



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La Sicile de Maupassant, la sémio-anthropologie des incipit et le nomadisme de la pensée

Stefano Montes

Université de Palerme, Italie
Université de Tallinn, Estonie
montes.stefano@tiscalinet.it

Résumé

Une réflexion sur le voyage de Maupassant en Sicile devient l'occasion pour discuter en parallèle la catégorie continu/discontinu et la notion symétrique d'incipit. La question de départ est : de quelle manière peut-on concevoir l'incipit ? Pour répondre à cette question, j'adopte une double démarche sémio-anthropologique. D'une part, j'ai recours à des spécialistes du domaine de l'incipit (Lotman, Said, Aragon et Gracq) qui me permettent - par le renvoi à d'autres concepts, auteurs et théories - de focaliser sur l'existence elle-même et le nomadisme de la pensée dont parle Deleuze. D'autre part, je me concentre, de manière plus analytique, sur un incipit de Maupassant et sur un incipit de Malinowski afin de souligner l'importance de la comparaison interdisciplinaire pour une épistémologie des genres littéraires et ethnographiques. Une finalité de l'essai réside dans le déplacement de la notion d'incipit en tant que texte écrit vers sa dimension plus largement existentielle. Une finalité complémentaire réside dans la mise en relief d'une démarche basée sur le renvoi sémantique de concepts tels que voyage, littérature, culture, traduction, existence. Dans cette perspective, se justifient les références à des spécialistes tels qu'Augé, Balandier, Bateson, Clifford, Lévi-Strauss, Van Gennep.

Mots-clés : incipit, voyage, nomadisme, Maupassant, Malinowski, Deleuze

The sicily of Maupassant, the semi-anthropology of beginnings and the nomadism of thought

Abstract

A reflection on a travel to Sicily by Maupassant becomes an occasion to discuss the category continuous/discontinuous and the symmetric notion of beginning. The starting question is: how can we define a beginning? To answer this question, I adopt a double strategy: on the one side, I resort to some specialists in this field (Lotman, Said, Aragon and Gracq) who allow me - by deferring to some other concepts, authors and theories - to focus on the notion of existence itself and on the nomadism of thinking developed by Deleuze; on the other hand, I concentrate more analytically on a beginning by Maupassant and on a beginning by Malinowski in order to underline the importance of interdisciplinary comparison for an epistemology of literary and ethnographic genres. A basic goal of my essay lies in the displacement of the notion of beginning as a written text towards its larger existential dimension.

A complementary goal can also be found in the emphasis given to the semantic deferral of concepts such as travel, literature, culture, translation, existence. From this point of view, references to various authors (Augé, Balandier, Bateson, Clifford, Lévi-Strauss, Van Gennep) prove useful to show the significance of a reflection on the beginning.

Keywords: beginning, travel, nomadism, Maupassant, Malinowski, Deleuze

1. Le cadre épistémologique d'une analyse en devenir

Pourquoi l'incipit ? Pourquoi le voyage ? J'ai décidé de me poser ces deux questions ensemble parce que je crois que les deux notions, en tant que thèmes et expériences vécues, pourraient servir comme d'un révélateur réciproque afin de mieux montrer la pluralité des facettes sémiotiques et anthropologiques s'interpénétrant au-delà même des traits classiquement assignés à leur qualité d'écrit, et contribuer ainsi à dépasser une conception de l'incipit limitée à la seule dimension littéraire. Dans ma perspective, l'incipit concerne aussi bien les textes (littéraires et non) que les cultures (proches et lointaines) : les deux niveaux sont étroitement liés et se renvoient réciproquement. Si, par conséquent, je vais prendre en compte l'incipit d'un texte écrit comme mon point d'appui concret pour mon analyse - en l'occurrence, l'incipit de *La Sicile* de Maupassant - ce sera aussi l'occasion pour explorer cette question dans sa plus ample portée culturelle et existentielle, en rapport avec l'expérience de vie qui l'encadre et avec le dispositif narratif qui l'accueille. Culture, texte, expérience et narration sont autant de notions qui devraient faire partie intégrante de la manière courante de concevoir une recherche fondée sur une réflexion épistémologique plus large s'écartant d'une seule et unique visée disciplinaire. L'incipit, en tant que sujet, se prête très bien - je crois - à cette intention d'envergure interdisciplinaire où la priorité n'est pas forcément donnée au littéraire dans sa version écrite (ne serait-ce que parce qu'il y a aussi des littératures orales ou pictographiques), ni aux traits culturels dans leur généralité (ne serait-ce que parce que la littérature et les autres 'séries parallèles' dont parlaient les formalistes russes font partie intégrante de la culture qui, elle, se réalise pareillement à travers des pratiques moins abstraites et plus quotidiennes qu'on ne le croirait habituellement).

Mais qu'est-ce qu'un incipit, plus particulièrement ? Pour en donner une idée générale au lecteur - démarche plus que justifiée ici, vu qu'une autre fonction de l'incipit est d'entrer souvent sans coup férir en matière - et lui permettre ainsi de saisir sa nature complexe dès le début, j'indique quelques-unes de ses plus importantes fonctions textuelles et culturelles qui aident à mon avis à mieux le définir :

l'incipit est le premier acte, cognitif et pragmatique ensemble, qui s'accomplit après la traversée d'une frontière sémantique ; ce premier acte représente en même temps un marquage spécifique de discontinuité entre ce qui vient avant et ce qui vient après, entre une action et l'autre, ainsi que de la manière dont la dimension spatio-temporelle se découpe en un 'après' et en un 'avant' investissant de sens l'existence et son éventuelle textualisation ; c'est aussi, par conséquent, la détermination précise d'une ligne de partage entre le flot chaotique des idées, des émotions et des actions - en un mot, du devenir de la vie elle-même - et leur mise en séquence ordonnée ; d'un point de vue fonctionnel, l'incipit permet de situer les éléments de la tradition par rapport à l'innovation ou bien, en négatif, par rapport à ce qui doit tomber à la périphérie de cet ensemble complexe qu'est la culture ; en outre, anthropologiquement parlant, il coïncide parfois avec la ritualisation d'un événement ou d'un projet ; d'un point de vue conjointement poétique et existentiel, il donne un rythme, par sa récurrence, à la programmation humaine des actions et des intentions et à leur réalisation ; d'un point de vue linguistique, il constitue certainement un seuil entre la volatilité des énonciations et la visibilité des énoncés. Ceux-ci ne sont toutefois que des traits qui, dans l'ensemble, proposent une ébauche de définition pour entrer en matière, sans aucune prétention d'exhaustivité ; s'il y a une finalité précise dans mon énumération opérative de ces traits, c'est surtout de montrer l'ampleur de la question et de s'éloigner d'une focalisation exclusive sur l'incipit littéraire ou sur le seul texte écrit.

D'ailleurs, que l'incipit concerne aussi les mécanismes de la pensée elle-même est bien formulé par Aragon qui, en écrivain, parle de « cérémonie mentale » et d'un surgissement qui arrive même à l'orienter et à déterminer son raisonnement dans l'invention de vie et d'écriture (Aragon, 1969) ; Said, de son côté, parle d'incipit comme « premier pas dans la production intentionnelle du sens » (Said, 1975 : 5). En définitive, l'incipit est un champ où se stratifient des enjeux importants et à partir duquel on mobilise d'autres notions capitales, parfois très controversées : ici, par exemple, pour Said un incipit met en œuvre l'intention du sujet tandis que pour Aragon la pensée elle-même est dirigée par cette constellation de mots dont il parle à propos d'incipit. D'ailleurs, dans sa dimension temporelle, l'incipit peut aussi servir à configurer la volonté de recherche d'un style précis par un écrivain qui lui assigne l'autorité de commencer une carrière artistique d'une manière spécifique. Gracq, par exemple, en fait usage pour définir, par différence, ce qui est de l'ordre du changement et du ponctuel :

Quand j'ai commencé à écrire, c'était l'ébranlement vibratile, le coup d'archet sur l'imagination que je leur demandais d'abord et surtout. Plus tard, beaucoup plus tard, j'ai préféré souvent la succulence de ces mots compacts, riches en

dentale et en fricatives, que l'oreille happe un à un comme le chien les morceaux de viande crue (Gracq, 2002 : 157).

C'est comme si Gracq, en disant cela, reconnaissait une frontière entre le début, bien défini, de son travail d'écrivain et une période antécédente, pour laisser par contre le changement de son style dans l'indétermination et la durée flottante : l'incipit est marqué tandis que le changement est non-marqué. Dans le cas de figure qui concerne cet essai plus spécifiquement, c'est-à-dire le rapport entre incipit et voyage, il ne faut pas oublier que tout voyage est fortement caractérisé par la frontière qui se trace - par rapport aux diverses situations, tantôt plus forte, tantôt plus souple - entre l'«ordinaire du quotidien» et l'«extraordinaire» apporté par le voyage : pour qu'un fait extraordinaire puisse se mettre en place, en se démarquant ainsi d'un fait ordinaire, il est nécessaire qu'il y ait une frontière sémantique entre les deux faits et un incipit qui la dépasse, configurant par conséquent le commencement de l'extraordinaire lui-même.

L'incipit est donc un élément de relief de beaucoup de mécanismes sémantiques et culturels, de la vie des individus et de leur traduction en texte. Déjà, en 1975, Said soulignait l'importance de (la focalisation sur) l'incipit pour l'histoire de la culture et plusieurs notions centrales telles que textualité, archive, tradition, invention, contre-mémoire, discipline :

This notion, or something like it, has been an enabling one for much that has been of interest in recent critical work. Examples would not only include the revived attention to Vico (a philosopher central to Beginnings), but also such trends as the critique of domination, the re-examination of suppressed history (feminine, non-white, non-European, etc.), the cross-disciplinary interest in textuality, the notion of counter-memory and archive, the analysis of traditions (or, in Eric Hobsbawm's phrase, the study of invented traditions), professions, disciplines, and corporations. (Said, 1975 : xiii).

Malgré cela, les dimensions culturelles et existentielles de l'incipit sont parfois étrangement négligées, même aujourd'hui, par les théoriciens du texte littéraire ; symétriquement, de leur part, les sociologues et les anthropologues n'ont pas tenu assez compte de l'importance de l'incipit aussi bien dans son caractère de texte marquant un genre (la sociologie et l'anthropologie ne peuvent pas se dispenser de suivre des conventions d'écriture) que dans sa plus large valeur culturelle reliée à sa fonction modélisante l'action et la pensée individuelles et collectives (les cultures sont fort caractérisées par la manière de découper et valoriser un événement ou un acte grâce au marquage pourvu par un incipit). Cette partition arbitraire n'aurait alors pas raison d'exister, ni aujourd'hui ni dans le passé ; elle date curieusement depuis longtemps et continue parfois à être observée bien que l'intrigue historique

et philosophique ait un poids important en termes de discours et d'écriture et elle devrait être explorée, pour cela même, d'un point de vue épistémologique. Les critiques au texte de Said, *Beginnings*, sont un exemple de cette orientation qui tend à disjoindre, entre autres, texte et culture, littérature et philosophie. Aux critiques aveugles qu'on lui a adressées - portant plus précisément sur l'utilisation d'un langage hybride qui mélangerait littérature et spéculation philosophique - Said répondait, dans sa nouvelle préface de *Beginnings*, que « literature, history, philosophy, and social discourse and indeed most of the modes of writing about men and women in history are, in fact, tangled up together » (Said, 1975 : xiv).

En principe, il n'y aurait donc pas de raison d'établir ce partage entre, d'une part, l'incipit littéraire écrit et, de l'autre, l'incipit d'ordre existentiel et culturel : ceux-ci font en réalité partie d'un seul nœud complexe dont le désassemblage théorique est souvent le résultat d'un choix arbitraire qui met en relief un fil plutôt qu'un autre et n'opère pas malheureusement en termes de relations ou d'interdépendances. Ce point est alors à souligner avec force : bien que les scientifiques se soient surtout concentrés dans le passé sur l'incipit des textes littéraires et sur son rôle à l'intérieur de la seule narration textuelle, le lien entre existence, culture et incipit est manifestement très étroit et devrait être systématiquement approfondi dans le futur sous tous ses aspects. Et cela pour plusieurs raisons. Si en effet un 'incipit écrit' est une entrée dans un texte particulier se posant comme départ d'une narration, il est aussi vrai que ce départ écrit implique une coupure entre ce texte particulier et le flot existentiel et expérientiel qui le précède et en pourvoit matière. Quel est le rapport entre l'instauration d'un incipit écrit et cette coupure avec l'expérience, nécessaire afin que cet incipit puisse être écrit et produit ? Quel est le rapport qui s'établit entre les entrées et les sorties dans un texte écrit et les démarcations (inchoatives, duratives ou terminatives) qui se produisent dans l'existence ?

Finalement, il faut admettre que s'il y a des entrées et des sorties dans un texte écrit, il y en a également dans le découpage des actions (et des pensées) de la vie réelle des individus et des collectivités : la vie réelle est constituée d'immanquables incipit qui sont, le plus souvent, caractérisés par leur signification rituelle tels que la naissance, les fiançailles, le mariage, la réussite scolaire, la mort, etc. Bien qu'il ne les ait pas abordés en focalisant expressément sur l'incipit, les rites de passage dont parlait Van Gennep peuvent être considérés comme des formes de discontinuité de l'existence découpée sémantiquement par des débuts et des fins (Van Gennep, 1909) : l'encadrement des différentes transitions de vie serait alors, selon cette hypothèse, le résultat d'une valorisation culturelle se déposant aussi bien sur l'acte spécifique (les fiançailles, par exemple) que sur la vie en

tant qu'ensemble découpé par ses divers incipit entretenant des rapports les uns avec les autres (les fiançailles par rapport au mariage par rapport au baptême du premier fils par rapport à un éventuel divorce, et ainsi de suite). Qu'ils soient ritualisés ou non, de toute manière la vie réelle a besoin de textes écrits (et de ses incipit) pour qu'on puisse en garder trace ; parallèlement, les textes écrits seraient vides de signification sans la vie et les spécificités culturelles qui en fournissent l'épaisseur et la consistance par des continuités et des discontinuités, des incipit et des explicit, des coupures et des sutures.

En définitive, s'il y a alors des incipit écrits et littéraires, il est d'autant plus vrai qu'il y a aussi des incipit dans le flot de l'existence qui en découpent la continuité apparente et tendent à se constituer représentatifs d'une culture : couper ce rapport est nuisible aussi bien pour la (théorie de la) littérature que pour la (théorie de la) culture. Cela vaut d'autant plus pour le voyage qui appartient de droit à la vie vécue, mais, qui, pour être communiqué et gardé en mémoire, doit être récupéré grâce à l'écriture ou à d'autres moyens de codification de l'expérience en soi volatile et insaisissable. Cette récupération ne peut pas se passer d'un incipit écrit qui a une relation étroite avec le voyage lequel, à son tour, se produit par des formes de continuité et de discontinuité inévitables : un départ qui marque l'incipit du déplacement ; une durée concrétisée par le flot de vie vécue à l'étranger ; une arrivée sur place ; un retour chez soi qui représente une sorte d'explicit et de point final de l'expérience.

