

Lévi-Strauss et l'art moderne

Résumé: Lévi-Strauss, qui fut en son temps le chef de file d'un mouvement moderniste dans le domaine des sciences sociales, le structuralisme, a surpris ses contemporains par les critiques vigoureuses qu'il a adressées à l'art moderne – en particulier à l'art abstrait et à la musique sérielle des années 50-60. Ces critiques, appuyées sur une riche culture, étaient solidement argumentées, et appuyées sur une conception philosophiquement forte de l'art: un art que Lévi-Strauss définit à la fois comme une production de modèles réduits de la réalité naturelle (dans le domaine des arts plastiques), et en même temps comme une production de formes sensibles chargées de sens, supposant un jeu à partir d'un langage symbolique préexistant. On voudrait ici exposer ces critiques, avant de discuter de leur valeur: au terme de cette discussion elles apparaîtront d'une pertinence inégale. On mettra ici en particulier l'accent sur le désaccord qui oppose l'anthropologue et les défenseurs de l'art moderne sur la nature exacte de la signification en art. On soulignera aussi que s'il avait un peu plus privilégié l'attraction qui le poussait vers le surréalisme, dont il se sentait très proche, Lévi-Strauss aurait pu proposer une image beaucoup plus positive de la création artistique du XX^e siècle. Mais surtout, on insistera sur le fait que sa position ne peut se séparer de l'ensemble des choix intellectuels qui font l'originalité de son œuvre: de sa sympathie pour les cultures «premières» en particulier, et de sa méfiance à l'égard du monde occidental moderne, et plus encore peut-être de sa propre volonté de produire une œuvre qui parvienne à réaliser à sa manière une synthèse de la science, de la littérature et de la musique.

Keywords: modern art, Surrealism, Structuralism, contemporary music

Les prises de positions très critiques de Lévi-Strauss à l'égard de certains courants de l'art moderne ont en leur temps, c'est-à-dire dans les années 70-80, fait couler beaucoup d'encre. A la fois parce qu'elles étaient émises par un penseur dont la compétence et la stature intellectuelle ne pouvait être contestées, et qu'on ne pouvait assimiler à un réactionnaire borné, et parce beaucoup de ses admirateurs avaient cru qu'il y avait une alliance naturelle entre les avant-gardes artistiques, et cette avant-garde des sciences humaines que constituait le structuralisme: ne faisait-on pas souvent preuve des deux cotés d'un même goût pour le formalisme, et d'un même mépris apparent à l'égard des émois de la subjectivité? Certains musiciens avancés, comme Luciano Berio et Georges Aperghis avaient d'ailleurs cru pouvoir prendre

* Agrégé et docteur en philosophie, Assistant à l'Université de Dijon (en 1990) puis professeur à l'Université de Bourgogne (en 2004).

Le cru et le cuit ou *Tristes Tropiques* comme point de départ de leurs œuvres: ils n'ont pas reçu en retour les félicitations ou les remerciements que peut-être ils espéraient. Lévi-Strauss, refusant l'alliance qui lui était proposée, ne s'est pas départi d'une attitude d'extrême méfiance à l'égard de l'art qui lui était contemporain: et ses jugements sévères mais argumentés – qui ont fini par susciter en retour des réponses agacées comme celle de Pierre Soulages – ont révélé à ceux qui ne s'en rendaient pas compte que le modernisme culturel n'avait pas l'unité que certains lui avaient prêtée. On ne cherchera pas ici à relancer cette controverse, à certains égards datée. On s'efforcera plutôt et plus modestement de rappeler d'abord en quoi consistaient les critiques de l'auteur des *Mythologiques* sur quelle conception de l'art elles s'appuyaient; et on tentera ensuite de s'interroger sur leur pertinence. On s'intéressera enfin rapidement au rapport a priori assez surprenant que l'ethnologue entretient avec le Surréalisme. Il peut suggérer quelques conclusions inattendues: non seulement qu'en changeant un peu de lunettes il aurait pu porter à partir de ses propres principes un regard assez différent sur l'art de son époque; mais aussi qu'il y a dans sa propre œuvre toute une dimension qui ne relève pas seulement de la science mais au moins autant de la poésie.

