

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

185-186 | 2008

L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé

Le métier d'écrire

Tom Conley



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24186>

DOI : 10.4000/lhomme.24186

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 333-342

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Tom Conley, « Le métier d'écrire », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24186> ; DOI : 10.4000/lhomme.24186

Le métier d'écrire

Tom Conley

*Nous avançons donc en proie à des sentiments mêlés,
vérifiant de temps à autre la position de nos revolvers Smith et Wesson
(nos hommes prononçaient Cemite Vecetone) et de nos carabines. Vaines craintes...*

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*.

TOUT TITRE est à tiroir. D'emblée, il évoque certains titres pour en occulter d'autres. Il semble qu'il se façonne à la manière d'un dicton. Pour faire sens, il doit dessiner une généalogie, ou paraître familier, tout en offrant le garant d'un contrat à la fois réel et imaginaire, que signent son auteur avec ses lecteurs. Un titre, a souligné Jacques Derrida, est la différence même : il anticipe, comme le célèbre signifiant lacanien¹ sur ce qu'il signifie ; et de par sa forme, il convoque une gamme de sens qui sera travaillée dans tout ce qui le suit². Il est entendu que le texte, en *subscriptio*, situé sous le titre en *superscriptio*, sera obligé d'y répondre. Dès l'incipit, le texte est questionné : il est soit en déficit, soit en excès, tel qu'il développe, amplifie, explique, déchiffre ou transforme un sens qu'il est censé porter.

« Je cherchai, cette fois, à l'aborder ». Les premiers mots de *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Maurice Blanchot en sont une preuve : le narrateur avoue qu'il lui est impossible d'« aborder » le titre annoncé juste au-dessus. Une espèce de jeu se joue dans l'immuabilité du texte imprimé, fatalement dépendant de ce qui le coiffe. Ce jeu persiste tout au long de la narration, le titre étant justement « celui qui ne m'accompagnait pas ». Et sans accompagnement, le lecteur reste livré à lui-même dans sa quête du sens, jusqu'à la fin.

1. Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1968 : 496.

2. Nous nous appuyons sur « Titre à préciser », in Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1985. Il est à remarquer que Derrida traite de *La Fabrique du pré* de Francis Ponge afin de pré-ciser l'espace de l'écriture du poème, et qu'il aborde *La Folie du jour* de Maurice Blanchot en suivant un biais qui passe par un autre titre du même auteur, *Le Pas au-delà*, greffé sur l'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud.

Les titres chez Marc Augé attestent tous de l'importance de l'écriture. Pour lui, l'écriture est l'une des trois composantes du métier d'anthropologue. Plus encore, l'anthropologue est avant tout écrivain. C'est ce que conclut le lecteur à la fin du *Métier d'anthropologue* (Augé 2006), sorte de profession de foi d'un auteur de textes aux styles, formes et genres aussi différents. Maître dans l'art de la monographie fourmillant de détails et d'observations ; artisan d'ouvrages précis, résultats de recherches patientes menées en Côte-d'Ivoire ; essayiste initiateur de la forme mixte d'« ethno-roman » ; poète en prose dans ses tableaux du métro parisien ; enfin, romancier, avec la parution récente de *La Mère d'Arthur* (Augé 2005), sa première fiction.