Défini le cadre épistémologique général à l'intérieur duquel je place la question, venons maintenant à Maupassant, à son voyage en Sicile et à l'incipit qui constitue la coupure entre l'expérience (vécue en chair et en os par l'homme loin de son pays d'origine) et la portion de texte prise en compte (à laquelle l'auteur a confié l'autorité de dire le commencement). Un point est certain : l'expérience a été vécue directement par l'homme et l'écrivain, mais on ne peut plus questionner Maupassant sur son expérience de voyage en Sicile ; on ne peut avoir recours qu'à ses textes et aux autres textes de l'époque. Ses textes sont à la fois des documents de vie (reliés à un voyage accompli par un homme qui nous renseigne sur sa manière de voir l'altérité et sa même identité mobile dans ce déplacement exotique) et des documents artistiques (reliés à sa façon de concevoir l'écriture en soi et, plus largement, la littérature de voyage pratiquée comme forme de genre personnellement adapté). S'il avait été possible de parler avec Maupassant, on aurait pu le considérer comme un informateur privilégié sur son expérience de voyage en Sicile et, par conséquent, on aurait pu lui poser des questions auxquelles, aujourd'hui, on peut seulement essayer de répondre à partir de sa production écrite. Si je l'appelle 'informateur privilégié', à la manière d'une recherche de terrain, c'est justement

parce que je crois qu'en ayant vécu ses propres expériences directement Maupassant aurait eu un droit de parole plus important par rapport à d'autres individus : droit à être interviewé, droit à commenter ses notes prises sur place, droit à analyser lui-même ses réactions et à les interpréter pour soi et les autres, droit à revenir sur le montage du texte par rapport à son expérience et à en faire une narration méta-textuelle, etc.

Bref, Maupassant a vécu son expérience de voyage en première personne ; il l'a traduite en texte écrit : ces deux raisons suffisent pour lui donner ce rôle de relief. De plus, derrière ce cadre en apparence simple, synthétisé par moi en deux lignes, se cachent des problématiques sérieuses et complexes qui concernent, par exemple, la manière de saisir une expérience toujours volatile et évanescence, la sélection des faits à transposer par écrit, le processus de la mémoire qui permet de récupérer seulement une partie du vécu, l'annotation difficile des événements (se déroulant suivant un flot continu) qui est déjà en soi un genre textuel, la codification écrite dans le texte définitif qui équivaut à une traduction, la confrontation avec l'altérité qui est caractère constant du voyage, et ainsi de suite. Bien qu'elles soient normalement accomplies de manière inconsciente ou implicite, ces opérations sont constitutives de la démarche représentative du voyage.

Toutefois, compte tenu de tout cela, ainsi que de son travail d'auteur, ce droit conféré à Maupassant n'est pas absolu et détaché de toute relation contextuelle : sa parole, la parole de Maupassant, n'est jamais une parole en soi, en dehors de toute situation pragmatique, mais elle est le résultat d'interactions avec d'autres individus - situés dans un emplacement théorique et pratique - qu'il aurait été également intéressant d'interpeller ; en outre, il faut considérer que la parole *in vivo* de Maupassant est médiatisée - elle l'était même de son vivant - par les textes qu'il a écrits et auxquels il a confié (pour la lecture du public dès son temps jusqu'à celui d'aujourd'hui) son expérience, ses pensées, ses interactions avec d'autres individus et lieux à observer et à décrire. Grâce à ses textes, Maupassant raconte les autres et décrit les lieux, mais il prend en outre position en tant que sujet énonçant dont les traces sont - tantôt de manière plus neutre, tantôt de manière plus impliquée - déposées dans les couches implicites et explicites de la signification à cet effet construite. En un mot, bien qu'il soit (ou bien qu'il l'ait pu être) un informateur privilégié, énonciateur de sa parole écrite, Maupassant est en même temps l'effet de ses productions textuelles (remontant à l'époque où il vivait, allant jusqu'à ses réceptions actuelles), et ses productions l'installent sous forme d'énonciateur énoncé à l'intérieur de ses textes. C'est tout ce qui nous reste, ses textes, et le travail du théoricien est, entre autres, de désengager le simulacre d'énonciation énoncée construit par Maupassant de son vivant et transposé dans ses formulations écrites.

Cette longue précision est utile pour situer la chaîne des rapports de cause à effet se mettant en place entre les notions éparées que j'ai mentionnées et que je rappelle ici sans un ordre précis : littérature, auteur, texte écrit, langue orale, narration, énonciation énoncée, existence, expérience, emplacement, culture, incipit. Et encore : cette longue précision est importante parce qu'elle situe le cadre de référence épistémologique qui est, en soi, partie intégrante de l'analyse elle-même et des choix pertinents opérés en fonction et en relation avec ce cadre ; en d'autres termes, comme l'affirme Greimas, « l'analyse présuppose toujours le choix d'un niveau de pertinence et ne cherche à reconnaître qu'un certain type de relations, à l'exclusion d'autres, également possibles à déterminer. » (Greimas ; Courtés, 1979 : 390). Cela faisant, en adoptant cette 'stratégie par niveau de pertinence', l'avantage certain est que le projet théorique et l'analyse elle-même sont conçus en tant qu'ajustements toujours possibles l'un de l'autre.

Pour résumer, on peut dire en gros que la priorité, ainsi que la mise en séquence, d'une notion ou de l'autre n'est pas donnée d'avance et une fois pour toutes, mais dépend de plusieurs éléments stratégiques et contextuels. Le devoir du théoricien c'est d'essayer de montrer le choix, parfois caché ou peu visible, des éléments pris en compte et les priorités construites en dépit de l'importance des autres éléments négligés. En cela, se met aussi en jeu, souvent subrepticement, une hiérarchie entre des catégories considérées comme universelles (auxquelles on donne, pour cette raison, la priorité) et les autres catégories considérées comme singulières (auxquelles on donne, par conséquent, le statut moins important d'arrière-plan). Dans ma perspective, bien qu'une catégorie puisse manifester une tendance à l'universel, elle a toujours des facettes historiques qui sont le résultat de pratiques contingentes instaurant des relations et des dépendances avec d'autres catégories. Ce sont ces relations et dépendances qu'il faut retrouver avant même de parler d'universel ou de priorités conceptuelles. Cela vaut aussi bien pour la notion d'auteur (Foucault, 1969) que pour la notion d'incipit que je prends en compte ici et ailleurs (Montes, 2004 ; Montes, 2006). La tendance générale est parfois de mettre en avant une notion de littérature écrite (au détriment d'autres formes littéraires ou de la vie elle-même entendue au sens large en tant que fait poétique) ou de mettre en avant une notion d'auteur conçue comme origine et cause (au détriment des séries discursives fondées sur la réception du travail d'un sujet ou de sa fonction acquise au sein d'une culture).

Cette tendance générale n'est heureusement pas partagée par la plupart des anthropologues et sémiologues. Pour plusieurs anthropologues et sémiologues (y compris moi-même), Maupassant n'est pas l'origine unique et exclusive de ses travaux, ni même de ses propres choix et actions en apparence délibérés :

Maupassant est un individu qui a vécu à l'intérieur d'une culture qui, elle, a orienté, d'une manière ou d'une autre, sa propre vie et sa direction concrète. En somme, le rapport de cause à effet entre vie et œuvre n'est pas linéaire d'un point de vue anthropologique et sémiologique où d'autres variables importantes s'installent pour situer et organiser ce rapport instable entre vie et œuvre (ou bien, également, entre intention individuelle et orientation culturelle) : ces variables peuvent être l'interaction inévitable avec son prochain, les us et coutumes particuliers de l'époque, l'amitié déterminante avec les écrivains importants de son temps (entre autres, Flaubert par exemple), l'influence exercée par le milieu sur l'homme (dans le cas de Maupassant, surtout le milieu marin et la vie sportive près de la Seine). Voilà les lignes générales à partir desquelles se situe mon approche textuelle et culturelle.

D'un point de vue épistémologique, il ne s'agit pas d'exhumer à nouveau l'idée de mort de l'auteur ou de n'importe quelle autre notion à refuser pour une raison ou une autre ; il s'agit au contraire de les prendre en compte sans concéder d'emblée à aucune d'elles une fausse primauté et de voir ainsi quelle est leur interdépendance sémantique et séquentielle. Cela vaut également pour les notions mentionnées, y compris celles d'incipit et de voyage que j'utilise ici ensemble comme reflet et contrepoint. Comme souligne Foucault :

Peut-être est-il temps d'étudier les discours non plus seulement dans leur valeur expressive ou leurs transformations formelles, mais dans les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune (Foucault, 1969 : 810).

Pour les raisons déjà brièvement évoquées, on peut bien considérer *La Sicile* de Maupassant comme un ethno-texte à l'intérieur duquel son expérience se dépose grâce à des procédures d'énonciations révélatrices des interactions que l'auteur a entretenues avec les autres gens rencontrés sur son chemin et du regard qu'il a porté sur les lieux qu'il a décrits. Disons que le voyage en Sicile de Maupassant est comparable à une ethnographie où se met en scène la place occupée par les multiples positionnements d'un sujet qui doit participer, d'une manière ou d'une autre, à la vie des natifs et observer des us et coutumes qui ne sont pas les siens : ces positionnements sont multiples parce que cette participation et observation dans un pays étranger contraint le sujet à une immersion constante et fragmentée dans un processus où ce qui est considéré comme le 'soi' et ce qui est considéré comme 'autrui' se relayent sans cesse, se questionnent réciproquement et se mettent en cause en regard l'un de l'autre. De fait, il faut le souligner ici, selon une conception naïve, l'identité est formée et assignée d'une manière relativement fixe et stable dans le temps ; au contraire, selon une perspective moins statique et plus

relationnelle « l'échange constant de positions entre 'ce qui est le soi' et 'ce qui est autrui' représente un des mécanismes fondamentaux de la dynamique culturelle » (Lotman, 1994 : 33). Pendant le voyage ce mécanisme de positionnement variable est extraordinairement amplifié parce que, à travers un individu qui observe et participe, se confrontent deux cultures et les manières respectives de les entendre par ses natifs et interlocuteurs.

2. L'analyse sémio-anthropologique de l'incipit de Maupassant

Le voyage en Sicile, que Maupassant accomplit en 1885, est recueilli dans un volume publié en 1890 dont le titre est *La vie errante*. Toutefois, ce recueil n'est que le résultat final de plusieurs extraits et textes préliminaires publiés par l'auteur dans les revues de l'époque au fur et à mesure des voyages qu'il accomplissait en Italie et ailleurs. Si, tout compte fait, Maupassant conférait une intentionnalité unitaire à ce recueil parce que celui-ci représentait d'une manière générale son envie constante de vivre plus librement en découvrant d'autres pays, il faut aussi y voir une variété de narrations et d'intentions fragmentées qui donnent forme à ses différents voyages le long de la côte ligure, en Sicile, à Venise ou au Maghreb. Cette variété de sensations et d'expériences vécues lors du voyage est ramenée à l'ordre de l'écriture et de ses ajustements au fur et à mesure que Maupassant publiait ses écrits.

Compte tenu de ce travail génétique de questionnement d'un équilibre instable entre ordre et désordre, entre vécu volatil et codification systématique, la première question qu'on peut se poser est la suivante : où commence le véritable incipit du voyage et où commence le véritable incipit du recueil ? On pourrait par la suite faire l'hypothèse que chaque écrit individuel possède, séparément et indépendamment des autres, son propre incipit se reliant de toute manière, *volens nolens*, à l'ensemble du recueil. Celui-ci s'ouvre, par le premier chapitre intitulé *Lassitude*, de la manière suivante :

J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop. Non seulement on la voyait de partout, mais on la trouvait partout, faite de toutes les matières connues, exposée à toutes les vitres, cauchemar inévitable et torturant [...] Comment tous les journaux vraiment ont-ils osé nous parler d'architecture nouvelle à propos de cette carcasse métallique, car l'architecture, le plus incompris et le plus oublié des arts aujourd'hui, en est peut-être aussi le plus esthétique, le plus mystérieux et le plus nourri d'idées ? Il a eu ce privilège à travers les siècles de symboliser pour ainsi dire chaque époque, de résumer, par un très petit nombre de monuments typiques, la manière de penser, de sentir et de rêver d'une race et d'une civilisation. (Maupassant, 1890 : 1-2).

Où commence exactement l'incipit du voyage de Maupassant et où commence l'incipit de son texte ? Et pourquoi Maupassant, dans son souci d'écrivain, a-t-il décidé de commencer précisément avec cet incipit écrit ? La réponse est qu'on en a plusieurs parce que 'le voyage' est, en fait, représenté par 'les divers voyages' accomplis par Maupassant et par 'les divers textes' qui les transposent et qui se renvoient l'un à l'autre.

L'hypothèse est que Maupassant commence de cette manière parce que cela lui permet de transmettre au lecteur l'idée à partir de laquelle son voyage se fait : se projeter en avant, fuir la fixité du regard qui ancre et immobilise un seul objet de la vision, représenté par la tour Eiffel. Cela nous conduit à nouveau à un point délicat de la question : la valeur à donner à l'incipit. L'enjeu ici ne réside pas dans la déconstruction de la notion d'incipit dans l'ensemble fragmenté des incipit concrets utilisés par l'écrivain et dans une sorte de renvoi infini qui les décompose en une minutie de causes et d'effets particuliers camouflée sous une cause unitaire de départ : fuir la monotonie de la représentation et se donner à la mobilité du voyage. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur leur construction et leurs emplacements divers, sur les rapports qu'un seul incipit entretient, à l'intérieur et à l'extérieur du texte lui-même, avec d'autres incipit et portions de textes reliées afin de montrer les dynamiques culturelles et intertextuelles qu'il(s) déclenche(nt). Que se passe-t-il dans ce qui, dans l'ordre final du recueil, est le premier incipit ? Que se passe-t-il dans ce qui est censé être l'ouverture générale, forcément lue par tout lecteur au début ? Plus précisément, dans ce texte traduisant par écrit un voyage de Maupassant on voit très clairement que cet incipit se pose en termes étroits de cause à effet avec les autres textes du recueil, y compris l'incipit du chapitre intitulé *La Sicile* que je vais analyser de manière détaillée plus loin. Que dit, en résumé, le premier incipit du recueil ? Plus synthétiquement, c'est cela : si Maupassant a décidé de partir en voyage, c'est surtout parce que l'ennui le poursuivait et son regard avait besoin de se poser sur quelque chose d'autre que la tour Eiffel qu'il considérait comme une carcasse métallique à laquelle le regard ne pouvait pas échapper malgré lui. Suivant l'incipit, tout paraîtrait tourner autour de la tour Eiffel, la principale activité qui semble se déclencher est la vision, et au sujet ne reste que fuir cette immobilité physique et esthétique. Cela est la cause que Maupassant pose emphatiquement à la base de son voyage conçu comme fuite unitaire et homogène, comme l'intention qui a motivé le voyage et, par conséquent, l'écriture de ses propres textes. Le voyage est un moyen parfait pour opposer la mobilité à l'immobilité, les cinq sens à la seule vision, l'euphorie à l'ennui.

