, banquet et que Bon nomme « accréation » (*ibid.*, p. 39). D'où le surgissement dans *L'Enterrement* de cette fiction d'art qu'est le *transi* de Gaston Chaissac, fierté, mais comme par hasard invisible, du village de Champ-Saint-Père : là réside pour Bon la véritable représentation du mort, brute et sans fard, et par-delà la charogne, de cette finitude susceptible, ainsi révélée comme communauté de destin, d'éveiller tous et chacun à une prise de conscience collective²⁹. Or, le rituel comme stratégie de « maîtrise du cadavre³⁰ » s'épuise par tous les moyens à éluder la décomposition du corps. Il se donne pour but de lever l'embarras premier du corps, celui que jamais ne résout le personnage central de la pièce de Bon *Quoi faire de son chien mort ?* C'est que l'embarras du cadavre, comme béance de la « chose noire plantée au milieu » (*E*, p. 69) somme le langage. Parce que « le corps mort est l'immédiateté absolue, en même temps que l'étrangeté la plus impénétrable³¹ », il défie d'abord toute appréhension esthétique, jugée déplacée, avant d'en appeler à une refondation du discours littéraire. Dès lors, qui refuse la *catharsis* du rituel pour un tel questionnement vertigineux issu de l'expérience de la « confrontation au cadavre³² » doit « porter la mort », c'est-à-dire « porter mémoire de ses morts³³ ».

À la transcendance qui condamne, dans le cadre du rituel religieux, catholique en particulier, le rapport avec l'invisible à l'indirection, *L'Enterrement* oppose une pratique de l'immanence ouverte à un contact immédiat avec l'autre-monde ; au prêtre, deux figures de fous, idiots, chamanes partageant avec l'écrivain une même proximité orphique avec la mort : « La littérature a toujours d'abord affaire aux morts. [...] C'est une opération longue, un peu magique. On convoque les morts, et on les suit³⁴. » La distinction religion/

29. Ce fut le rôle historique du *transi* comme *speculum mortis* permettant, au milieu du Moyen Âge, une prise de conscience de la « mort de soi » : se reporter à Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1977, p. 40-45.

30. Sur ce point, voir L.-V. Thomas, ouvr. cité, p. 186.

31. D. Carlat, ouvr. cité, p. 43.

32. *Ibid.*, p. 43.

33. Fr. Bon, *Quoi faire de son chien mort ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 71.

34. Fr. Bon, Entretien avec R. Bonnet pour *L'Écho républicain* [en ligne], septembre 2008. Disponible sur <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1384#bonnet>> [consulté le 13/05/2010].

magie qui depuis Mauss et Durkheim, parcourt ce champ anthropologique du rapport au numineux trouve donc ici une nouvelle incarnation. L'ambivalence du personnage de l'organiste, fidèle avatar du prophète biblique Daniel, seul capable d'interpréter le songe de Nabuchodonosor car sujet aux visions et aux rêves, caractéristiques qui autorisent un rapprochement avec la figure du chamane, tout comme celle de Bossuthe, Christ en gloire sur le parvis de l'église, mais surtout magicien psychopompe, illustrent la volonté de Bon d'interroger à nouveaux frais ce clivage traditionnel. Le rite religieux, propose Jean Cazeneuve, tente ainsi d'apaiser l'homme en alliant condition humaine et au-delà par la transcendance. Le rite magique, lui, renonce à congédier l'angoisse et tente ainsi d'entrer directement en contact avec le numineux³⁵.

L'œuvre de Bon semble en effet hantée de ce désir de ne pas reléguer les disparus dans ces cimetières cloisonnés mais d'inventer un lieu, qui sera la *fiction*, où rétablir une proximité dans l'imaginaire. Les morts seraient en effet à notre temps ce que les fous furent à l'âge classique : c'est bien pour congédier la pratique d'un « grand renfermement » similaire à celui analysé par Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, que surgissent des lieux de rencontre, au cœur même des cités, à l'image de cet onirique « Café de la mort », idée d'un espace « qui ne soit pas de simple relégation, de mise sous terre³⁶ ». Faire bloc, faire quatre *avec* le mort, c'est précisément refuser la séparation à laquelle conduisent les rituels de deuil et employer la méthodologie de l'enquête ethno-anthropologique dans le but d'assigner un lieu à la littérature, qui soit de l'ordre de l'*en-deçà*. Les textes de François Bon qui affrontent la mort et ses rituels de passage s'écrivent depuis l'une des trois phases mises au jour par Van Gennep : la marge. C'est également un tel « temps suspendu » qu'investissent les visions de Daniel (*E*, p. 83), proche en cela du disparu Alain, qui goûtait tout particulièrement, lors de ses périples en mer « cette heure singulière du soir, [...] dans ce vide soudain de l'après-soleil », temps des possibles « quand avant l'été la lumière n'en finit pas de décroître sans que s'installe encore la nuit » (*ibid.*, p. 118). L'écriture s'y charge en intensité, d'être prise en tension entre ses deux bornes, la séparation et la réintégration, le départ et le retour. Elle s'octroie et délimite à son propre usage un espace dévolu au *neutre* défini comme « ce qui déjoue le paradigme », en l'occurrence la distinction abrupte présence/absence, que prend en défaut le cadavre : tissé d'ici et d'ailleurs, à la ressemblance du cliché photographique, il condamne les survivants, auprès, à une acuité inédite et inaccessible à qui se résigne au deuil. Si rompre la binarité du paradigme c'est

35. J. Cazeneuve, ouvr. cité, p. 31-38.

36. Fr. Bon, « Café de la mort », dans *Société des amis de l'ancienne littérature*, Publie.net, 2009, p. 72.

saper les ressorts premiers du sens même, alors on comprend que l'expérience du neutre, « activité ardente, brûlante », puisse « renvoyer à des états intenses, forts, inouïs »³⁷ qui se propose, parce qu'écrivain, d'interroger précisément le *sens* de nos représentations, à travers leur *signification* sociale que manifestent à l'envi les rites funéraires.