Ainsi *Domaines et châteaux* (Augé 1989) évoque-t-il un monde on ne saurait plus romantique et romanesque. En estimant que les résidences secondaires que convoitent les Parisiens de nos jours suscitent un investissement autant imaginaire qu'immobilier, Marc Augé fait naître chez le lecteur des souvenirs de Proust et de l'Ile-de-France des *Filles du feu* de Nerval. Quant à *La Traversée du Luxembourg* (Augé 1985), l'histoire est celle d'un trajet intérieur, l'analogue urbain et contemporain de la traversée de l'Atlantique racontée dans *L'Histoire d'un voyage fait en terre de Brésil* de Jean de Léry, livre que voilà un demi-siècle Claude Lévi-Strauss qualifia de « bréviaire de l'ethnologie ». Avec *Un ethnologue dans le métro* (Augé 1986), on est bien loin d'une terre originaire, lieu rêvé d'un anthropologue d'un autre temps, lointain et exotique. Enfin, *La Guerre des rêves* (Augé 1997) indique par le jeu du titre que le projet de colonisation de l'imaginaire à l'échelle mondiale remonte aux épures de *Star Wars* et bien au-delà. Aussi le soin qu'accorde Augé au choix stratégique de ses titres implique-t-il que l'écriture, entendue en son sens fort, intransitif et infini, travaille l'ensemble de ses recherches. Il ira jusqu'à la théoriser dans ses ouvrages récents qui définissent les composantes de son métier.

L'hypothèse examinée dans les paragraphes qui suivent postule que les passages de l'œuvre de Marc Augé dans lesquels il traite de l'écriture sont justement ceux où celle-ci y est particulièrement riche, dense, et polyvoque. La question est de savoir, un peu comme le souligne le titre de Francis Ponge (à propos de la « figue de paroles »), « comment et pourquoi »³. Depuis *Un ethnologue dans le métro*, Augé se demande si la forme de la monographie, épreuve imposée à tout anthropologue, peut se prêter à la création. Pourrait-elle s'éloigner de sa forme traditionnelle et attendue ? Même si elle doit « s'ouvrir par une description méthodique

3. Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1997.

des lieux », travailler « le milieu naturel », traiter « de la morphologie physique », et constituer « une étude de terrain » (Augé 1986 : 102-107), la monographie se crée à vrai dire dans la relation des fragments qu'elle recueille, au *monos*, à l'unité qu'elle voudrait constituer⁴. Écrivant à l'ombre de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris ou de *La Vie familiale et sociale des Nambikwara* de Claude Lévi-Strauss, Augé essaie de transformer un genre classique en un nouvel exercice. D'où le constat de la dernière phrase de son ouvrage *Le Métier d'anthropologue* :

« En forçant un peu les termes, j'avancerai que l'anthropologie est d'abord une analyse critique des ethnocentrismes culturels locaux ou, pour le dire autrement, que son objet principal, focal, est la tension entre sens et liberté (sens social et liberté individuelle) dont procèdent tous les modèles d'organisation sociale, des plus élémentaires aux plus complexes. C'est dire qu'elle a encore du pain sur la planche » (Augé 2006 : 62).

Ainsi le sous-titre *Sens et liberté* est-il au cœur du projet. Dire que l'anthropologie a encore du pain sur la planche suggère que son avenir se lie à ce qu'elle va écrire. Le métier, comme l'indique la table des matières, se décline en trois termes, s'effectue en trois moments : temps, culture, et écriture. La fin reprend le sous-titre, *Sens et liberté*, en filigrane tout au long de l'essai, avant qu'il ne soit formulé comme champ de tension qui s'ouvre entre ce qu'ailleurs Augé appelle « continuité structurale » (*Ibid.* : 31) et ce que le lecteur serait tenté d'appeler événement ou scène de l'écriture.

L'essai invite ainsi à une lecture transversale. Le *temps* comprend l'histoire et l'historicité. La *culture*, « au sens global et anthropologique du terme » (*Ibid.* : 33), constitue la représentation et l'institution d'un ensemble de relations entre les uns et les autres dans une configuration donnée. L'*écriture* devient un objet anthropologique lorsqu'elle s'apparente « à l'histoire d'une rencontre qui est, dans le récit comme sur le terrain, le préalable nécessaire au recueil d'information » (*Ibid.* : 57), c'est-à-dire, à la confection d'une monographie. Chacun des termes se comprend à la lumière des deux autres. La raison de l'un se trouve dans la comparaison des trois. Il reste à savoir comment ces comparaisons s'écrivent et comment elles se traduisent. Augé répète, un peu comme un habile metteur en scène, ce qu'il va proposer en conclusion : « [l]e temps, la culture et l'écriture peuvent apparaître à la fois comme constitutifs de nos objets et comme des entraves à notre relation avec la réalité » (*Ibid.* : 11). En affirmant que ces trois éléments n'en font qu'un, que l'historicité relève de la relativité au sens propre, que la culture est