La vérité est toutefois que cette impulsion vers la nouveauté et l'étranger, motivée par le jugement esthétique porté sur la tour Eiffel, est en outre médiatisée

par la capacité d'écriture de Maupassant et filtrée par les modèles du genre auxquels il s'est confronté. Balsamo le souligne bien, d'une manière désabusée :

Ce qu'il présentait sous un nouvel éclairage, comme une découverte ingénue, un mouvement spontané lié au seul désir de quitter Paris et les foules attirées par l'Exposition universelle, comme une libre errance en mer vers des lieux nouveaux, était d'abord une œuvre littéraire savamment construite, écrite à Paris à partir de notes et de textes déjà publiés, en relation surtout à des modèles sur lesquels l'écrivain pouvait composer sa propre variation. (Balsamo, 1999 : 127).

Déjà dans les intentions de Maupassant, il y a un travail génétique qui se module sur l'ensemble de ses voyages et de ses textes et qui s'affiche dans l'incipit prétendant manifester le fondement et la cause du voyage une fois pour toutes : un fondement et une cause en apparence uniques et seuls. La remarque de Balsamo est une invitation à réfléchir avec attention au dosage qu'il y a entre l'envie spontanée du voyageur et la construction calculée de l'œuvre par l'écrivain. Et Maupassant, naturellement, concentre en soi les deux rôles : le voyageur et l'écrivain. Ce dosage entre libre spontanéité et planification calculée semble pencher, dans le cas spécifique de Maupassant, en faveur du calcul et de l'activité d'écriture symétrique qui l'accompagne : le voyage constitue pour lui matière à écrire. Finalement, Maupassant se comporte, également et conjointement, en écrivain et en anthropologue qui se documente avant de partir en voyage et, au retour, raconte les expériences vécues sur la base des notes prises sur place, ayant aussi dans son esprit les références aux textes lus avant et après son déplacement : documents, expériences, annotations, textes et références suivent toutefois un ordre instable, compliqué par les finalités poétiques de Maupassant. L'intrigue qui se tresse entre le 'savoir qui précéderait le voyage' et le 'savoir qui émane de l'expérience de terrain' est par conséquent très complexe : ceux-ci sont interconnectés et superposés, malgré leur positionnement en apparence linéaire et ingénument considéré comme causatif en un seul sens (par exemple, d'abord le savoir et après l'expérience qu'on fait ; ou, *vice versa*, d'abord l'expérience et après le savoir qu'on en tire).

Si cela est sans aucun doute vrai, il faut encore rappeler le fait que Maupassant se comporte aussi en voyageur commun qui, après avoir voyagé, doit forcément raconter à ses proches et amis ce qu'il a vécu à l'étranger ; sauf que, pour Maupassant, en écrivain, le dire oral est remplacé par la narration écrite. Cette affirmation demande une petite parenthèse d'ordre plus spécifiquement anthropologique. L'idée banale qu'on a du voyage est que, une fois chez soi, le voyage se termine. L'idée moins naïve est au contraire que le voyage ne se termine que si on raconte ses propres expériences aux autres qui s'improvisent public et interlocuteurs intéressés (Augé, 2000). La narration finale qu'on fait chez soi

aux amis et proches est une contrainte importante qui valorise le voyage et fait partie intégrante de sa structure de référence. La différence avec un voyageur commun serait que Maupassant est un écrivain : il raconte son histoire vécue par les moyens qui lui sont propres, d'une manière plus raffinée et créative. Mais en est-il effectivement ainsi ? En bonne partie, oui, mais avec des questions à préciser et des divergences à exprimer. S'il est vrai que l'agir de Maupassant rentre dans la structure anthropologique du voyage déjà mentionnée (départ, arrivée, retour, narration), il est aussi vrai qu'il s'en démarque par la manière de thématiser son voyage en continuité avec son existence tout entière, fondée sur un élan vital qui l'a poussé en avant, en fuite par rapport à une vie sédentaire et stéréotypée qu'il n'aimait pas. Pour Maupassant, alors, en accord avec son style de vie, il ne s'agit pas simplement d'un voyage dont le retour est formalisé par un récit écrit adressé à son public de lecteurs, mais d'une véritable fuite, « une espèce de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon » (Deleuze, 1977 : 51). Les individus cherchent normalement à rejeter les limites de l'ordinaire pendant un laps de temps établi, et le voyage peut être considéré comme un moyen bien adapté à cette finalité : avoir, pour quelque temps, la possibilité de faire une incursion dans le domaine de l'extraordinaire pour rentrer ensuite à nouveau, une fois chez soi, dans la vie quotidienne.

Pour Maupassant, au contraire, plus qu'une parenthèse précise et fermée en soi, le voyage est un 'aller au-delà', ainsi que sa vie l'était dans son ensemble ; dans cet 'aller au-delà physique et de l'imagination' se situe, non pas simplement un voyage, mais son écriture tout entière. Suivant cette hypothèse, l'opposition entre calcul et spontanéité, ou entre voyage et textualisation, s'atténuerait en faveur d'une optique focalisée, plutôt, sur la recherche conjointe de soi et d'une écriture en quête d'une originalité qui l'engage. Pour le dire à la manière de Deleuze, « Ecrire, c'est tracer des lignes de fuites, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque. » (Deleuze, 1977 : 54). En d'autres termes, il ne s'agit pas, pour Maupassant, d'un voyage qui l'éloignerait de l'ordinaire pour quelque temps ou d'une évasion de courte durée qui permettrait d'instaurer une distance temporaire avec une vie immobile, mais d'un nouveau commencement - un incipit - de vie à voir en étroite continuité avec le mouvement dynamique qui avait caractérisé l'ensemble de son existence. Dans cette perspective, le premier incipit du recueil de *La vie errante* est parfaitement justifié parce que celui-ci manifeste la cause motivant le voyage de Maupassant (le mépris pour une vie immobile prise en charge, de plus, par le seul regard emprisonné par la tour Eiffel dominant la ville) et en même temps permet une dissémination de causes et d'effets multiples correspondant aux différents voyages de Maupassant

en Italie et ailleurs. Par ses écrits (et la manière d'incarner son expérience correspondante), Maupassant souligne le principe que les voyages ne sont pas tous égaux et qu'ils n'ont pas tous une signification équivalente : les voyages de Maupassant ne sont tels que dans la différence particulière qui s'instaure entre eux, mais aussi dans l'envie de recommencer de l'homme et en même temps de réaliser un plan de vie fondé sur le projection en avant, sur le traçage d'une ligne de continuité existentielle.

Dans cette optique, les voyages de Maupassant, plus qu'à des incursions touristiques ici et là en Italie, ressemblent à un seul et unique 'voyage perpétuel' qui trace une ligne de continuité avec son style de vie : en un mot, ils ressemblent à une fuite, ainsi que la définit Deleuze. Deleuze explique bien que 'partir' et 'fuir' ont en commun l'action bénéfique de tracer une ligne, de marquer des continuités. Toutefois, il reconnaît aussi qu'ils ne sont pas tout à fait équivalents parce que partir en voyage est souvent représenté par une action passive où le 'moi' n'est qu'une entité statique et inchangée : une entité qui ne franchit effectivement aucun seuil. Ainsi, Deleuze tient-il à diversifier le voyage de la fuite: « Fuir ce n'est pas exactement voyager, ni même bouger. D'abord parce qu'il y a des voyages à la française, trop historiques, culturels et organisés, où l'on se contente de transporter son 'moi'. Ensuite parce que les fuites peuvent se faire sur place, en voyage immobile. » (Deleuze, 1977 : 48-49). Le choix de Maupassant consiste à rejeter le voyage qui se contente de transporter son 'moi' et à se donner à la fuite qui le déracine d'une vie risquant de devenir trop sédentaire, trop centrée sur le regard et l'immobilité intellectuelle, lointaine de ses aspirations. Pour faire cela, pour affirmer ce principe de fuite, il ne suffisait pas simplement d'affirmer une adhésion à une forme de vie chérie ; il fallait également se confronter avec le genre lui-même du voyage et avec les autres écritures devenues trop stéréotypées, desquelles il devait s'éloigner pour imprimer sa marque d'originalité. Comme affirme Balsamo, « L'importance de la Sicile pour Maupassant venait de la rencontre, plus féconde qu'ailleurs, entre le lieu commun et l'imaginaire personnel. » (Balsamo, 1999 : 137). Si pour Maupassant il s'agit d'une fuite, d'une projection en avant, alors celle-ci doit être représentée au mieux, surtout dans les incipit qui en marquent les éléments de discontinuité apparente et les caractères inédits par rapport à sa vie elle-même et à son écriture. Cette conception, où s'allient vie et écriture, est incarnée et résumée par le formidable incipit de *La Sicile* :

On est convaincu, en France, que la Sicile est un pays sauvage, difficile et même dangereux à visiter. De temps en temps, un voyageur qui passe pour un audacieux, s'aventure jusqu'à Palerme, et il revient en déclarant que c'est une ville très intéressante. Et voilà tout. En quoi Palerme et la Sicile tout entière

sont-elles intéressantes ? On ne le sait pas au juste chez nous. À la vérité, il n'y a là qu'une question de mode. Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées qu'il est d'usage de parcourir, qu'il est de bon goût de connaître, qui font partie, comme l'Italie, de l'éducation d'un homme bien élevé. (Maupassant, 1890 : 73).

Simple voyage ou projection en avant ? Déplacement élémentaire ou sortie du sillon ? Recherche d'une manière concrète pour regarder en arrière et faire le point ou affirmation d'un devenir existentiel ? Dans cet incipit, représentatif de son voyage en Sicile, Maupassant souligne dès le début son choix et il le fait, de toutes les manières possibles dans la suite, en ayant recours à une écriture où narration et argumentation s'entrelacent. Projection en avant, sortie du sillon et affirmation d'un devenir doivent être supportées par une rhétorique de l'originalité.

Si on relit avec attention cet incipit, seulement en apparence simple, on se rend bien compte qu'il y a une stratégie d'écriture, dense et précise, sur la base de laquelle Maupassant construit une narration de type argumentatif ayant comme but la poursuite d'un effet directif sur le futur lecteur. Pour faire passer son adhésion à un style de vie et d'écriture, Maupassant doit en effet prendre ses distances avec des voyageurs communs et des touristes naïfs qui sont fascinés par les modes du moment. De quelle manière, plus exactement, Maupassant arrive-t-il à obtenir son effet de réception ? Il narre, naturellement, les expériences vécues en Sicile pour donner son témoignage direct d'homme qui a visité les lieux : c'est indéniable. En même temps, plus important encore, Maupassant narre pour convaincre les lecteurs de la justesse de ses choix et de sa manière d'interpréter le voyage ne résultant pas d'une mode. Dans l'incipit, il s'éloigne de la mode de l'époque par la valorisation de la Sicile, destination négligée, et par le mépris de ceux qui s'adaptent au goût général : « Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées qu'il est d'usage de parcourir, qu'il est de bon goût de connaître ». Celui de Maupassant n'est donc pas le déplacement d'un touriste curieux, mais la réalisation de sa manière d'être conjointement écrivain et homme, observateur sur place et lecteur lui-même des textes des voyageurs qui l'ont précédé. Cet incipit est un bel exemple, représentatif de ce mécanisme rhétorique raffiné où narration et argumentation se coalisent pour dire une façon d'être et, en même temps, pour orienter l'écoute interprétative des lecteurs. Cela dit, la question ne va pas toutefois de soi et est source de débat épistémologique, même aujourd'hui, méritant justement une précision.

L'idée commune, plus naïve, est que la narration produit des récits, plus ou moins vrais, par adhésion à un référent extérieur au signe lui-même ; moins accepté est le principe qu'en narrant on oriente aussi le destinataire du message, par la

proposition d'une version du monde qu'on veut faire passer pour vraie. Dans le premier cas, il s'agirait d'avoir recours à une narration pour se référer à quelque chose qui aurait, déjà en soi, un caractère préétabli de vérité, indépendamment du type de narration choisi ; dans le deuxième cas, au contraire, les modalités par lesquelles se construit la narration sont constitutives du paraître-vrai du message et, en définitive, du type de vérité spécifique qu'on veut transmettre. Le voyage et sa narration ne font pas exception à ces principes, et les différents auteurs doivent d'une manière ou d'une autre choisir entre la première ou la deuxième approche. Maupassant, ici, illustre bien à mon avis cette deuxième option selon laquelle le message est organisé afin de véhiculer un certain type d'effets sur les lecteurs, en leur proposant en même temps une version des faits et du monde qui oriente avec force leur lecture et représentation des événements. Pour rappeler Jakobson, on peut dire que la fonction poétique (centrée sur le message) et la fonction conative (centrée sur le destinataire) s'allient étroitement pour ne faire qu'un : convaincre le lecteur grâce à l'organisation du message qui, outre d'être beau et bien composé, vise à obtenir l'adhésion du destinataire (Jakobson 1963). Du point de vue de la question qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est-à-dire l'incipit, on peut dire que celui-ci accomplit adéquatement son rôle de codification intra-textuelle de ce qui viendra après dans la suite du texte, mais sert en outre à positionner les effets de réception du message grâce au simulacre de véridiction construit par l'auteur. Cette double valence du message de l'incipit est manifeste même dans l'utilisation du verbe initial : convaincre. De cette manière, par l'utilisation d'un verbe crucial à cet effet, le lecteur est tout de suite projeté dans un univers où la narration et l'argumentation se font l'écho et vont de pair. Maupassant dit, tout au début, « On est convaincu, en France » en laissant déjà prévoir, par cela, une conviction différente et meilleure à laquelle il tendra dans sa narration et son argumentation. Maupassant ne perd pas son temps et commence par un incipit qui établit un but à obtenir : le partage entre les bonnes et les mauvaises convictions. Et la logique des possibles narratifs veut qu'à un positionnement de valeurs négatives suive un renversement positif qui remet dans le bon ordre leur sens : en effet il faut formuler le négatif pour le remettre en cause plus facilement, et c'est précisément la stratégie adoptée par Maupassant. L'objet narratif à renverser est « que la Sicile est un pays sauvage, difficile et même dangereux à visiter ».