Commençons par quelques remarques générales. Il faut d'abord rappeler que les arts plastiques, la musique, et la littérature, ont une importance considérable dans la vie de Lévi-Strauss, qui en est imprégné, et qui tend parfois à les placer au sommet des créations humaines. Voici ce qu'il dit lui-même des premiers: «Je suis fils de peintre et deux fois neveu de peintre. J'ai grandi dans des ateliers; j'ai eu entre les mains des crayons et des pinceaux en même temps que j'apprenais à lire et à écrire. En matière de peinture je me sens un peu de la profession. En 1930 j'ai aidé mon père à réaliser de grands panneaux décoratifs pour l'exposition coloniale, j'ai été embauché par lui comme dans les ateliers de la renaissance, où tout le monde se mettait au travail, la famille, les élèves, etc»¹. A l'égard de la musique sa passion est peut-être encore plus grande: arrière petit fils d'un collaborateur d'Offenbach, le futur anthropologue a joué jeune de plusieurs instruments et en particulier du violon, et appris à analyser une partition. Dans sa maturité, il ne peut travailler sans écouter en même temps de la musique, avec le sentiment intense que celle-ci forme avec sa pensée une sorte de contrepoint. Wagnerien fanatique par tradition familiale, on l'a en tout cas entendu déclarer publiquement qu'il donnerait dix ans de sa vie pour diriger une interprétation parfaite des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, en expirant de joie à la dernière seconde. Et il a aussi affirmé que c'est l'écoute du compositeur de la *Tétralogie* qui l'avait convaincu non seulement de la complémentarité mais de la parenté très étroite du mythe et de la musique: dans l'un comme dans l'autre, selon un vers de *Parsifal*, «de temps se confond

¹ Entretien avec Jacques Mousseau, Revue Psychologie, n° 23, 1971

avec l'espace». Enfin, il a aussi rêvé dans sa jeunesse de devenir écrivain et tout particulièrement auteur dramatique: et il nous a même laissé, dans *Tristes tropiques*, superbe récit initiatique dont le titre était prévu au départ pour être celui d'un roman dans le style de Conrad, le canevas d'un de ses essais dans le domaine du théâtre, intitulé *L'apothéose d'Auguste*. Bref, Lévi-Strauss est l'exemple achevé d'un grand amateur d'art et de littérature, dont l'originalité pour l'époque est cependant de ne voir aucune incompatibilité entre cette passion et son intérêt lui aussi très fort pour la logique et les sciences – notamment pour la géologie, la biologie, et même les mathématiques –, et même de chercher d'une certaine manière à les réconcilier.

Seconde remarque préliminaire: le Lévi-Strauss dont nous commentons les textes esthétiques est un homme qui a passé cinquante et parfois soixante ou soixante dix ans. Il ne faut pas oublier cette évidence qu'il a été jeune avant de vieillir. De même qu'il était militant socialiste dans les années 30, avant de devenir un «anarchiste conservateur» dans les années 70, il a été un grand admirateur du cubisme et de Picasso avant de s'en détacher, il s'est enthousiasmé pour la musique de Stravinsky, au moins jusqu'à *Noœs*, et il a tenté d'accompagner un moment celle des Viennois; et enfin il s'est étroitement lié aux surréalistes, avec lesquels cette fois il n'a jamais rompu. Il a donc un moment compris et même aimé ce dont il s'est ensuite parfois dégoûté. Ajoutons encore qu'il se donne, quand il parle d'art, le droit d'être plus libre et plus subjectif que lorsqu'il intervient dans un domaine où il revendique une compétence scientifique: il accepterait sans nul doute le reproche qui lui a été souvent fait d'habiller de rationalisations subtiles des choix qui en dernier ressort renvoient simplement à ses préférences personnelles.