4. Insistant sur le *monos* du mot, Augé laisse en sourdine, pour mieux la faire voir, la part de l'écriture, la graphie de la monographie.

d'une durée et d'un espace précis, et que sa représentation en écriture est moins une transcription qu'une médiation, il veut spéculer sur ce que peut l'anthropologie sur un plan mondial.

Le fil rouge, *Sens et liberté*, s'entrelace dans ces termes. On le décèle pour la première fois vers le milieu de l'ouvrage, qui pourrait être lu comme une fable, sous-tendu par un schéma⁵, un peu comme le dessein du *Discours de la méthode*. « Disons », écrit-il au milieu du *Métier d'anthropologue*, « qu'il y a, dans toute société, une tension entre le sens, entendu comme l'ensemble des relations pensables, et la liberté, définie comme l'espace laissé à l'initiative individuelle » (2006 : 39-40), faisant de ce passage une sorte de point de fuite⁶. Le lecteur en déduit que l'écriture, surtout celle d'un auteur qui se détache de son groupe comme individu écrivant, serait de l'ordre de liberté, tandis que la culture serait celui du sens qui contrôle ce que peut dire l'écrivain ; et le temps serait le champ de tension ouvert entre *sens et liberté*.

C'est à partir de ce point précis que l'espace de la réflexion s'ouvre de façon insolite. Le texte devient un tableau, voire un paysage, dans lequel la liberté serait éprouvée par le parcours de l'œil traversant les niveaux et les lieux de la réflexion⁷. Marc Augé souligne combien le sens n'est ni clôture ni conformité sociale, mais plutôt – et on songe à Montaigne et Descartes – ouverture, mouvement, et cheminement⁸. Pour cette raison, la définition du sens comme « pensable » (ce que Michel Foucault nomme formations discursives et formations visibles), fait appel à la créativité de l'aliénation et, comme on va le voir, à un ethnocentrisme paradoxalement salutaire. En Grèce antique, civilisation dite immanente, l'aliénation a fait naître des objets de croyance par le truchement des

5. Voir, dans le même sens, la façon dont Louis Marin lit l'ordre et l'aspect des *Fables* de La Fontaine dans *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992 : chap. I.

6. Voir nos propos sur le nom propre comme point de fuite dans Tom Conley, *The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 : 296.

7. On pense à la manière dont Michel de Certeau, dans *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, traite des œuvres de Jérôme Bosch comme d'une espèce de texte-paysage (chap. I).

8. Au début de *L'Entretien infini*, Blanchot rappelle que les *Essais* et le *Discours de la méthode* sont criblés de figures de cheminement. Montaigne emprunte la voie « tortue » (III, I) et les chemins sinueux, tandis que Descartes préconise les vertus du droit chemin. Rappelons que l'anthropologue qu'est Montaigne se trouve partout dans *Le Métier d'anthropologue*. Comparant les sociétés qui « privilégient l'exploitation des savoirs », c'est-à-dire « le connu », à celles qui « privilégient la prospection scientifique, c'est-à-dire l'inconnu » (Augé 2006 : 35-36), Augé se demande si, dans son histoire, une société peut cerner des périodes ou secteurs « marqués par l'exploitation passive des savoirs », et d'autres « ouverts au désir de connaissance » (2006 : 36, c'est moi qui souligne). Augé reprend la première phrase de « De l'expérience » (III, XIII) qui traduit la première phrase de la *Physique* d'Aristote : « Il n'est désir plus naturel que le désir de connoissance ». De là, Montaigne s'engage dans un cheminement qui bifurque infiniment, qui s'oriente au moyen d'un triptyque perpétuel comme celui du *Métier d'anthropologue*.