D'un point de vue topologique, ce qui se met également en place, dans ce début d'incipit, est une distance géographique qui aujourd'hui paraît être ridicule, mais, qui, à l'époque était considérable : le long trajet qui séparait la France de la Sicile. Cette distance géographique met aussi en scène 'une séparation mentale' qui permet, en tout cas, de parler d'un lieu exotique, tel que la Sicile, et d'en faire

l'éloge (ou, le cas échéant, une critique). Maupassant choisit d'en faire l'éloge : à sa manière, en se confrontant avec les autres perspectives, dans l'intention de les rejeter et affirmer la sienne, qui est aussi, simultanément, l'affirmation de son originalité. Le premier pas réside, suivant cette stratégie, dans l'énonciation du négatif à rejeter dont la fonction est accomplie par trois adjectifs : « sauvage », « difficile » et « dangereux ». A cette prémisse suit, dans la formulation de Maupassant, l'aventure à Palerme d'un voyageur passant pour audacieux qui raconte, à son retour, d'une ville intéressante ; enfin, s'insère l'affirmation de l'écrivain selon laquelle il y a une méconnaissance des lieux parce que la mode mène ailleurs, vers d'autres endroits plus habituels : « un voyageur qui passe pour un audacieux, s'aventure jusqu'à Palerme » ; « il revient en déclarant que c'est une ville très intéressante » ; « En quoi Palerme et la Sicile tout entière sont-elles intéressantes ? On ne le sait pas au juste chez nous ». En trois coups argumentatifs, Maupassant atteint son but : dire quel est son point de vue (sur ce que peut être effectivement considéré comme un rite de passage) et chercher à attirer le lecteur (dans le piège rhétorique de l'adhésion grâce à l'expression d'un jugement négatif sur les modes passagères). A travers cette stratégie, Maupassant laisse en outre passer, plus clandestinement, une conception plus 'vraie' - naturellement, toujours selon lui - du voyage : un voyage qui, n'étant pas le résultat de la mode, est proposé comme acquisition de vraie connaissance. Ceci ne veut pas dire que Maupassant refuse *in toto* le voyage dans ses traits initiatiques. Comme le souligne Bienvenue, ce voyage de Maupassant « présente tous les caractères d'un voyage initiatique, avec ses épreuves, son symbolisme, et la révélation qui en résultera. » (Bienvenue, 1999 : 140).

Maupassant est conscient de cet aspect, et on n'a aucun doute là-dessus. Dans l'incipit on évoque cette question en se référant plus particulièrement à l'éducation des hommes bien élevés : « Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées [...] qui font partie, comme l'Italie, de l'éducation d'un homme bien élevé ». Plutôt, Maupassant distingue entre un voyage à la mode et un voyage plus authentique qui devrait, ce dernier, se fonder sur la diversification des objectifs et sur la visite des lieux moins connus tels que Palerme et la Sicile tout entière. Rejeté le voyage à la mode, Maupassant met en avant le voyage authentique ou, pour mieux le dire, sa manière particulière de le concevoir : par différence avec la masse des gens qui se laisse attirer ailleurs par la mode et la méconnaissance. Quoi qu'il en soit, et bien qu'il soit construit individuellement et culturellement, anthropologiquement parlant l'authentique est une attribution de sens très importante dans la vie d'un individu, une attribution qui est souvent associée au voyage, à l'imagination et au rite ; on peut sans doute affirmer que le

voyage est, entre autres, projection de l'imagination alimentée par la quête de l'authentique accomplie à travers la ritualisation de ses actes. Chez Maupassant, de plus, l'authentique est reformulé grâce à l'association avec la connaissance qu'on tire de l'expérience du voyage dans un endroit moins visité, moins commun : en un mot, il n'y a pas d'authentique sans un 'vrai connaître'. Bref, l'authentique et la connaissance vont de pair, pour Maupassant, et sont indissociablement liés afin que l'homme quelconque puisse devenir et être considéré comme un homme bien élevé. Pour résumer, Maupassant met en avant, dans cet incipit, trois points reliés à la manière d'être voyageur : si on voyage, il faut le faire pour connaître et non pas pour suivre les modes ; voyager est en outre une manière de combattre les étiquettes attribuées à un pays ou à un peuple ; le bagage culturel accompagnant le voyage doit être acquis par un processus individuel de choix et de sélections, sans se faire influencer par le goût courant qui tend à le transformer en stéréotype.

Ce qu'il y a d'étonnant, au moins au premier abord, c'est que ces principes pourraient valoir pour une annonce publicitaire ou pour une agence de voyage dont la finalité est de convaincre un client d'acheter un paquet de voyage : c'est-à-dire, cela vaudrait également pour des discours qu'on considère naïvement comme totalement séparés d'une activité aussi 'noble' que la littérature. L'étonnement initial doit toutefois laisser la place à une considération importante que je tiens à souligner surtout dans un essai dont la portée est aussi bien sémiotique qu'anthropologique : la littérature, à l'égal d'une publicité ou d'un slogan politique, se fonde sur des stratégies spécifiques d'adhésion et de construction du vrai et de l'authentique qui, elles, sont généralisables à d'autres domaines et circulent en tant que formes de discours qu'on peut s'approprier variablement par rapport à sa propre culture et aux modifications qu'elle demande. En d'autres termes, les autres discours de la culture peuvent acquérir, eux aussi, un statut aussi noble que la littérature. La fonction conative dont parlait Jakobson circule, à des degrés divers, dans tout type de message, parfois même indépendamment de l'apport de la fonction poétique, habituellement et naïvement assignée à la seule littérature. D'autre part, le contraire est aussi vrai : la fonction poétique peut bien être partie intégrante d'un message qui n'est pas forcément une poésie à l'origine, mais peut avoir une égale importance en termes lyriques et émotifs. Pensons à l'exemple concernant le domaine politique pris en compte par Jakobson et au slogan qu'il a analysé, *I like Ike*, dont l'efficacité réside également dans son organisation interne, d'ordre poétique. En définitive, la valeur conative du message (orienté vers le destinataire) peut gagner de la force grâce à l'organisation très poétique du message : la persuasion est ainsi le résultat d'une amplification poétique.

Dans le cas du voyage, et plus particulièrement dans l'incipit de *La Sicile*, une place de relief est occupée par l'authentique et sa construction d'ensemble. Comme on a vu, Maupassant est très attentif à sa mise en œuvre dans le texte et à ses associations fructueuses et stratégiques, tantôt à accepter, tantôt à rejeter : la connaissance, la mode, le danger, l'exotique, le goût, l'éducation, l'audace, la sauvagerie. Pour qu'une manière rentable de formuler l'authentique puisse se transmettre d'un point de vue poétique et conatif, il faut que le contrat de lecture et le contrat de véridiction passés avec les lecteurs soient bien conçus et bien assemblés. Chez Maupassant, et d'une manière très condensée dans l'incipit de *La Sicile*, le contrat de lecture et le contrat de véridiction s'associent efficacement. Par le contrat de lecture, le narrateur explique au lecteur de quelle manière il faut lire le texte, par quelles conventions et adéquations le recevoir : plus spécifiquement, Maupassant 'révèle les raisons' pour lesquelles il faut se rendre en Sicile et la visiter. Par le contrat de véridiction, le narrateur met en scène un discours de vérité par rapport à un autre qui ne l'est pas : plus concrètement, Maupassant établit les conditions par lesquelles l'authentique peut être compris et acquis par le voyageur et le lecteur. Dans cette perspective, on voit bien que l'incipit - souvent lu rapidement et négligé dans les réflexions d'ordre sociologique - joue un rôle anthropologique essentiel, non seulement pour la compréhension des genres discursifs circulant à l'intérieur d'une culture (la littérature, la publicité, la politique, etc.), mais en outre pour l'analyse des manières à travers lesquelles la culture est représentée par un de ses natifs (Maupassant est français, donc c'est un natif de son pays).

D'habitude, un incipit est entendu en tant que fragment de texte écrit permettant d'ouvrir un texte plus long qui suit tout de suite après : cette ouverture concerne aussi bien le plan sémantique que le plan de l'expression. Bien que cette définition soit en partie pertinente, il ne faut pas oublier qu'un incipit est aussi un élément de la signification qui dépasse l'organisation sémantique construite à l'intérieur du texte auquel il appartient pour renvoyer à d'autres textes, à l'ensemble du recueil - *La vie errante* en est un exemple - et même à la culture de référence. C'était justement mon hypothèse de départ que j'ai essayé de démontrer par la comparaison de deux incipit spécifiques tirés du recueil de Maupassant, *La vie errante* : le premier est l'incipit de *Lassitude* ; le deuxième, sur lequel je me suis longuement attardé, est l'incipit de *La Sicile*. La raison de ce privilège assigné au deuxième incipit réside dans mon ambition de montrer plus clairement les liaisons qui existent entre un fragment de texte, tel est l'incipit, et l'organisation narrative et discursive plus large relevant du voyage. L'intention était en outre d'élargir la notion d'incipit à d'autres disciplines, à d'autres textes et, le cas échéant, à l'existence elle-même.

En fait, l'incipit des textes littéraires n'est qu'un cas possible parmi les autres et il doit être pris en compte comme une notion plus vaste qui vaut également pour les textes d'anthropologie, de sociologie ou d'histoire.

La question qu'il faudrait commencer à se poser systématiquement est la suivante : quels sont les traits spécifiques, définitoires, de ses divers champs disciplinaires par rapport aux textes qui les représentent et aux manières de se donner une origine et un incipit ? Et cela ne suffit pas encore. Il faudrait en outre aller au-delà du texte écrit et prendre en compte les incipit des théories, traditions, comportements individuels et collectifs, et ainsi de suite. Le chemin est donc long et ouvert, et c'est aussi la raison pour laquelle je n'ai pas donné de définitions fermées de l'incipit. Si j'en ai donné quelques-unes au début de mon essai, c'était pour entrer en matière et commencer à défricher le terrain de tout malentendu qui aurait, peut-être, donné un fondement exclusif au texte écrit. Mon approche s'est fondée principalement sur la recherche d'interdépendances et associations, surtout entre le voyage et l'incipit, entre un individu et ses textes. Ce cadre de recherche pourrait évidemment valoir aussi pour d'autres concepts : pour n'en mentionner qu'un, par exemple, celui d'explicit. En ce qui concerne l'incipit, plus particulièrement, j'ai entendu déplacer l'accent (i) de la seule littérature aux discours de la culture ; (ii) de l'auteur au flot de vie découpée, elle-même, par des formes de discontinuité et continuité ; (iii) de l'incipit comme commencement en soi, ancré par un dispositif graphique, aux interdépendances entre éléments de continuité et de discontinuité sémantiques. Comme j'ai évoqué plus haut, l'incipit n'est qu'un exemple, tout compte fait, de la manière dont n'importe quel concept devrait être pris en compte méthodologiquement : plus qu'une origine à partir de laquelle baser son propre analyse, il devrait être le résultat d'un ordre d'interdépendances constitué de continuités et de discontinuités linguistiques et culturelles. Dans son essai sur l'incipit et la respective fonction modélisante de la culture, Lotman écrit : « La fonction de l'œuvre d'art, en tant que modèle fini du 'texte linguistique' des faits réels, par sa nature infini, fait du moment de la *délimitation*, de la finitude, la condition indispensable de tout texte artistique : voir les concepts de 'début' et de 'fin' d'un texte (narratif, musical, etc.) ; voir aussi le cadre dans la peinture ou la scène dans le théâtre » (Lotman, 1979 : 140). Lotman s'appuie ainsi sur le concept de délimitation pour mettre en relation tout texte artistique avec les faits réels : cela faisant, il élève la délimitation à la catégorie d'hypéronyme qui inclut les autres (début, fin, cadre, scène, etc.). Pour qu'il y ait texte artistique, selon Lotman, il faut que le continu de la vie réelle soit délimité.

À l'égard d'une si intéressante formulation, deux précisions s'imposent. La première précision est que, pour la focalisation sur l'incipit, j'ai utilisé la catégorie

du discontinu parce que je crois que la délimitation - dont la connotation est davantage reliée à la dimension spatiale - n'est qu'un des seuils qu'il faudrait prendre en compte et que ce qu'il y a, en deçà et au-delà des seuils, est également soumis à un processus de tension permanente entre le continu et le discontinu. Plus précisément, seuils et frontières sont des cas particuliers de discontinuités plus générales : en tant que cas particuliers, par conséquent, les seuils et les frontières 'sont le résultat' de discontinuités. En outre, dans ma perspective, l'élément de continuité n'est pas totalement perdu, mais reste, pour ainsi dire, à l'arrière plan. La deuxième précision concerne les faits réels, dont parle Lotman, et leur portée en dehors des rapports qui s'établissent entre l'art et la vie : fait réel et vie peuvent avoir, à mon avis, leur propre dynamique autonome de la dimension de l'art. Fait réel et vie font appel à des formes de discontinuités variées - dont, par exemple, la finitude et la délimitation - qu'on peut concevoir à l'intérieur du quotidien sans que, nécessairement, une connotation artistique intervienne. La vie elle-même, ainsi que les faits réels, ont leurs discontinuités découpant sémantiquement des incipit et des explicit, souvent en dehors du pont qui peut évidemment s'instaurer entre vie et art. En gros, pour résumer, il y a deux manières dont la vie peut être entendue : (i) en tant que focalisation sur les continuités (le milieu) et le non marquage des discontinuités (début et fin) ; (ii) ou, *vice versa*, en choisissant de se situer sur les discontinuités (début et fin) et les découpages qui en résultent. Cela peut valoir aussi bien pour la vie elle-même de n'importe quel individu commun que pour une conception théorique promue, entre autres, par des anthropologues ou des philosophes. Par exemple, pour mentionner un philosophe qui m'est cher, Deleuze écrit que « Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. » (Deleuze, 1977 : 50). Cette affirmation s'explique bien si on tient compte de la conception du devenir selon Deleuze qui marque les continuités et néglige les discontinuités. Et rester dans le milieu pour Deleuze, veut dire se lancer dans la continuité vue, par lui, en tant qu'élan et fuite en avant. Dans une direction différente et opposée va la conception de l'existence de Van Gennep selon lequel la vie est composée par une série de débuts et de fins constamment renouvelés : « Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. » (Van Gennep, 1909 : 192). Pour revenir finalement à Maupassant et à son idée de voyage (les écrivains, eux aussi, pensent !), mon hypothèse est justement qu'il focalise, lui aussi, sur les continuités, tendant à négliger les discontinuités (qui ne peuvent pas être, tout de même, et comme j'ai essayé de montrer, totalement annulées). Également, dans l'incipit de *La Sicile*, Maupassant insiste sur la continuité qui existe entre le dire et le faire, transformant son énonciation en acte performatif tendant à avoir des effets directs sur les lecteurs : à l'instar de Austin on pourrait donc affirmer que son dire, c'est faire (Austin, 1970).