Loin de la réassurance collective que confère le rituel, l'écriture de François Bon, en congédiant la domestication de la mort par la communauté des deuilés, affronte à ses risques et périls l'innommable : orphique, elle va dire là où finissent par se taire Daniel et Bossuthe, figures médiatrices qui auront permis au texte de s'approcher au plus près. Telle aventure exige que qui s'y livre accepte de ne plus appartenir soi-même, à l'inverse de l'ancrage géographique et culturel des clichés dévidés lors du banquet et stigmatisés par *L'Enterrement* comme autant de paroles gelées. S'effondre alors la trame d'un récit de filiation que semblait pouvoir amorcer la situation initiale d'un narrateur revenant tardivement sur les terres de son enfance. C'est précisément par la force cohésive du rite, qui tel un ruisseau en cru « arrache au talus » pour les mêler à son flux tous les témoins du passage du cortège (*E*, p. 46), que le prodigue aurait pu réintégrer communauté et langue d'origine. Mais vouloir dire la mort, de là³⁸, implique cet arrachement vers un non-lieu, une marge aux frontières constamment mobiles. Écrire n'est rien d'autre que l'apprentissage de la « Manipulation des morts » comme expérience excessive présentée par le maître au disciple en un avertissement clair : « Ne crois pas qu'on soit jamais au bout de la terreur »³⁹ :

Un déséquilibre. Les morts sont une présence. On ne comprend pas comment ils surgissent, et pourquoi elle et pourquoi lui, plutôt que lui ou lui. Ils sont là, on est bouche contre bouche. Votre bouche est vide : elle est mangée enfin par le temps. J'ai peur, peur des morts qui parlent⁴⁰.

L'autre apparaît bien comme l'objet central de cette entreprise littéraire proche en cela encore des pratiques anthropologiques. *L'Enterrement* se saisit en effet d'un autre anachronique, exemplaire de ce « monde ancien » dont l'*explicit* se dit « las » et qui semble englué dans un ritualisme obsolète. De même l'anthropologie s'est-elle dès le début constituée en « discours allo-chronique », comme « science des autres dans un autre temps »⁴¹. Mais François

37. R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Seuil/Imec, 2002, p. 31 ; p. 32.

38. « Mais c'était important, de venir là et dire. » (« Café de la mort », ouvr. cité, p. 72)

39. « Manipulation des morts », dans *Société des amis de l'ancienne littérature*, ouvr. cité, p. 116.

40. « De si c'est vrai que les morts nous parlent » (*Tumulte*, ouvr. cité, p. 226).

41. J. Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 143 ; cité par Fr. Hartog, dans *Régimes d'historicité*, Seuil, 2003, p. 49.

Bon découvre une inactualité plus radicale, et si l'anthropologue accédant à la relativité culturelle en vient à se regarder avec l'œil de l'autre, l'autre de l'écrivain est ici l'Autre par excellence : le mort ; et cet autre est aussi en moi. Alors toute écriture est déjà, et dès son surgissement, écriture de (la) mort : « la mécanique s'est inventée chez les morts⁴² ». Le présent de *L'Enterrement* n'est guère dupe du spectacle pourtant aveuglant du rituel déployé dans toute sa pompe : c'est qu'il tente d'échapper aux fausses lueurs d'une contemporanéité superficielle, d'adhésion aux événements, pour explorer « les ténèbres du présent⁴³ ». François Bon est bien ce « témoin de l'Inactuel » qu'évoquait Barthes⁴⁴ contemplant la photographie de sa mère et y découvrant la Mort, « comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt⁴⁵ ». Là surgit le lieu de l'œuvre comme « insaisissable frontière entre le “pas encore” et le “ne plus”⁴⁶ » : la *bascule*, de ma mort (à venir) à celle (advenue) des autres, que l'écriture entremêle au prix d'un élargissement – extension et libération – du *présent*, tendu comme en une phase de « marge », à la fois vers le passé, voire l'archaïque, et le futur ; vers « une catastrophe qui a déjà eu lieu⁴⁷ ». La littérature comme *catastrophe* vient enfin trouver ici une part de sa légitimité, d'être tentative d'articuler le singulier au collectif.

Si François Bon aime à répéter la formule de Barthes, « on écrit avec de soi », la paraphrase s'en impose en deux temps : on écrit avec *les morts* ; on écrit avec *de soi mort*. L'écriture naît de cet embarras premier.

42. « Description de l'essence », dans *Société des amis de l'ancienne littérature*, ouvr. cité, p. 147.

43. G. Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », dans *Nudités*, Paris, Payot/Rivages, 2009, p. 28.

44. R. Barthes, « La Chambre claire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. 5, p. 865.

45. *Ibid.*, p. 862.

46. G. Agamben, ouvr. cité, p. 32.

47. R. Barthes, ouvr. cité, p. 867.