mythes. Quand le mythe raconté se mue en écriture, « un jeu s'instaure entre le pôle de la croyance et le pôle de la fiction » (Augé 2006 : 40), tel qu'un « degré de liberté » octroyé au conteur, à l'auteur, et au lecteur « desserre la contrainte exercée par le système symbolique sur l'imaginaire individuel » (*Ibid.*). Dans l'émergence de l'écriture, l'individu appartenant à la culture immanente voit la possibilité de se faire autre ou de se déposséder des pratiques dictant le caractère de l'immanence. *Sens*, mot doué d'ordre, signifierait dans les sociétés modernes leurs règles du jeu. « La réification de la culture » équivaut à la « clôture du sens » (*Ibid.* : 41). Grâce à l'ouverture qu'a opérée la pensée anthropologique des années 1960, les sciences humaines ont travaillé le *sens* moins comme un ordre fixe que comme un champ de tension dans lequel figure la *liberté*, son entrave et son complément.

À partir de là, sur un plan historique et structurel – historique en raison du triomphe de la pensée dite structuraliste, *grosso modo* celle de *Tristes Tropiques* et de *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, et structurel en raison de la mise en question de la nature et des limites de ce qu'on appelle depuis Marcel Mauss « fait social total » – le chercheur prend en compte la tension vécue, quotidienne, sinon omniprésente entre *sens et liberté*. Le lecteur perçoit ici un tournant à la fois dans la discipline et dans ce que Marc Augé voudrait en faire.

L'ethnographe devient ethnologue, et *vice versa*. Cette distinction rappelle celle que fait l'auteur *Des Cannibales* entre topographe et cosmographe : l'anthropologue serait extérieur au « jeu de relations qu'il étudie » (Augé 2006 : 42) et l'ethnographe – l'accent est mis sur l'aspect graphique de son métier – aurait l'« illusion d'une participation affective et fusionnelle avec son objet » (*Ibid.* : 43). En insistant sur cette illusion, sur ce jeu intériorisant, Marc Augé indique comment et combien la participation ou l'identification de l'ethnographe avec son objet est toujours extérieure, distanciée et intellectuelle. L'extériorité de l'observateur, avoue-t-il, introduit « chez ses interlocuteurs *un degré de liberté* par rapport à leur environnement culturel et entraîne un changement de point de vue » (*Ibid.* : 44-45 ; c'est moi qui souligne)

Il infère que le *sens, strictu sensu*, des processus culturels qu'incarnent les membres d'un groupe pourrait se muer en une sorte de *liberté* dans le domaine de l'écriture. Marc Augé démontre cela en ayant recours à la structure dialogique de l'entretien entre l'anthropologue et ses interlocuteurs : « Vous qui n'êtes pas d'ici, qu'en pensez-vous ? » ou encore « Et chez vous, comment ça se passe ? » (*Ibid.* : 45). Tout d'un coup, les membres d'un ensemble se libèrent du *sens* de leur routine ou de leur immanence ; et inversement, après avoir bousculé « l'ordinaire des choses

dans le groupe observé » (*Ibid.*), l'observateur doit renoncer à sa vie ordinaire. Il doit se resituer dans un entre-deux (lieu cartésien par excellence) qui l'oblige à s'affubler d'une « morale provisoire » (*Ibid.*). Augé souligne que la mise en scène est des plus ordinaires. On se souvient d'une des scènes d'*Un ethnologue dans le métro*, ouvrage dans lequel l'ordinaire devient extraordinaire par objectivation ou extériorisation. L'ethnologue, empruntant la ligne Neuilly-Vincennes, observe la façon dont les touristes étrangers qui circulent sur le quai de la station Louvre s'exclament et s'extasient à la vue du nom du lieu inscrit sur le mur. Mais il se rend vite compte que pour eux il fait « un peu partie du décor » (Augé 1986 : 40) et surtout, qu'en tant qu'indigène, de leur point de vue, il devrait être le porte-parole des mythes qui confèrent au nom de la station son aura et le sens de son histoire. « L'indulgence un peu amusée », à vrai dire le sens du regard du Parisien, est libérée lorsque le touriste l'affecte à un savoir et à des connaissances insolites et imprévues.