3. Pour une sémio-anthropologie nomade de la pensée à travers les incipit

La question concernant le continu et le discontinu - éléments de base sur lesquels j'ai construit ma réflexion autour de Maupassant et de ses voyages - se pose également pour la réception de la présente étude et pour son assignation à une discipline spécifique : par exemple, quels traits de continuité ou discontinuité s'établissent entre l'anthropologie et la sémiotique, traditionnellement considérées en tant que disciplines différentes (et que j'ai pourtant rassemblées dans le titre de mon essai afin d'analyser les voyages d'un auteur français) ? Où commence l'une et où se termine l'autre ? Pour quelle raison, en parlant de voyage et de mobilité, néglige-t-on ici de se référer aux grands spécialistes anglais du tournant de la mobilité aujourd'hui très en vogue et fait-on, en revanche, une liaison plus directe avec des philosophes français tels que Foucault ou Deleuze ? Quelles sont les éléments de continuité ou de discontinuité entre le voyage et la mobilité ou entre l'anthropologie culturelle et Deleuze/Foucault ? Finalement, quelle méthodologie particulière est la plus appropriée pour qu'on puisse dire qu'un essai relève de l'anthropologie et/ou de la sémiotique du voyage ? Naturellement, le titre d'un essai - y compris le mien - n'est qu'une manière parmi beaucoup d'autres d'orienter la lecture d'un texte qui, ici, a à voir aussi bien avec la théorie de la littérature qu'avec les études culturelles. Le fait d'avoir recours à des spécialistes tels que Lotman ou Said, qui ont une grande envergure interdisciplinaire, n'aide sûrement pas les lecteurs à assigner le présent essai à une seule et unique discipline et à donner la sécurité d'une réception monolithique fondée sur des lignes directrices d'un seul type. Mais est-il si nécessaire de se limiter à une seule discipline et perspective ou, même, description ? On peut répondre à la manière de Bateson : « Deux descriptions diverses valent mieux qu'une » (Bateson, 1979: 141). Prenons Lotman, par exemple. Bien qu'il soit considéré parfois comme un sémioticien *stricto sensu*, Lotman a fondé une méthodologie d'analyse des textes qui vise à aller au-delà des textes pris en compte afin de saisir des traits de la culture dans son 'ensemble complexe' : autrement dit, il conçoit un lien si étroit entre textes et cultures que sa sémiotique - justement une sémiotique de la culture - efface l'écart rigide entre une sémiotique standard (qui se concentre d'habitude sur les seuls textes pour mettre en relief leur composition spécifique) et une anthropologie de la culture (qui, souvent, tend à saisir les traits d'une culture en négligeant l'intermédiation induite par l'expression des textes).

Cela vaut aussi pour Said qui pourrait passer - tellement ses visées sont larges et personnellement vécues - à la fois pour un angliciste et un anthropologue engagé ou, encore, pour un comparatiste et un écrivain palestinien exilé mais résistant. Disons que, par formation et par naissance, chez Said la dissolution des contraintes

existentielles se lie étroitement à la dissolution des contraintes disciplinaires. Et cette association soulevait des objections et des perplexités parmi les intellectuels moins ouverts de l'époque. D'ailleurs, comme j'ai remarqué auparavant, dans sa nouvelle préface de *Beginnings* Said était contraint de répondre à des critiques impertinentes qu'on lui avait faites en soulignant que, selon lui, la littérature, l'histoire, la philosophie et le discours social sont enchevêtrés à un tel point qu'on n'a aucune raison de ne pas avoir recours à la puissance analytique de leur mélange révélateur (Said, 1975 : xiv). Je partage cette perspective interdisciplinaire de Said. De mon point de vue, Said est justement un modèle libertaire de la recherche par rapport à un savoir établi, imposé par le haut de la société et par des disciplines conçues en tant que compartimentations étanches : selon moi et pour moi, donc, un modèle à suivre. À ce sujet, il est utile de rappeler ce que disait Foucault : la « discipline est un principe de contrôle de la production du discours » (Foucault, 1971 : 21). Raison de plus - on dirait - pour y échapper d'une manière ou d'une autre, pour résister par tous les moyens possibles au contrôle exercé par un seul type de production de savoir et pour s'ouvrir, en même temps, à un dialogisme plus soutenu de la recherche et de l'existence elle-même. Lotman et Said, associés ici surtout grâce à leur réflexion exemplaire sur l'incipit, sont pour moi une manière d'échapper aux limites d'une seule discipline et de repositionner les méthodologies d'analyse de la sémiotique et de l'anthropologie culturelle, en me donnant on outre la possibilité de faire un lien avec les aspects de la philosophie de Foucault et Deleuze que je préfère. Par conséquent, si on pose à nouveau la question de l'assignation d'un discours - une analyse, une réflexion, une pensée, etc. - à une seule et unique discipline académique, ma réponse est encore plus claire : il vaut mieux utiliser tous les moyens 'disciplinaires' possibles et ne pas se confier à une seule perspective.

L'anthropologie, il faut le dire, a cette heureuse tendance à échapper aux pièges académiques du savoir. Aujourd'hui, une anthropologie en quête de nouvelles perspectives souligne, effectivement et stratégiquement, sa portée et ampleur de critique politique et expérimentale (par exemple, Marcus ; Fischer, 1986 ; Fischer, 2009 ; Crapanzano, 2004). Pour s'ouvrir de plus en plus vers la complexité impure et désordonnée du monde, il lui faut une insistance marquée sur des analyses plurielles et relationnelles des différents concepts et pratiques utilisés. Que ce soit la mobilité ou l'immobilité, le voyage ou l'habitation, il vaut donc mieux ne pas isoler ces concepts et enrichir en revanche leur capacité de pénétration en les reliant à d'autres concepts afin de créer des réseaux d'interprétations et d'explications plus vastes : des réseaux et des explications qui ne sont pas donnés d'avance ou d'une manière abstraite, mais établis par la rencontre particulière des

textes et des cultures. À propos de voyage, une tendance 'naturelle' consisterait à lier ensemble le voyage et la mobilité et à considérer sémantiquement le premier comme un hyperonyme du deuxième. Mais sommes-nous si certains que la mobilité - une certaine manière de l'entendre, en soi et pour soi - soit un concept central dans les multiples situations de voyage et qu'il soit si nécessaire pour la complexe définition de voyage ? Pour revenir à Deleuze - dont je m'inspire - le voyage peut représenter, également et avec heureuse surprise, une sortie du sillon marquant des continuités sur la base d'une projection en avant du sujet qui efface toute action passive et organisée selon un principe ponctuel (où le 'moi' se laisserait au contraire déplacer sans vitalité) : le voyage devient ainsi un élan de vie fondé - pour faire appel à l'isotopie spatiale - sur l'axe de la 'suite' et du 'frontal' plus qu'un retour à un domicile fixe ou à un chez Soi nostalgique du passé.

En définitive, en suivant Deleuze, le voyage - lui préciserait : la fuite - se convertit en moyen de résistance et en forme de nomadisme de la pensée qui va au-delà de la manière d'entendre le voyage observable chez des spécialistes appartenant, par exemple, au tournant de la mobilité ou d'autres spécialistes étudiant le voyage en clé purement ethnographique. D'ailleurs, le 'pur' n'est jamais tellement pur ou isolé d'autres concepts qui, forcément, le contaminent par leur proximité et le remodelent. Comme rappelle Clifford, en renversant une idée obsolète d'ethnographie et de voyage, les purs produits deviennent fous :

L'ethnographie, une activité hybride, apparaît comme une écriture, comme collectionnisme, comme collage moderniste, comme pouvoir impérial, comme critique subversive. Dans une perspective plus large, mon sujet est peut-être une forme de voyage, une manière de comprendre et de se déplacer dans un monde hétérogène qui, à partir du XVI siècle, a été unifié par la cartographie. (Clifford, 1988 : 13).

La question est qu'une direction ou l'autre de recherche dépendent de la définition de voyage qu'on adopte et du réseau de concepts auquel on relie le voyage (pour Deleuze : sortie, sillon, continuité, activité, projection en avant ; pour Clifford : hybridation, écriture, collectionnisme, collage, critique, hétérogénéité). Je ne cite pas Clifford par coïncidence ou par esprit purement comparatif, mais, surtout, pour valoriser une question centrale : le nomadisme (littéraire) de la pensée. Les options épistémologiques de Deleuze et Clifford concernant le voyage sont en effet, dans l'ensemble, très proches et aptes à déconstruire une idée reçue de mobilité trop topologique, associée à la circulation dans des espaces conceptuels souvent séparés - du transport, de la migration, de la profession - et à une globalisation entendue en termes de productivité et de technique. Les propositions de Deleuze et de Clifford vont dans même une direction 'indisciplinée' qui subvertit

une idée de voyage trop fermée sur soi, trop déliée du réseau qui le redéfinit à mesure que, synchroniquement et diachroniquement, le 'voyage' se mélange avec d'autres concepts proches et lointains. Le fait surprenant, à mon avis positif, est que Clifford lie le déplacement à la compréhension et Deleuze au nomadisme : se déplacer veut dire donc comprendre et en même temps échapper aux contraintes d'une pensée statique, tyrannique, imposée politiquement. Cette liaison met en question un rapport fixe avec un certain moyen de concevoir toute discipline et tout concept. Si, pour paraphraser Foucault, la discipline sert à contrôler les manières dont les discours sont produits, il faut alors être indisciplinés afin d'ouvrir des brèches épistémologiques permettant d'échapper au contrôle monologique.

De ma part, dans cette étude je me suis laissé aller à une seule indisciplin : à partir d'un auteur, Maupassant, j'ai déplacé de manière incontrôlée le concept de voyage à l'aide d'autres concepts (mobilité, écriture, incipit, littérature, culture, existence), en renvoyant de l'un à l'autre, par similitudes et différences, par éléments de continuité et de discontinuité. Si j'ai fait appel à la sémiotique et à l'anthropologie plus moderne dans mon essai, c'est surtout parce ces deux disciplines élisent des catégories du discours et de la narration pour analyser les textes et les cultures : les deux disciplines avancent l'hypothèse de départ que les cultures et les textes sont discrétisés par des expressions et des contenus. La discrétisation se fonde sur les principes de continuité et/ou de discontinuité interne (les signes-textes) et externe (les contextes). Et les deux entités, signes-textes et contextes, sont étroitement associées grâce à un persistant renversement de positions et directions - allant des signes-textes aux contextes et des contextes aux signes-textes - qui fonde ce mouvement d'installation des 'textes à l'intérieur des contextes' (d'autant plus que la géométrisation de l'espace est inévitablement vécue sémiotiquement) et des 'contextes à l'intérieur des textes' (d'autant plus que les descriptions, littéraires ou non, sont à la fois des référents du monde et des mécanismes de justifications du regard du sujet). En d'autres termes, dans l'étude des textes et des cultures s'établit un processus incessant de débrayages et d'embrayages qui marque les lignes de continuités et de discontinuités - naturellement toujours à recomposer par rapport aux cultures et à l'agencement des textes - entre sujet et objet, texte et contexte, description et narration, voyage-parenthèse et voyage-existential. Et cela a une importante incidence dans ma manière de procéder par découpages d'incipit.

En effet, j'ai essayé de découper et relier les textes de voyage de Maupassant grâce à deux incipit qui remettent en question la nature écrite de ses textes - c'est-à-dire de textes entendu en tant qu'exclusivement artistiques - afin de souligner leur caractère aussi existentiel, associé à la vie de l'auteur grâce à des traits de

continuité et de discontinuité avec la réalité et les autres narrations de l'auteur : les voyages en Sicile (et ailleurs) ne sont pas, chez Maupassant, une parenthèse entre autres, possiblement d'ordre seulement littéraire, mais une forme d'affirmation d'une vie vécue en tant que projection en avant, en ayant recours, dans sa variété, à l'écriture, au sport, à l'amour pour les femmes, au déplacement intérieur et au mouvement existentiel. Pareillement, suivant Maupassant (et Deleuze), dans mon analyse le voyage ne devient qu'un 'prétexte théorique' - on pourrait mieux dire : 'une entrée épistémologique' - pour parler en outre, sous forme d'incipit, de créativité, d'existence, d'éléments indexicaux qui relient des types de texte (narratifs, descriptif et rhétoriques) à des types de contexte (la Sicile, la France) et à des types de comparaison (la manière d'entendre la Sicile par Maupassant par rapport à d'autres voyageurs). Le contexte joue, ici et ailleurs, un rôle important : il n'est pas une matière inerte, mais un élément vivant de la signification qu'il faut, aujourd'hui désormais, considérer comme un élément interactif :

Au lieu de voir le contexte en tant qu'ensemble de variables qui constituent statistiquement l'arrière-plan des séries d'énoncés, le contexte et les énoncés sont aujourd'hui définis comme des éléments qui entretiennent une relation réciproquement réflexive : les énoncés [...] donnent forme au contexte autant que le contexte aux énoncés. (Duranti ; Goodwin, 1992: 31).

Si on travaille le plus souvent - je pense surtout à l'anthropologie du langage - sur l'ancrage de la parole orale (ou écrite) à un contexte qui désambiguïse (ou reconvertit) la valeur sémantique des éléments indexicaux, on peut, dans la même mesure, travailler en sens inverse afin de mettre en relief la manière d'introjecter les contextes dans le tissu du texte et dans les fragments qui le découpent en types de discontinuités. Dans le contexte plus ample d'une vie, ici la vie de Maupassant, le voyage joue un rôle considérable parce que celui-ci permet de mieux focaliser sur ce rapport complexe de va-et-vient qui s'instaure entre les textes et les contextes (un incipit écrit, en tant que texte, est un découpage de contextes ; un contexte se situe forcément entre un incipit et le suivant).

Les écrivains réussissent, souvent mieux que les autres spécialistes, à configurer le rendu de la réalité en texte écrit et à traduire les formes de saisie d'une connaissance de nature fondamentalement dialogique. Maupassant, par exemple, est 'contraint' de prendre position par rapport à d'autres manières de saisir la Sicile (qu'il souligne et qu'il refuse) et, en même temps, de traduire ses propres sensations et cognitions à partir d'un 'objet de la réalité à connaître' (la Sicile) : autrement dit, il introjecte un contexte discursif et géographique dans ses propres écrits et du même coup se révèle être le traducteur et interprète d'une réalité extérieure à mieux définir. Il reçoit et il produit en même temps ; il interprète

et il se laisse interpréter symétriquement. Il s'agit d'un écrivain en somme - cela est vrai : aujourd'hui Maupassant est reçu pour la qualité artistique de ses textes courts - mais, en élargissant la visée théorique, on voit également bien qu'il y a, derrière l'écrivain, autre chose : un interprète interprété, une vie à vivre à sa manière, un contexte récupéré à l'intérieur de ses écrits, une série de voyages signifiant une projection de vie en avant, des fragments de culture française rendus par des comparaisons et argumentations. Il faut donc faire attention aux manières trop restreintes de concevoir la littérature et le voyage en évitant surtout de leur assigner un dispositif fixe, non-historique, de configuration conceptuelle : pour ne faire qu'un exemple, la littérature serait, selon cette manière de voir, une pure élaboration individuelle distinguée des 'vrais' us et coutumes d'une culture ; ou bien, encore, le voyage serait uniquement mobilité et mouvement d'un seul type.