1. Venons en aux textes. Le premier et le plus limpide de ceux dans lesquels il traite systématiquement d'esthétique est sans doute les *Entretiens* avec Georges Charbonnier de 1959. Lévi-Strauss y confronte arts premiers, arts classique, et art moderne. Les arts premiers se caractérisent, en simplifiant, par trois traits: d'abord le fait que la création y est très peu individualisée, puisque l'artisan, qui respecte en travaillant des canons traditionnels très stricts, ne cherche jamais à exprimer sa sensibilité personnelle. En second lieu le fait qu'ils ignorent la séparation entre art populaire et art de l'élite, et que les productions qu'ils proposent – qui ont très souvent une dimension religieuse – sont comprises par tous les membres de la collectivité. Enfin et peut-être surtout, les arts de ces sociétés ne se donnent pas pour but d'imiter la nature mais seulement de la signifier: à la fois parce qu'ils ne maîtrisent pas toujours les techniques qui permettent une parfaite reproduction des apparences, mais plus encore parce que le monde visible ne les intéresse que comme un moyen d'évoquer le monde invisible et surnaturel célébré dans les mythes. Un masque africain, une statuette

océanienne, tout comme, dans des civilisations déjà très différentes, un bas relief égyptien ou une statue romane, n'ont pas de finalité réaliste. À l'opposé, l'art classique né dans l'antiquité gréco-romaine et réapparu à la Renaissance vise explicitement à reproduire les apparences, il est mû par un «désir d'appropriation» de l'objet. Ce projet mimétique peut aujourd'hui paraître un peu vain, et l'on pourrait voir dans son succès une sorte de recul par rapport à l'art traditionnel, si heureusement, la mimésis parfaite, c'est-à-dire la reproduction à l'identique, n'était pas irréalisable: même les artistes classiques les plus maîtres de leur technique sont contraints de choisir et de privilégier certains traits du réel en en faisant disparaître d'autres, ils ne nous proposent pas de stricts fac-similés mais des modèles stylisés de la réalité naturelle qu'ils prennent pour objet. En un sens l'art moderne, avec le cubisme en particulier, rompt avec ce projet mimétique et «retrouve la vérité sémantique de l'art»: il ressuscite l'idée que l'art est d'abord fait pour signifier. On est spontanément tenté de s'en réjouir: mais en fait l'art moderne ne peut plus comme les arts premiers s'appuyer sur un code signifiant compris par la communauté à laquelle il s'adresse, il joue avec les systèmes de signes plus qu'il ne les fait vraiment fonctionner, il est donc un pseudo langage. Chez Picasso par exemple, comme en musique chez Stravinsky, on observe «une consommation boulimique de tous les systèmes de signes qui ont été ou qui sont en usage dans l'humanité»², et cette consommation dissimule mal le fait que ces systèmes ne servent précisément plus vraiment à parler. La situation est pire avec l'Art abstrait, qui renonce lui complètement à signifier la nature: ses productions sont parfois visuellement agréables, mais purement décoratives et vides de signification. À ce compte on obtient plus de satisfaction selon Lévi-Strauss à contempler directement de beaux objets naturels – par exemple des papillons, des coquillages, des fleurs, ou des minéraux.

Ce jugement est sous-tendu par une certaine idée de ce que doivent être les œuvres produites par les arts plastiques: des modèles, qui exhibent certaines des propriétés structurales des objets auxquels ils renvoient. «Dans la mesure où l'œuvre d'art est un signe de l'objet, et non pas une reproduction littérale, elle manifeste quelque chose qui n'était pas immédiatement donné à la perception que nous avons de l'objet, et qui est sa structure, parce que le caractère particulier de l'œuvre d'art, c'est qu'il existe toujours une homologie très profonde entre la structure du signifié et la structure du signifiant»³. La peinture doit en d'autres termes être conçue comme «une véritable analyse structurale de la réalité», elle a une portée cognitive en même temps qu'elle nous donne un plaisir sensuel et une émotion. L'art est en ce sens très proche du langage: il part de l'objet naturel pour «l'aspirer au langage», lui donner une portée signifiante, et l'intégrer à

² Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, 1961, 10/18, p. 92

³ *Ibidem*, p. 108

la culture. La différence évidente entre eux est que le rapport entre un signe et l'objet auquel il se réfère est arbitraire dans le cas du langage, alors qu'il est de ressemblance partielle dans le cas de l'œuvre d'art.