Ici et ailleurs, *Un ethnologue dans le métro* laisse entrevoir le rôle de l'écriture dans le jeu du *sens* et de la *liberté*. Pour Marc Augé, le métro est le lieu de l'altérité et du familier, de l'extérieur et de l'intérieur, du moi à la fois dans et en dehors du groupe qu'il étudie. Saturé de souvenirs populaires – l'arôme du métro qui éveille la nostalgie du pays dans *Pépé le Moko*⁹, le rythme saccadé des rames que fête Céline dans *Voyage au bout de la nuit* – le métro est le lieu par excellence où *sens et liberté* se font ressentir : l'itinéraire est de l'ordre de celui-là, et l'illusion du voyage *anywhere out of this world*, de celle-ci. Il ressort de la tension du jeu une marée de souvenirs qui appartiennent, semble-t-il, aux mythes et fictions qui caractérisent l'imaginaire d'un groupe. C'est à la fois dans le métro et dans le parcours d'une vie que quotidiennement, les individus empruntent des itinéraires qu'ils n'ont pas choisis de parcourir, contraints aux souvenirs qui naissent de l'habitude et parfois la subvertissent, côtoyant, ignorant, mais parfois pressentant l'histoire des autres, passant par les chemins balisés d'une mémoire collective banalisée (Augé 1986 : 46-47).

Le métro montre à l'ethnologue « que l'on peut toujours changer de ligne et de quai, et que si l'on n'échappe pas au réseau, il permet pourtant quelques beaux détours » (*Ibid.* : 117). Le réseau métropolitain constitue une image juste du *sens* du *Métier d'anthropologue* tandis que les correspondances – de l'ordre du sonnet éponyme de Baudelaire – qui permettent des détours et des synesthésies seraient celle de la *liberté*.

Tout au long d'*Un ethnologue dans le métro*, le lecteur suit des « récits d'espace » qui transforment les voyages les plus anodins des usagers du

9. *Pépé le Moko*, film français de Jean Duvivier sorti en 1937 avec Jean Gabin.

méto¹⁰. Ces récits, nés d'un « sensorium souterrain », sont destinés à ce que chaque voyageur s'interroge sur lui-même, de l'intérieur, et se déplace vers l'extérieur. L'évocation du méto dans l'ouvrage de 1986 incarne ce que dans *Le Métier d'anthropologue*, Marc Augé (2006 : 48) appelle transculturalisme, ou « possibilité pour des individus de traverser des cultures et de se rencontrer ». Le réseau ferroviaire sous les rues de Paris dans l'opuscule de 1986 se métamorphose, en 2006, en une cartographie aérienne et mondiale, celle d'« un nouvel humanisme planétaire » (*Ibid.* : 52).

L'objet du *Métier d'anthropologue* est lié à ce en quoi Marc Augé est passé maître depuis ses premières réflexions sur le méto ou sur le bonheur dans *La Traversée du Luxembourg* : l'écriture. Elle aussi louvoie, entre *sens et liberté*. S'en prenant aux spécialistes qui proclament que la « littérature anthropologique relève de la fiction » (Augé 2006 : 54), il rejette l'hypothèse bien pensante qui énonce qu'on ne pourra jamais « oser parler des autres à la place des autres » (*Ibid.* : 56). L'écriture met en scène la prise de contact avec l'autre et avec soi – l'intériorité et l'extériorité –, étant à la fois le garant de celle-ci et le chemin menant à celle-là. C'est l'écriture qui fait que l'ethnologue se trouve à la fois « dedans et dehors, distancié et participant » (*Ibid.* : 61) des cultures en question, et c'est elle, avoue-t-il, qui mène l'écrivain, toujours en tant qu'ethnologue, à s'objectiver indéfiniment.