À mon avis, il faut rejeter ces hypothèses, d'autant plus que le rapport complexe entre l'ancrage de vie d'un auteur et sa production/réception renvoie symétriquement à celui qui s'instaure, en parlant de culture, entre l'ethnographie et la littérature. Et s'il est inévitable que la littérature soit ethnographique (un écrivain est toujours situé quelque part et même son élan le plus imaginatif ne peut s'enraciner que dans une culture), il est aussi vrai que - comme écrit Behar (2009 : 106) - toute « ethnographie est une forme de littérature » (un ethnographe doit toujours s'efforcer de trouver les moyens les plus efficaces, même artistiques, de véhiculer un vécu et une réalité extérieure). Bref, les dichotomies souvent ne sont qu'apparentes. Et, à plus forte raison, un principe semblable vaut aussi pour le mouvement : un éloge fondateur du mouvement, au lieu de se fonder sur une idée d'impulsion créée par le seul concept d'ordre peut bien, positivement, faire appel à la coprésence de concepts (en apparence purement opposés), tels que l'ordre et le désordre, et remanier le concept de mouvement dans un autre sens, plus efficace, afin de comprendre la culture (et le mouvement lui-même). La définition de Balandier, fondateur de l'anthropologie dynamique, va dans cette direction compréhensive, inclusive de termes en principe opposés : « les civilisations et les cultures naissent du désordre et se développent comme ordre, elles sont vivantes par l'un et l'autre, elles les portent tous deux en elles » (Balandier, 1988 : 237). On peut bien dire qu'un voyage est soumis à un régime de désordre sur un fond d'ordre lui aussi instable : pour ne faire qu'un exemple, la 'programmation ordonnée' du voyage se confronte toujours, par des degrés variables, avec l'aléa résultant de sa 'réalisation contingente' sur les lieux visités par les individus. Dans la même ligne que Balandier, on a vu que chez Maupassant le voyage est associé à plusieurs niveaux sémantiques - qui vont au-delà du seul mouvement entendu en un sens circonscrit et d'une conception univoque de la littérature - tels que la traduction,

l'interprétation, la persuasion, la contextualisation, la construction d'un genre, l'assemblage de données, la modélisation d'un regard, l'assimilation et le renouvellement des lieux communs, la fragmentation et la recomposition d'une vie. Mouvement et mobilité, pour résumer, ne sont que deux éléments d'un ensemble plus vaste et hétérogène.

Naturellement, la question est délicate si on a affaire à des écrivains ingénieux. En effet, à une lecture rapide des textes de voyage de Maupassant, on pourrait se laisser surprendre par sa formidable capacité littéraire de 'décrire', sans coup férir, son voyage en Sicile et se borner à les considérer, à tort, comme les simples dépôts d'une inspiration motivée par la visite d'une région, telle que la Sicile, à l'époque peu explorée : rien de plus, rien de moins. Mais en est-il effectivement ainsi ? Il ne faut pas se laisser tromper. Maupassant a cette grande capacité à traduire par une 'surface textuelle lisse' la nature complexe de la réalité et cela pourrait mener, d'un point de vue anthropologique, à des conclusions trompeuses : la conclusion fautive serait que sa 'littérature' n'est qu'une manière sophistiquée, peu vraie et même trop imaginative, de se confronter à la réalité. Dans mon analyse j'ai essayé de montrer, en revanche, que le lien établi entre la vie et le voyage, le texte et le contexte des voyages de Maupassant, engage - en plus et en deçà de la belle élaboration artistique produite par l'auteur - un débat intéressant autour des manières de connaître une culture (les siciliens) et de considérer l'altérité (d'un lieu géographique). Les modalités de connaissance d'une culture et les manières de considérer l'altérité sont deux notions classiquement associées à l'anthropologie culturelle que la littérature peut également explorer sans nécessairement dissocier l'imagination des effets de réalité, l'élaboration artistique de la dominante d'une culture. L'élaboration artistique ne fait qu'un avec l'imagination d'un auteur, mais l'imagination d'un auteur ne fait qu'un avec l'imagination mise en œuvre par une culture. La question pourrait se poser par conséquent d'une manière fautive : plus un texte est tissu de fils imaginatifs, moins il serait digne d'une attention anthropologique principalement focalisée sur le réel. Au contraire, je dirais qu'imagination et (effets de) réalité, ainsi que subjectivité et objectivité, font partie de la même substance à discrétiser à l'intérieur d'une culture par ses formes discursives entendues d'une manière relationnelle : « l'objectif, quelle que soit son enveloppe, est toujours en relation de contestation par rapport à ce qui est considéré comme subjectif » (Crapanzano, 2004 : 11).

Une thèse soutenue dans la présente étude est précisément que l'élaboration artistique, y compris son apparence imaginative la plus extrême, n'est pas à séparer des autres noyaux conceptuels et fait déjà partie intégrante de la manière d'une culture d'assigner les traits conférant un statut littéraire à un texte et des effets

de vraisemblance à un contexte. Sans crainte d'exagération, on pourrait même oser affirmer que la littérature est culture au-delà de la méthodologie ou de la discipline utilisées pour l'analyser. Chez Maupassant, que ce soit la Sicile ou l'Afrique peut importe, la critique littéraire a souvent remarqué cet aspect culturel et anthropologique du voyage, relié à la vie des hommes et au 'mouvement' de l'Histoire : « Le voyage avec ses mystères, ses incantations, le voyage, dans le soleil d'Afrique, au milieu de ses filles de l'air et de ses coureurs de solitude, devient prétexte à élargissement vers d'autres brûlures, celles de la condition des hommes dans le mouvement ininterrompu de l'Histoire » (Delaisement, 1999 : 52). Il s'agit, par conséquent, de pousser au bout ce travail interdisciplinaire en reliant des fragments de textes à haute concentration de signification - les incipit - à quelque texte de voyage et à l'ensemble d'une vie et d'une culture. Une attitude nuisible, opposée, consisterait en revanche à considérer la littérature (y compris les textes sur le voyage écrits par Maupassant) comme un matériel d'ordre uniquement 'artistique', très raffiné et isolé des autres 'séries parallèles' d'une culture, par conséquent peu relevant du point de vue d'une anthropologie de la culture tournée à mettre en relief les 'vrais' us et coutumes d'un peuple. Dans une toute autre direction, on peut bien dire - j'insiste sur ce point - que la littérature fait partie intégrante d'une culture et l'attention théorique profonde adressée à ses mécanismes d'élaboration est déjà, en soi, un ordre anthropologique de la recherche et de l'existence. Là aussi, à l'instar du concept de voyage, il faut voir ce qu'on entend par culture. Justement rejetée déjà par les Évolutionnistes se trouve être une idée de culture fondée sur un ensemble purement notionnel ; cela dit, les différents courants de la pensée anthropologique ont toutefois donné des définitions chaque fois déclinées de manière différente par rapport à leur conception de l'humain. Il est donc difficile - heureusement, j'ajoute - de se mettre d'accord une fois pour toutes en ce qui concerne la culture (et, symétriquement, le voyage et la littérature). Cela veut dire, essentiellement, que les définitions de la culture ne sont pas neutres et ont tendu, au cours du temps, à inclure ou exclure des traits considérés comme importants à une époque ou une autre.

Si, par exemple, on regarde de près deux définitions importantes de culture - données à une centaine d'années l'une de l'autre - on voit bien que l'écart est énorme. Selon Tylor, la culture est un « ensemble complexe qui inclut la connaissance, la croyance, l'art, les morales, la loi, les us et coutumes, et toute autre capacité et habitude acquise par l'Homme en tant que membre de la société » (Tylor, 1871 : 1). Geertz, à son tour, propose la définition suivante : « Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal suspendu à des toiles de signification qu'il a lui-même tissées, je considère la culture comme étant ces toiles ». (Geertz, 1973 :

5). Un tableau comparatif synthétique peut aider à mieux comprendre l'écart posé entre ces deux définitions et son utilité pour la notion de voyage. Préalablement, il faut tout de même souligner deux points importants qui sont, encore, en plus de ce qu'on a déjà affirmé, un principe de raccord entre la sémiotique, l'anthropologie et une visée plus interdisciplinaire, plus nomadique de la recherche. Le premier point est que définir une culture en un sens anthropologique - quelle que soit son inclinaison théorique implicite ou explicite - veut dire, inévitablement, écrire un texte dont la nature sémiotique est partie intégrante de sa définition (ainsi que de sa composition et de sa réception implicite). Il serait pratiquement impossible de 'définir' n'importe quoi sans 'composer' un texte, d'un certain type et genre, qui produit des effets de réception : qu'il s'agisse de recherches de terrain ou de questions exclusivement théoriques, la contrepartie (à une énonciation donnée) est un texte qui garde, d'une manière ou d'une autre, les traces écrites (filmiques ou autre) de sa production et de sa potentielle réception. Le deuxième point concerne directement l'expérience et élargit la portée du premier point : toute expérience vécue, indépendamment de sa portée ethnographique ou personnelle, afin d'être gardée dans la mémoire culturelle, doit forcément être rendue sous forme de texte (écrit, filmique ou autre).

Cela suppose, de retour, une réflexion constante sur le plan de l'expression et du contenu des textes et justifie une analyse très détaillée de ces plans, y compris une analyse des textes d'anthropologues ayant tendance à mettre en relief une expérience dont le contenu de vérité serait légitimé par leur présence sur le terrain. Entre autres choses - dit Geertz, en s'inspirant de Foucault - un anthropologue est un auteur qui doit montrer à son lecteur que ce qu'il écrit est légitimé par son expérience de terrain et par son regard ayant été situé dans un contexte directement vécu et expérimenté (Geertz, 1988). De ce point de vue, un ethnographe et un voyageur (tel que Maupassant, par exemple) sont très semblables : ils vont quelque part, justifient à leur retour le voyage par un texte écrit et ce qu'ils ont vu par une stratégie communicative dont l'efficacité - convaincre le lecteur - dépend aussi de l'organisation du message dans son ensemble. Cette similitude si proche entre l'ethnographe et le voyageur a été reçue, différemment et de manière controversée, par les anthropologues eux-mêmes qui, le plus souvent, ont cherché à l'effacer afin de mieux créer un fort écart entre une figure spécialisée (l'ethnographe) et une figure considérée comme non professionnelle (le voyageur). Souvent, comme on a déjà vu, il faut qu'il y ait une discontinuité afin qu'une discipline puisse se donner un fondement inaugural (un incipit d'ordre épistémologique) et une consistance disciplinaire (un savoir réglé, tourné à créer une orientation d'école). De quelle manière peut se fonder ce geste inaugural, cette discontinuité,

en anthropologie ? Selon Clifford l'anthropologie a eu tendance à se définir, en négatif, par le refus de trois figures canoniques qui instaurent, par cela même, une discontinuité conceptuelle : les missionnaires, les fonctionnaires coloniaux et les voyageurs. C'est comme si on disait : nous, les anthropologues, ne sommes pas missionnaires, fonctionnaires ou voyageurs (Clifford, 2003). Le fait controversé est - affirme Clifford - que les missionnaires étaient, eux aussi, très souvent, intéressés aux questions reliées aux syncrétismes et aux processus culturels. L'exemple spécifique pris en compte, par Clifford dans un autre texte (Clifford, 1982), est celui de l'anthropologue et missionnaire français Maurice Leenhardt dont l'apport théorique et pratique est étudié d'une manière approfondie.

À la lumière de ces considérations, il vaut donc mieux tenir compte, au cas par cas, des contextes et des situations. Ce qu'il faut relever ici est que la frontière qu'on essaie d'établir entre les missionnaires et les anthropologues n'est pas nette : la discontinuité est à négocier en prenant en compte chaque cas singulièrement. Et cela, dit Clifford, vaut aussi pour les fonctionnaires et les voyageurs. Affirmer qu'on n'est pas des fonctionnaires coloniaux est égal à affirmer qu'on n'est pas partie intégrante ou partielle du système colonial ; Clifford, en prenant comme référence Evans-Pritchard chez les Nuers du Soudan, montre bien que celui-ci jouissait des avantages procurés par sa condition d'officier et d'homme blanc protégé par l'armée anglaise. Finalement, le même principe vaut pour les voyageurs. La frontière entre les voyageurs et les anthropologues n'est pas très marquée non plus parce que les voyageurs, bien qu'ils ne soient pas techniquement aussi professionnels que les anthropologues, donnent souvent une meilleure représentation émotive et personnelle de leur expérience, contribuant en outre à rendre les relations de pouvoirs plus efficacement. L'incipit des ethnographies joue, pour la plupart, un rôle important dans l'instauration de continuités et de discontinuités d'ordre épistémologique et, plus particulièrement, pour la mise à distance du rôle du voyage et du voyageur. Pour les Fonctionnalistes, l'incipit correspond à l'initiation - ou à l'intention d'initiation - d'une discipline nouvelle et à une prise de distance par rapport à ce qui précède cet 'incipit théorique' : le voyage et l'école évolutionniste. D'un point de vue anthropologique, on sait bien qu'un geste inaugural a été accompli d'une manière radicale par Malinowski qui, dans l' « Avant propos » - un texte liminaire selon Genette (1987) et, pour cela, investi des significations supplémentaires relevant de l'ordre du mode d'emploi à suivre par le lecteur - des *Argonautes*, écrivait : « Les enquêtes qui ont été faites sur les races indigènes par des universitaires qualifiés ont établi de façon incontestable que l'investigation scientifique et méthodique est capable de donner des informations beaucoup plus abondantes et de bien meilleure qualité que celles

relatées par un amateur » (Malinowski, 1922 : 52). A qui se référait Malinowski plus exactement ? Qui est l'amateur dont il parle ? Un geste inaugural, par définition, met à distance ceux qui le précèdent : ici, ce sont les Évolutionnistes (que Malinowski ne peut pas critiquer ouvertement par amitié pour Frazer) et les voyageurs (que Malinowski relègue implicitement dans le domaine des non professionnels). Ce qui est intéressant, épistémologiquement, c'est que cet écart s'annonce à nouveau dans l'incipit des *Argonautes* qui commence par la production d'une autre discontinuité : celle s'instaurant entre le début de la recherche de terrain elle-même et tout ce qui vient auparavant.