Ces idées sont reprises dans le premier chapitre de *La pensée sauvage*, où l'art plastique est situé à mi-chemin entre la pensée scientifique et de la pensée magico-mythique – à laquelle il ressemble parce qu'il relève comme elle du «bricolage». Il se voit encore une fois assimilé à la production d'un modèle, et plus précisément d'un «modèle réduit»: il simplifie l'objet qu'il évoque, et il en donne une représentation dans laquelle la connaissance du tout précède celle des parties. Cela dit, ce fameux premier chapitre de *La pensée sauvage* montre aussi de quelle désinvolture Lévi-Strauss est capable à l'égard des objections les plus évidentes quand il tient à développer une intuition qui lui plaît. Car si l'image du modèle réduit fait bien ressentir la part de stylisation propre à toute représentation artistique, elle ne peut évidemment être prise complètement à la lettre. Le gigantesque *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine est-il un modèle réduit? Oui répond sans se troubler Lévi-Strauss, parce qu'il évoque un événement grandiose, la fin des temps dont parle la théologie chrétienne: ce qui est passer sans crier gare de l'idée de départ que le tableau est le modèle réduit de la réalité naturelle et concrète qu'il représente à celle que ce à quoi il faut le comparer, c'est à son sujet, ou au thème qu'il traite, très souvent mythologique à l'âge classique. Et le *David* du même Michel-ange, et le *Colleone* de Verrochio sont-ils des modèles réduits? Oui encore, selon notre auteur, parce qu'ils n'agrandissent pas un corps humain, mais réduisent ce qui est d'abord perçu comme un gros rocher à la dimension d'un homme⁴. On a le droit, avouons le, de ne pas être vraiment convaincu.

Quelques années plus tard encore, c'est la musique qui passe au premier plan du discours lévi-straussien: au début des *Mythologiques*, il s'efforce, on le sait, de justifier son choix de donner des titres musicaux aux différentes parties son ouvrage (Ouverture, fugue, variations, finale, etc.), en soutenant qu'il existe une similitude fondamentale entre la musique et le mythe. L'un et l'autre exigeraient pour être appréhendés, en même temps qu'une lecture horizontale et linéaire, une lecture verticale et synchronique – celle des différentes lignes de la partition d'orchestre en musique, celle aussi des différentes variantes d'un même mythe. Dans les deux cas aussi on aurait affaire à un discours constitué à partir d'éléments susceptibles de se transformer sans cesse les uns dans les autres: «Les mythes sont seulement traduisibles les uns dans les autres, de la même façon qu'une mélodie n'est traduisible qu'en une autre mélodie qui préserve avec elle des rapports d'homologie»⁵. Mythe et musique sont enfin également, selon une formule

⁴ *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 34

⁵ *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964, p. 24

bien connue, des «machines à supprimer le temps»⁶. A cette occasion, Lévi-Strauss revient sur les raisons de ses réticences à l'égard de la musique contemporaine, sérielle ou concrète, et de l'art abstrait. A l'une comme à l'autre il fait le même reproche, celui de proposer un langage à un seul niveau d'articulation, qui ne serait donc pas un vrai langage. Pour fonctionner, la peinture aurait besoin de ce «premier niveau d'articulation du réel qu'est l'organisation des formes et des couleurs au sein de l'expérience sensible»⁷ (7) en objets identifiables, sur lequel elle pourrait mettre en place un second mode d'articulation, qui consisterait dans le code propre à un style collectif ou à un artiste: en y renonçant elle se condamnerait à n'être plus que décorative. La musique de son côté, aurait elle aussi besoin de s'appuyer au départ sur «des structures générales permettant, parce qu'elles sont communes, l'encodage et le décodage des messages particuliers»⁸: en clair d'une organisation des sons au sein d'une structure hiérarchisée comme celle de la musique tonale.