Marc Augé conclut que l'anthropologie qui aura la capacité d'incarner ce nouveau transculturalisme et d'embrasser un humanisme planétaire – qui prendra soin de l'avenir frêle et précaire du monde – sera « la plus engagée dans son époque, mais aussi la plus personnelle et soucieuse d'écriture » (*Ibid.* : 63). Cela implique que le champ de tension ouvert entre *sens et liberté* est celui dans lequel se meut l'écrivain. L'analyse du *sens* du groupe observé est altérée par le passage à l'écriture. La liberté, « espace laissé à l'initiative individuelle », est le propre de l'écrivain pour autant que l'écriture soit le truchement de la relation complexe entre l'ethnologue et ses informateurs. *Sens et liberté* se focalisent là où le métier de l'écrivain se mêle à celui de l'ethnologue.

Avant de conclure, nous pourrions revenir aux « leçons d'écriture » qui jalonnent l'itinéraire d'écrivain que fraie Marc Augé. L'historien de la littérature, surtout celui qui aime trop l'écriture pour s'y adonner lui-même, dirait que l'écrivain est celui qui « traverse le Luxembourg ». C'est celui qui, en écrivant, mélange observation, réflexion et fiction. Le même historien

10. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 : 170-191.

dirait que l'écriture raisonne et résonne encore dans *Un ethnologue dans le métro* et pratiquement dans tout ce qui suit, y compris le dernier chapitre du *Métier d'anthropologue* qui constitue une sorte d'art poétique.

Un « regard éloigné » porté sur l'œuvre de Marc Augé en révèle beaucoup. L'opuscule de 1986 commence par un souvenir on ne saurait plus proustien du premier soldat allemand que l'auteur se rappelle avoir vu, « en quarante, au retour de l'exode ». Il remarque que « [jusqu']alors les Allemands n'avaient été qu'une menace immatérielle et diffuse imposant à notre itinéraire d'incessants repentirs ; nous ne cessions de fuir et ils nous devançaient toujours » (Augé 1986 : 7). Cette scène semble lui revenir par le biais de l'écriture qui suit un cheminement particulier, empruntant un *sens* souterrain. Au retour des « landes de Champagné, non loin du Mans, nul signe ne se manifestait d'une progression dont tout le monde parlait cependant, frôleuse absence, abstraction toujours près de se concrétiser » (*Ibid.*). Dans sa mémoire, l'abstraction qui se concrétise est celle d'une espèce d'allégorie, figure née et enkystée dans un rêve. Elle prend la forme d'une silhouette fugace, « pressée », « d'un homme au calot gris ». C'est son premier souvenir d'un soldat allemand, traversant la place au sortir de la station Maubert. Épisode liminaire, le souvenir déclenche une réflexion sur le plan du métro comme aide-mémoire, « miroir de poche où viennent se refléter et s'affoler un instant les alouettes du passé » (*Ibid.* : 8).

Le toponyme « Maubert-Mutualité » est chargé de sens. Historiquement, la place Maubert était le lieu des exécutions publiques, et la notion de « mutuel », renforcée par l'allitération en [m], crée un lien entre l'enfant français et le soldat allemand. La trempe de la description à la fois invite et refuse de telles interprétations¹¹. Le début du même épisode revient dans *Domaines et châteaux*. Marc Augé fait allusion cette fois au contexte de ses balades en Ile-de-France : « La route, qu'il avait fallu reprendre de nuit, après quelques jours de calme dans les landes de Champagné, n'était pour moi qu'un long sommeil chaotique entrecoupé de réveils fugitifs – haltes marquées par l'éclat de lampes électriques et les paroles pressées qui s'échangeaient à voix très haute avec les gendarmes. La Loire : le mot revenait constamment... » (Augé 1989 : 99).

On pourrait revoir cet épisode autobiographique, narré deux fois, sous l'angle de la scène de l'écriture anthropologique quasiment originelle : celle que dans *Tristes Tropiques* Lévi-Strauss intitule « Leçon d'écriture ».