Malinowski écrit au début de son ethnographie : « Imaginez-vous soudain, débarquant, entouré de tout votre attirail, seul sur une grève tropicale, avec, tout à côté, un village d'indigènes, tandis que l'embarcation qui vous a amené cingle au large pour bientôt disparaître. » (Malinowski, 1922 : 60). Cet incipit décrit l'arrivée de Malinowski aux Îles Trobriand et le début de la recherche selon l'auteur. Ce qui ne devrait pas surprendre, logiquement, vu que le début d'une recherche ethnographique commence par l'arrivée sur le terrain. Il est aussi vrai, toutefois, que cet incipit à affaire aux valeurs symboliques plus vastes d'une recherche et positionne le début de la recherche à l'arrivée, en effaçant du même coup le départ et le voyage : pour que la recherche commence il faut se débarrasser résolument du voyage dans le texte qu'on écrit. Si on relit de près cet incipit de Malinowski, on se rend compte en outre que cet effacement du voyage s'accompagne de l'idée symétrique selon laquelle le retour chez soi est absent : l'embarcation est en effet déjà lointaine, prête à disparaître, quoi qu'il arrive à l'anthropologue nouvellement débarqué dans des terres inconnues. Très synthétiquement, mais aussi très efficacement, l'arrivée est vue et mise en texte comme le refoulement de toute possibilité de repartir. Parallèlement, l'anthropologue est vu comme quelqu'un qui doit faire face, lui-même, à la situation et doit être prêt à surmonter tout seul les obstacles : en somme, l'anthropologue a une 'mission' à accomplir et il doit l'accomplir en solitude. Nous savons bien, aujourd'hui, que ce n'est pas ainsi : Malinowski a pu bénéficier de l'aide des autres hommes blancs qui étaient déjà sur les îles avant lui. Mais ce qui compte ici est que la représentation que Malinowski veut rendre de la recherche (et de la vie) est épistémologiquement différente : il montre l'anthropologue comme si celui-ci était le seul homme blanc sur place, prêt à se mettre au travail et à faire face aux difficultés.

L'espace joue un rôle important dans cette mission à accomplir. De *limen*, la plage se transforme en véritable terrain extensif tandis que la vie de l'anthropologue se divise en deux parties séparées : ici et là-bas, à l'étranger et à la maison, le site exotique et le cours normal de la vie chez soi. La discontinuité est donc très

nette et comporte des effets sémantiques précis du point de vue du découpage de l'action et de la focalisation sur le départ : (i) un début devient représentatif d'une longue période à passer sur le site exotique ; (ii) un début concentre symboliquement les traits opérationnels véhiculés par l'ensemble du texte. D'un point de vue plus sémiotique, on peut remarquer que les *indices inchoatifs* sont transformés en *indices duratifs* : un fuyant 'ici' devient un durable 'là-bas', 'un début inchoatif' se transforme en 'un dispositif textuel perdurant'. Bref, pour rappeler Foucault, l'espace donne un 'ordre discursif' à l'anthropologie et l'organisation des éléments spatiaux situe les coordonnées épistémologiques de la discipline qui formalisent les manières de concevoir le terrain, les inclusions et exclusions narratives et descriptives, les marques qui accompagnent la figure de l'anthropologue et du natif. Ce qui est exclu est surtout le voyage. Même visuellement, dans cette description si référentielle de l'incipit, on ne voit pas l'anthropologue en voyage, mais on le voit « débarquant » directement sur le site de la recherche. Significativement, d'un point de vue aspectuel, les traits duratifs et graduels, qui devraient accompagner le voyage, sont remplacés par des traits inchoatifs et par l'accélération produite par l'arrivée sur place, sur une plage, un site où le travail est censé commencer tout de suite. En même temps, les discontinuités spatiales et temporelles viennent à représenter 'l'anthropologue en homme de science' et réintroduisent le trait aspectuel du duratif sous forme d'un nouvel indice sur le terrain conçu, dans la longue durée, en tant que séparation entre la vieille anthropologie et la nouvelle. Finalement, l'anthropologue est 'là-bas' pour y rester une longue période de temps et pour travailler sans cesse, d'une manière exclusive, à la réalisation de son projet. De même, la nouvelle science anthropologique (le Fonctionnalisme) vient à être conçue par Malinowski comme un nouvel incipit - un nouvel ordre épistémologique - qui efface celui qui l'avait précédée: toute continuité possible avec l'école des Évolutionnistes est par conséquent gommée et le présent s'instaure paradoxalement comme la théorie du futur.

Évidemment, l'ordre épistémologique instauré par Malinowski grâce à des types spécifiques de continuité et de discontinuité (spatiales et temporelles) est renégocié, dans le temps, à chaque fois qu'une nouvelle école (un nouvel auteur) surgit dans le vaste panorama de l'anthropologie et à chaque fois que d'autres concepts interviennent à complexifier la question du terrain et de sa théorisation. Il reste que l'entrée dans le texte et l'entrée dans le terrain ont beaucoup en commun: elles représentent une difficulté déroutante, un véritable obstacle à surmonter pour l'écrivain/ethnographe et un défi à relever pour l'analyste. En ayant le temps et la longueur suffisante de pages, on pourrait suivre cette piste et l'appliquer à l'histoire de l'anthropologie pour essayer de faire un tableau

épistémologique dans son ensemble. Moins ambitieusement, par manque d'espace, mon analyse croisée de Maupassant et de Malinowski tend ici, surtout, à valoriser à la fois une réflexion conjointement sémiotique et anthropologique et l'importance d'une focalisation sur les incipit relevant aussi bien de la littérature de voyage que de l'ethnographie. L'analyse peut être approfondie et la comparaison étendue à d'autres textes et auteurs. Par la comparaison de plusieurs incipit d'ethnographies différentes, Pratt montre bien ce qui nous intéresse le plus ici : le rapport aussi bien étroit qu'instable entre voyage et ethnographie, entre littérature et anthropologie. Elle affirme, au lieu d'être en opposition et de marquer des discontinuités, que les pratiques discursives des ethnographes et celles des voyageurs sont très proches : le plus souvent, les ethnographes les héritent des voyageurs. Et Malinowski, plus exactement, hérite des écrivains de voyage le motif du naufrage : en arrivant aux Îles Trobriand, il se représente en véritable naufragé. Quelle leçon peut-on tirer plus exactement de ces propositions ? Comme le rappelle Pratt : « Sûrement un premier pas vers un changement serait de reconnaître que ses propres tropes ne sont ni naturels, ni souvent spécifiques d'une discipline. Par conséquent, si on le désire, il est possible de se libérer d'eux, non pas en le supprimant (parce qu'il n'est pas possible), mais en inventant des nouveaux » (Pratt, 1986 : 50). Et c'est ce que fait Clifford, plus systématiquement, plus radicalement, dans un texte fondamental qui focalise justement sur le voyage et la traduction au vingtième siècle. Il le fait en renversant les termes de la question : « Demeurer était entendu comme la base solide de la vie collective, tandis que le voyage comme le supplément ; les racines précèdent toujours les chemins. Mais que se passerait-il - commençai-je à me demander - si le voyage était délié, vu comme l'omniprésent, complexe spectre de l'expérience humaine ? » (Clifford, 1997 : 3). Ce renversement de perspective vaut aussi bien pour l'ethnographe (qui 'à la licence épistémologique', aujourd'hui finalement, de rapatrier et de faire ses propres recherches dans son pays d'origine) que pour l'homme commun (qui est invité à voir l'ordre de son existence tourner autour de la mobilité).

En définitive, pour le dire à la manière de Deleuze, un site (la plage, par exemple) n'est pas un point d'arrêt, mais une ligne de continuité en devenir où se situent des rencontres multiples et où se mettent en place des traductions variées. Un point est alors à souligner par rapport au tournant plus général de la mobilité. L'originalité de l'approche de Clifford vient du fait que la mobilité et le mouvement sont vus en étroite association avec la question de la traduction et la (redéfinition de la) culture dans son ensemble et dans ses variétés 'indigènes'. Contrairement à d'autres courants plus sociologiques qui se réclament du tournant de la mobilité, pour Clifford le mouvement est toujours un itinéraire par lequel se découpent des

parcours culturels différents et où la traduction joue un rôle de relief, indispensable et de sauvetage, de contact et de possible rencontre entre les humains. Que la traduction interlinguistique et interculturelle ait un rôle dans la question de la mobilité et du voyage est également crucial pour aux moins deux autres raisons, qui concernent directement le présent essai : (i) elle montre le lien possible qu'on peut tisser entre les concepts de culture et de voyage ; (ii) elle aide à mieux comparer et transposer les textes produits par les anthropologues eux-mêmes et leur définition de culture qui varie d'une époque à l'autre.

Or, si on revient aux définitions de culture données par Tylor et Geertz, et si on les compare, par similitudes et par différences, on le voit plus clairement. Si, pour Tylor, la culture est un ensemble à l'intérieur duquel se définissent des domaines de recherche bien cernés, pour Geertz la culture ressemble en revanche à des toiles de signification sur lesquelles l'homme, à l'instar d'une araignée, est suspendu. Si Tylor souligne le rôle passif du sujet qui reçoit et acquiert la culture, Geertz mets l'accent sur la production et l'activité accomplies par le sujet interprétant. La définition de Tylor découpe clairement des objets à étudier par l'anthropologue tels que la connaissance, la croyance, l'art, les morales, la loi, les us et coutumes ; la définition de Geertz, elle, met avant le principe que l'anthropologue est un individu impliqué dans son même faire, tellement écrasé sur son objet d'étude que ses observations ont la valeur d'interprétations qui renvoient aussi bien à l'objet étudié qu'au sujet de l'interprétation. De son côté, Tylor définit la culture par la figure stylistique de l'énumération, tandis que Geertz le fait par la métaphore de l'araignée. Les deux, l'énumération et la métaphore, sont des processus de mise en œuvre de la connaissance qui présentent des avantages et des désavantages. La place de l'homme actif et producteur est réduite chez Tylor mais plus objective et bien découpée par les éléments de l'énumération ; dans la métaphore de Geertz, au contraire, l'homme acquiert un rôle bien plus important, pourtant limité par la proximité du regard (en effet, à l'instar de l'araignée, l'homme est suspendu aux toiles de signification). Il n'y a pas de possibilité de prise de distance pour Geertz, ni d'un regard de loin sur l'objet à connaître : la proximité annule un regard d'ensemble sur une éventuelle structure à reconstruire et valorise par contre l'acte interprétatif et singulier. En définitive, dans les termes de Geertz, la connaissance n'est pas un phénomène abstrait, mais un processus, toujours partiel, qu'on effectue sur un espace limité qui écrase le sujet sur l'objet.

Contre Geertz, on pourrait citer Lévi-Strauss et le parallèle étroit qu'il tisse entre la connaissance et le va-et-vient incessant qui incorpore la proximité et la distance : « Il n'y aurait pas de connaissance possible si l'on ne distinguait pas les deux moments [le près et le loin] ; mais l'originalité de l'enquête ethnographique

consiste dans cet incessant va-et-vient. » (Lévi-Strauss, 1988 : 214-215). Finalement, pour revenir plus spécifiquement au voyage et au mouvement, la connaissance est, selon Lévi-Strauss, rendue possible grâce à une mobilité de l'ethnographe sur un espace parcouru de manière incessante. Il s'agit là aussi d'une métaphore dont la couche de base est fournie, encore, par l'axe sémantique remaniant les traits de l'espace et du mouvement. De manière différentielle, on voit bien que Geertz utilise lui aussi l'espace, mais en éliminant la distance et le va-et-vient (une araignée reste collée à la toile). Pour récapituler, l'espace, même s'il est métaphorisé, peut servir en tant que couche sémantique sur laquelle construire une perspective fructueuse de la connaissance ; cela dit, il faut toutefois être conscient du fait que ce processus de métaphorisation s'appuie sur la mise en relief d'un élément - l'espace - au détriment d'autres en puissance aussi pertinents. Comme l'affirme Strathern : « Nos propres métaphores reflètent une métaphysique profondément enracinée dont les manifestations font surface dans toutes sortes d'analyses. Il s'agit de savoir comment les déplacer le plus efficacement possible. » (Strathern 1988: 12). L'anthropologue ne peut pas échapper à son positionnement et à son regard : il est toujours quelque part, les pieds par terre et la tête en haut. Que faire alors ? Comment déplacer nos propres analyses et renverser épistémologiquement les racines de notre métaphysique implicitement acceptée ? On peut suivre la piste lancée par Lévi-Strauss et analyser les faits sociaux en tenant aussi compte du rôle joué par l'observateur et par son appartenance culturelle : « Que le fait social soit total ne signifie pas seulement que *tout ce qui est observé fait partie de l'observation* ; mais aussi, et surtout, que dans une science où l'observateur est de même nature que son objet, *l'observateur est lui-même une partie de son observation*. » (Lévi-Strauss, 1950 : XXVII). De quelle manière, peut-on le faire plus exactement ? De quelle manière, peut-on tenir compte de cette proposition de Lévi-Strauss ?

En ce qui concerne le voyage (et le voyageur) plus particulièrement, on a vu que Pratt conseille d'accepter les similitudes et les différences qu'il y a avec l'ethnographie (et l'ethnographe) : au lieu de rejeter l'héritage discursif, il vaut mieux en avoir conscience afin d'inventer de nouveaux tropes, plus efficaces et innovateurs, qui tiennent compte de la place jouée par le sujet observateur/voyageur dans son interrelation avec la culture. Les manières particulières d'aborder la question sont toutefois variées. On pourrait, par exemple, s'amuser à faire un 'jeu de langage' exemplaire - à l'origine, comme on sait, la 'technique' a été mise en œuvre par Wittgenstein (2005) - afin de continuer sur la même ligne utilisée ici : le renvoi à d'autres concepts, la mise en parallèle et leur transposition sémantiquement enrichissante et pragmatiquement contextualisée. Si on se réfère à Tylor, à sa définition, Maupassant ne serait qu'un membre de la culture que l'écrivain a

acquise d'une manière somme toute passive. Pour Geertz, Maupassant serait un membre d'une culture qu'il a contribué à produire activement des près (mais pas de loin). Pour Lévi-Strauss, Maupassant serait un membre de sa culture qui se produit dans un incessant mouvement de va-et-vient entre le proche et le lointain. Et le jeu de langage pourrait continuer en l'adaptant à d'autres définitions de culture fonctionnant en tant que différents contextes d'utilisation. Ce que je veux dire, plus concrètement, pour raccourcir, est que les définitions de culture ne sont pas neutres mais modèlent un regard et un savoir opératoire, et ce regard et ce savoir sont à relier aux concepts auxquels on fait appel et par lesquels on met en œuvre un réseau d'interdépendances. Comme on a vu, Clifford met au centre de son intérêt le concept de voyage afin de mieux explorer d'autres concepts, selon lui corrélés, tels que culture et traduction : le retour est que cette stratégie lui permet aussi de mieux définir le concept de voyage. Le jeu de renvois ne s'arrête pas là et pourrait s'étendre à n'importe quel anthropologue, montrant en outre qu'un anthropologue n'est pas une entité fixe, mais un auteur qui évolue dans le temps. Dans un texte clé pour la réflexion sur l'ensemble de son travail, *On the Edges of Anthropology*, Clifford affirme en outre que le concept central pour sa recherche est devenu désormais celui d'articulation qui correspond, plus proprement, à l'accrochage et décrochage politique des éléments de la culture (Clifford, 2003 : 45). Un exemple qu'il donne est celui de la conversion en Mélanésie au Christianisme où des éléments de la vieille tradition s'articulent avec des éléments de la modernité. Le concept d'articulation permet à Clifford de mieux saisir le fait qu'un nouveau commencement n'arrive jamais de manière nette, mais garde des éléments du passé, même s'ils sont parfois reformulés. Recommencer signifie donc, pour Clifford, instaurer une ligne de continuité avec le passé et se projeter en même temps en avant : cela veut dire, en outre, que la rupture avec le passé n'est pas totale renforçant du coup l'idée que le jeu de continuité et de discontinuité est temporellement constant.