Celle-ci est évidemment en partie culturelle, puisque qu'il n'existe ni grammaire musicale, ni même son pur dans la nature, mais elle a peut-être aussi en partie une dimension naturelle, elle reflète la façon dont l'oreille sent spontanément la consonance et la dissonance, ou dont le corps vibre en fonction de certains rythmes. Il faut ici préciser qu'en fait presque tous les musiciens qui ont accepté le cadre de la musique tonale ne l'ont fait que partiellement, et se sont toujours employés à lui faire subir certaines transgressions, qui jouent pour beaucoup dans le plaisir qu'éprouvent leurs auditeurs. Ce jeu subtil, qui est au principe de la musique classique et romantique disparaît de la musique contemporaine qui refuse complètement l'idée d'une telle grammaire commune, et demande au compositeur de mettre en place un «code beaucoup plus souple et complexe mais promulgué» entièrement par lui-même: elle demande donc à la limite à l'auditeur de refuser toute passivité, et de faire l'effort de reproduire pour son propre compte l'acte individuel de création. Le risque est selon Lévi-Strauss qu'elle exige ainsi trop de lui, et qu'au lieu «de l'entraîner dans sa trajectoire, elle s'éloigne sans cesse plus de lui»⁹.

A l'arrière-plan, on sent que Lévi-Strauss lui reproche aussi, sans trop oser le dire, de se refuser à susciter l'émotion. C'est de fait un refus qu'elle assume souvent explicitement, alors que notre auteur continue pour sa part à juger l'émotion fondamentale en musique, et qu'il essaie même d'en rendre compte dans de très belles pages, à vrai dire inévitablement plus poétiques qu'analytiques. Toute grande œuvre musicale, toute mélodie même peut-être, constituerait selon lui une aventure, un chemin parcouru en surmontant obstacles et difficultés, d'une façon qui symboliserait pour

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem, p.28

⁸ Ibidem, p.32

⁹ Ibidem, p.34

l'auditeur les luttes et les épreuves propres à toute existence: «Toute phrase mélodique propose une aventure: elle est belle et émouvante si son profil apparaît homologue avec celui d'une phase existentielle»¹⁰.

Dans *Anthropologie structurale II* et dans *Le regard éloigné*, Lévi-Strauss revient à la peinture, et ses critiques de la modernité artistique tendent à se durcir. Il reproche par exemple à Picasso de ne produire qu'une peinture au second degré, et de nous offrir une œuvre qui «est un admirable discours sur le discours pictural beaucoup plus qu'un discours sur le monde»¹¹. Il s'en prend aussi aux impressionnistes, pourtant les plus populaires sans doute de tous les peintres, à partir desquels selon lui la peinture a commencé à dégénérer: ils ont commis l'erreur d'abandonner la compréhension objective de la nature pour le projet assez vain de peindre la façon dont nous la percevons subjectivement. Cette «complaisance de l'homme envers sa perception» s'oppose selon notre auteur à la seule attitude saine qui est de «déférence sinon d'humilité envers l'inépuisable richesse du monde»¹². Quarante ans plus tard l'art abstrait va pousser à l'extrême ce subjectivisme complaisant, en abolissant toute référence au monde extérieur, et en s'efforçant d'exprimer «un prétendu lyrisme dont l'individu seul est la source». Au delà des erreurs propres à chacun de ces mouvements, Lévi-Strauss énumère celles qui sont selon lui communes à tous les courants de l'art moderne. Ce dernier a d'abord oublié la nécessité fondamentale pour l'artiste de posséder un métier; il a aussi beaucoup trop sacrifié, on l'a dit, au culte narcissique du moi individuel, et a réduit abusivement la création à un moyen pour la subjectivité de s'exprimer elle-même. Il s'est de même trop systématiquement voulu expérimental, recherchant la nouveauté pour la nouveauté, dans l'espoir de faire des découvertes qui changeraient notre perception du monde: ce qui est oublier que les grandes mutations qui font vraiment avancer l'histoire de l'art ne résultent en général pas d'innovations délibérées, mais de transformations culturelles beaucoup plus profondes qui ne découlent pas de décisions conscientes. Enfin l'art moderne a de plus en plus tendance à commenter sa propre histoire, et à réfléchir sur sa propre nature: autant dire, affirme ironiquement Lévi-Strauss à propos de l'art abstrait que l'artiste moderne ne crée plus vraiment, mais «qu'il s'évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d'aventure il en peignait»¹³. Cette obsession du second degré illustre en fait à ses yeux «l'emprisonnement que l'homme s'inflige chaque jour davantage au sein de sa propre humanité», en se coupant du monde naturel.