11. Marc Augé remarque ailleurs, dans *Domaines et châteaux* que « [l]es noms font allusion à une réalité antérieure au texte (à un pré-texte) qui est l'une des signatures de l'œuvre. L'existence d'un tel lieu focal [disons Maubert-Mutualité], qui complexifie les rapports de l'auteur qui y a vécu et des personnages qu'il y situe, n'est pas attestée dans toutes les œuvres mais [...] qui donne une couleur commune à certaines d'entre elles » (p. 100). Les noms des stations du métro sont une des clefs aux pensées d'*Un ethnologue dans le métro*.

Sans la revisiter en son entier, on se souvient principalement de deux choses. Premièrement, le titre de ce chapitre fait suite à deux leçons d'écriture qui terminent le chapitre précédent : celle du missionnaire américain dégoûté par les indigènes, est juxtaposée à l'autre, idéalisée, écrite à la manière de Rousseau, griffonnée « une nuit à la lueur de [l]a lampe de poche » pour « corriger » l'ethnocentrisme de la première (Lévi-Strauss 1955 : 335). Cette palinodie – une façon d'écrire en remplaçant une autre –, anticipe sur le célèbre chapitre dans lequel Lévi-Strauss s'en prend aux effets néfastes de l'écriture occidentale. Une « leçon d'écriture » a lieu avant qu'elle n'ait eu lieu¹².

Deuxièmement, l'écriture de la scène est à traiter en tenant compte de son caractère polymorphe, *entre sens et liberté*. Au début de l'aventure, le narrateur, perdu au cœur de la forêt amazonienne, se fie à son pistolet. Lui et ses compagnons vérifient « de temps à autre la position de [leurs] revolvers Smith et Wesson » (Lévi-Strauss 1955 : 348). Le nom du revolver est transcrit phonétiquement : « Cemite Vechetone ». Le lecteur, en lisant « Cemite », peut entendre « sémite », le son de l'écriture fait naître un autre sens, celui de la présence dans le Smith et Wesson d'un vieux sémite, d'un vieux juif errant, marqué par le traumatisme du génocide et des souvenirs immédiats de la guerre.

Bien que l'auteur de *Tristes Tropiques* soit d'une génération antérieure à celle de Marc Augé, la scène d'écriture ressemble à celle qui figure dans *Un ethnologue dans le métro* et *Domaines et châteaux*. « Le son d'écriture » se mue en « leçon » dans *Le Métier d'anthropologue*. L'écriture, ce troisième terme, que l'on aurait tendance à dévaloriser au profit de *temps* et *culture*, est au cœur des travaux de l'auteur. C'est à partir de là que *sens et liberté* se mêlent, que l'avenir de l'ethnologie se conçoit. Sans écriture, telle que l'ont marquée Claude Lévi-Strauss et Marc Augé, cet avenir serait improbable.

Harvard University, Cambridge
Department of Romance Languages
tconley@fas.harvard.edu

MOTS CLÉS/KEYWORDS : culture/culture – écriture/writing – sens social/social sense – liberté individuelle/individual liberty – le métier d'anthropologue/tasks of the anthropologist.

12. Sans s'engager dans la lecture que fait Jacques Derrida du même chapitre dans *De la grammaire*, Paris, Minuit, 1967 : 149-202 (surtout 171-172, 178-186), il est à noter qu'en épigraphe il cite « La leçon d'écriture » (l'ajout de l'article introduit une erreur qui pourrait être analysée sous un angle freudien).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Augé, Marc

1985 *La Traversée du Luxembourg*. Paris, Hachette.

1986 *Un ethnologue dans le métro*. Paris, Hachette.

1989 *Domaines et châteaux*. Paris, Le Seuil.

1997 *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris, Le Seuil.

2004 *La Mère d'Arthur*. Paris, Fayard.

2006 *Le Métier d'anthropologue. Sens et liberté*. Paris, Galilée.

Lévi-Strauss, Claude

1955 *Tristes Tropiques*. Paris, Plon.