D'une certaine manière, Deleuze a une position semblable et il arrive même au point d'attribuer un caractère national au commencement et à sa valeur sémantique :

Les Anglais, les Américains n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français, c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme d'un point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée [...] Les Français pensent trop en termes d'arbre : l'arbre du savoir, les points d'arborescence, l'alpha et l'oméga, les racines et les sommets. C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu [...] L'herbe a sa ligne de fuite, et pas d'enracinement. (Deleuze, 1977 : 50).

La table rase, l'origine, le point ferme sont vus négativement par Deleuze parce qu'ils interrompent le devenir et la continuité. Dans *Mille plateaux*, écrit en collaboration avec Guattari, Deleuze consacre un chapitre entier à la nomadologie afin de valoriser, entre autres, les vertus du milieu et dévaloriser les débuts et les fins en tant que points qui empêchent les continuités, les prolongements et les poussées (Deleuze ; Guattari, 1980). Dans mes propres termes, je dirais qu'un incipit marque toujours des discontinuités mais affirme aussi des continuités. Dans ma perspective, les discontinuités ne correspondent pas nécessairement à des points morts ou à des racines pétrifiantes parce qu'en effet elles peuvent être mises au service de la continuité et de la projection en avant. Si on traduit en termes plus proprement anthropologiques ce que j'entends ici, cela veut dire, par exemple, que la tradition se réinvente (ou, au moins, se récupère en partie) pour se transformer dans le devenir d'une modernité. Un autre exemple pertinent est celui de l'incipit des *Argonautes* : il représente, lui aussi, une projection en avant, sauf à devenir par la suite une formule stéréotypée à réinventer et réarticuler nouvellement par les disciples de Malinowski ou par des écoles d'orientation différente. Comme rappelle Hacking au sujet de Malinowski, les individus eux-mêmes peuvent avoir le rôle de modèle théorique à suivre et « bien que Malinowski ne se conforme pas vraiment à son modèle [...] il a toutefois inventé un type d'homme de science » (Hacking, 2002: 113). L'émergence historique d'un concept - c'est le cas de l'observation-participante - peut être le résultat du style de recherche d'un seul homme dont les modalités concrètes d'être ethnographe sur le terrain sont en réalité discutables au moins éthiquement.

Pour revenir à la question de la méthode (à utiliser afin d'analyser le voyage et la culture), je dois rappeler que toute définition de culture peut se transformer en procédé opérationnel d'analyse du rapport s'instaurant entre la collectivité et l'individu : par exemple, le voyage de Maupassant serait une forme d'apprentissage pour Tylor (selon sa définition de culture) ou une mise en forme d'actes interprétatifs pour Geertz. De mon côté, le vaste réseau de comparaisons que j'ai essayé de tracer ici, sur la base des continuités et discontinuités relevant des incipit, est ma manière interdisciplinaire - suivant la ligne exemplaire tracée par Deleuze, Said, Lotman and Clifford - d'aborder la question : plutôt que d'isoler des concepts (par exemple, le voyage ou la culture, la mobilité ou le regard), j'ai essayé de relever leur réseau plus étendu dont la génération productive et réceptive se donne par leur occurrence spécifique. La pensée nomade dont parle Deleuze - au moins ma manière de l'entendre - est en définitive une pensée qui se propose en tant qu'aventure interdisciplinaire, ligne de fuite qui s'oppose à la stéréotypie des codes produits par les disciplines et les institutions. C'est une raison de plus pour préciser

que la mobilité dont je parle n'est pas nécessairement physique, ni centrée sur le tournant de la mobilité à caractère sociologique. Comme souligne Deleuze, « le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes. » (Deleuze, 2002 : 362). Par mon analyse, inspiré par Deleuze et par sa pensée nomade, j'ai voulu montrer des concaténations de signification produites dans le renvoi d'un concept à l'autre, justement à partir du voyage et de l'incipit. Bien qu'il soit désormais clair que les concaténations sont innombrables, justement pour cela, cet essai n'a pas l'ambition de prendre en compte le trope du voyage dans sa complexité et ampleur : pour cette tâche, peut-être, il n'aurait pas suffi un livre entier. Plus particulièrement, dans mon cas, il s'est agi de se concentrer sur un auteur tel que Maupassant pour mettre en évidence, corrélativement, sa manière de voir la Sicile, le voyage et l'altérité à travers le découpage de ses incipit. La leçon plus générale à tirer est que le voyage peut être décliné de façon différente par rapport aux grilles de concepts qui se rencontrent et se superposent : l'ensemble des déclinaisons, malgré son devenir, forme - comme dirait Lotman mettant l'accent sur la puissance génératrice de l'intrigue (Lotman, 2001) - une sémiosphère complexe et articulée.

On a déjà beaucoup insisté sur le voyage comme itinéraire interculturel et forme de traduction (Clifford, 1997). Il est aussi intéressant de voir que, le plus souvent, le voyage se décline sous forme de tourisme dont la portée culturelle est parfois refusée par beaucoup d'anthropologues. Augé, par exemple, considère le voyage touristique comme un spectacle inauthentique et déréalisant : « Le monde existe encore en sa diversité. Mais celle-ci a peu à voir avec le kaléidoscope illusoire du tourisme. Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir. » (Augé, 1997 : 14-15). Pour d'autres anthropologues, le voyage touristique est au contraire une occasion unique pour explorer les interactions qui se mettent en place entre les touristes et les natifs. Bruner a eu la chance d'accompagner sur place les touristes, en Indonésie par exemple, en tant que guide et conférencier. Son expérience lui permet de dire que, sur le terrain, plusieurs narrations se rencontrent, bien qu'elles puissent parfois entrer en collision. Il raconte, en effet, que son dialogue avec les touristes qu'il accompagnait était basé sur l'idée que les traditions locales se réinventent continuellement tandis que ses embaucheurs voulaient qu'il en parle en termes de tradition locale typique et fixe, c'est-à-dire en tant que forme de représentation authentique et inaltérable (Bruner, 2005). De

ce point de vue, les perspectives d'Augé et celle de Bruner sont différentes : pour le premier, le tourisme globalisant éloigne d'une couche originaire d'authentique, tandis que pour le deuxième le tourisme peut se révéler une pratique réflexive pour les individus afin de saisir la culture des autres et, en même temps, montrer le caractère processuel de la tradition toujours en mouvement, toujours réinventée et modifiée. A ce sujet, on peut se demander comment, de son côté, procède Maupassant ? Il ne se comporte pas de manière différente. Pour raconter son propre voyage, ce qu'il a vu et expérimenté, il doit choisir (ou suivre implicitement) des modalités argumentatives qui, bon gré mal gré, obtiennent un effet d'adhésion ou de rejet par le public de l'époque et même pour le lecteur d'aujourd'hui.

Dans son texte, Maupassant exprime ouvertement ses opinions par un dispositif qui rappelle celui des ethnographes légitimant 'leur dire' par la présence sur le terrain. Précisément dans l'incipit, Maupassant légitime son opinion sur la Sicile par son expérience vécue directement et vise à délégitimer les points de vue différents auxquels il s'oppose. Le présupposé de base qu'il avance, comme on a déjà remarqué, est que connaître veut dire surtout battre les sentiers moins connus et plus originaux. C'est évidemment une argumentation aussi valable que beaucoup d'autres. Le fait important à souligner est que, pour Maupassant, le voyage en Sicile (et ailleurs) fait partie intégrante d'un style de vie vécu comme projection en avant, comme projet totalisant. Disons que, pour lui, le voyage ne représente pas une sorte de parenthèse dans sa propre vie, mais une véritable prolongation d'une manière d'être. L'existence, dans toute son ampleur, était le paradigme de fond pour Maupassant ; de même, on peut le dire du voyage et de sa manière de le vivre. C'est pourquoi, dans mon analyse, j'ai tendu à voir le voyage plus comme une expérience (existentielle) d'ensemble que comme une sorte de mobilité (passagère). Aujourd'hui, les vies sont de plus en plus mobiles (Elliott, Urry, 2010). Et bien que Maupassant appartienne à une classe sociale aisée pouvant se permettre, déjà à l'époque, une mobilité considérable, mon idée est toutefois que sa mobilité n'était pas d'ordre uniquement physique ou vacancier, mais une mobilité intellectuelle et existentielle, profondément ressentie et soufferte, allant même jusqu'à la sortie de soi, à la folie.

La question, comme on peut comprendre, va au-delà de Maupassant et se pose d'un point de vue théorique. En gros, se découpent deux manières de voir et analyser la mobilité humaine : une, plus proche du tournant de la mobilité en sociologie, et une autre, plus proche de l'anthropologie existentielle (Jackson, 2005) et de l'anthropologie interculturelle focalisant sur les cultures indigènes (Clifford, 2013) ; la première a tendance à mettre en relief surtout les modalités de déplacement dans nos sociétés occidentales, la deuxième se place dans une

plus grande transversalité, assurée par la comparaison et la traduction des cultures proches et lointaines. En ce qui me concerne, pour conclure, la deuxième position est plus proche de mes inclinaisons théoriques et pratiques parce que, grâce à cette perspective, se voient mieux - je crois - les ambivalences et les amalgames résultant de la rencontre épineuse entre l'évasion et la résistance, l'imagination et la manipulation, la narration et l'argumentation, le commencement et la planification, la littérature et l'ethnographie.

Bibliographie

- Aragon, L. 1969. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Genève : Skira.
- Augé, M. 1997. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Payot & Rivages.
- Augé, M. 2000. *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il ? 29 février, 31 mars, 30 avril*. Paris : Fayard.
- Austin, J. L. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- Balandier, G. 1988. *Le désordre : éloge du mouvement*. Paris : Fayard.
- Balsamo, J. 1999. Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 125-138.
- Bateson, G. 1979. *Mind and nature*. New York: Dutton.
- Behar, R. 2009. Believing in Anthropology as Literature. In: *Anthropology off the Shelf. Anthropologists on Writing*. Sous la direction de A. Waterston et M. D. Vesperi. Malden, MA: Wiley-Blackwell, p. 106-116.
- Bienvenue, J. 1999. Voyage initiatique en Sicile. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 139-146.
- Bruner, M. E. 2005. *Culture on Tour. Ethnographies of Travel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clifford, J. 1982. *Person and Myth : Maurice Leenhardt in the Melanesian World*. Berkeley: University of California.
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Clifford, J. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, J. 2003. *On the Edges of Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Clifford, J. 2013. *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crapanzano, V. 2004. *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: The University of Chicago.
- Delaisement, G. 1999. Vers l'Afrique, derrière le voyageur... le poète, l'historien. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 45-54.
- Deleuze, G., Parnet, C. 1977. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.

- Deleuze, G. 2002 (1973). La pensée nomade. In : *L'île déserte et autres essais. Textes et entretiens 1953-1974*. Édition préparée par D. Lapoujade. Paris. Minuit, p. 351-364.
- Duranti, A., Goodwin, Ch. 1992. Sous la direction de. *Rethinking Context*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Elliott, A., Urry, J. 2010. *Mobile Lives*. London-New York: Routledge.
- Fischer, M. M. J. 2009. *Anthropological futures*. Durham & London: Duke University Press.
- Foucault, M. 1969. Qu'est-ce qu'un auteur ?. In : *Dits et écrits*. Sous la direction de D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange. Paris : Gallimard, p. 789-821.
- Foucault, M. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geertz, C. 1988. *Works and lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gracq, J. 2002. *En lisant en écrivant*. Paris : Corti.
- Greimas, A. J., Courtés, J. 1979. Sous la direction de. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Hacking, I. 2002. *Historical Ontology*. London: Harper University Press
- Jackson, M. 2005. *Existential anthropology. Events, exigencies and effects*. New York: Berghahn.
- Jakobson, R. 1963. *Linguistique et poétique*. Paris : Minuit.
- Lévi-Strauss, C. 1950. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. In Mauss, M. *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, p. IX-LII.
- Lévi-Strauss, C., Éribon, D. 1988. *De près et de loin*. Paris : Odile Jacob.
- Lotman, J. M. 1979. Valore modellizzante dei concetti di fine e inizio. In : J. M. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Sous la direction de R. Faccani et M. Marzaduri. Milano: Bompiani, p. 135-141.
- Lotman, J. M. 1994. Dialogo plurilingue. In : *Cercare la strada*. Venezia : Marsilio.
- Lotman J. M. 2001. The semiosphere and the problem of the plot. In: *Universe of the mind*. London: Tauris, p. 151-170.
- Malinowski, B. 1963 1922. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard.
- Marcus, G. E., Fischer, M. J. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maupassant, G. de. 1890. *La vie errante*. Paris : Paul Ollendorff.
- Montes, S. 2004. Identités en devenir dans *La peau de chagrin*. Raphaël, l'incipit, la promenade. In : *Studia Romanica Tartuensia*. Sous la direction de M. Käsper. Centre d'Études Francophones Robert Schuman, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus, n. III, p. 335-365.
- Montes, S. 2006. Just a Foreword? Malinowski, Geertz and the Anthropologist as Native. In : *Sign Systems Studies*. Sous la direction de L. Taverna et S. Montes. Tartu : Tartu University Press, n. 34.2, p. 357-386.
- Montes, S. 2015. Semioantropologia come traduzione del vissuto. In *Dialoghi Mediterranei*. Revue en ligne, Istituto Euro Arabo in Mazara del Vallo, n. 11, janvier.

Pratt, M. L. 1986. Fieldwork in common places. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Sous la direction de J. Clifford et G. E. Marcus. Berkeley: University of California Press, p. 27-50.

Said, E. W. 1975. *Beginnings. Intention and method*. New York : Basic Books.

Strathern, M. 1988. *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.

Tylor, E. B. 1871. *Primitive Culture*. London: Murray.

Van Gennep, A. 1909. *Les rites de passage*. Paris : Émile Nourry.

Wittgenstein, L. 2005 (1953). *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.