En fait, la critique de l'art moderne est inséparable du procès de la civilisation occidentale contemporaine, que Lévi-Strauss poursuit obstinément,

¹⁰ *L'homme nu*, Plon, Paris, 1973, p. 589

¹¹ *Ibid.*

¹² *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983, p. 334

¹³ *La pensée sauvage*, p. 43

avec un pessimisme qui fait beaucoup penser à celui de certains penseurs du déclin du XVIII et XIX siècle, dont il est effectivement imprégné – Rousseau, Chateaubriand, Gobineau, et sur le plan scientifique, les théoriciens de l'entropie. Cette civilisation, répète-t-il souvent, semble détruire tout ce avec quoi elle entre en contact: non seulement les autres cultures, contraintes de disparaître ou de s'assimiler, mais la vie à la surface de la planète. Et si elle progresse techniquement à une vitesse accélérée, au prix précisément d'atteintes incessantes à l'environnement naturel, sa capacité à créer de nouvelles formes de culture paraît en revanche bien incertaine. On peut se de fait demander «ce que pourra devenir l'art dans une civilisation qui, coupant l'individu de la nature et le contraignant à vivre dans un milieu fabriqué, dissocie la consommation de la production et vide celle-ci du sentiment créateur». Peut-être n'avons nous en fait affaire qu'à une civilisation parasite, de type viral, se nourrissant des œuvres inventées par celles qui l'ont précédée, mais incapable d'en inventer de nouvelles, faute d'être «enracinée dans un monde» qu'elle ne prétendrait «pas faire totalement sien»¹⁴.

2. Que penser de ces critiques? D'emblée il semble nécessaire de les situer dans leur contexte: celui des années 60, qui sont des années de modernisme radical, fascinées par la transgression. C'est l'époque où semble se justifier pleinement la définition que Nathalie Heinich donnera de l'art contemporain: un art qui ne se contente pas, comme l'art moderne de subvertir les codes de l'art classique, mais qui cherche à transgresser les limites mêmes par lesquelles se définit traditionnellement l'activité artistique. C'est de fait dans cette période qu'on voit se réaliser les expériences les plus radicales et les plus provocatrices: les happenings, les anthropométries de Klein, les violons broyés d'Arman, les blocs de pierre nus du minimalisme, les 4 minutes 33 de silence de John Cage. Lévi--Strauss ne daigne pas pour son compte s'intéresser à ces provocations, mais il est en revanche très choqué par la quasi dictature que prétendent exercer dans ces années le néo-sérialisme dans le domaine de la musique savante, ou la peinture abstraite dans le domaine pictural, et c'est en partie contre ce despotisme effectivement assez insupportable qu'il réagit. D'une façon générale, et à un niveau cette fois sociopolitique, il n'est pas disposé à se laisser impressionner par les idéologies révolutionnaires qui soufflent à ce moment là sur les intelligentsias occidentales. Son scepticisme le prémunit contre les rêves de changement radical de la vie qui enflamment au même moment ses jeunes admirateurs de la gauche radicale. Avec le recul, on est tenté de le féliciter d'avoir refusé d'aller dans le sens du vent, et de s'être évité ainsi bien des désillusions.

¹⁴ *Anthropologie structurale II*, Plon, 1973, p. 333

Ceci reconnu, la pertinence de ses jugements sur l'art moderne semble très variable, au moins d'un point de vue sociologique. En matière musicale, on ne peut nier qu'il a en partie vu juste. La musique sérielle a constitué évidemment une des grandes aventures du 20^e siècle musical, mais il semble clair que contrairement aux espoirs de ses promoteurs, le nombre des amateurs capables d'apprécier la subtilité des constructions formelles qu'elle a produites n'a jamais été très élevé, et qu'elle est toujours restée très confidentielle. Les territoires sonores qu'elle a découverts étaient sans doute passionnants à explorer, mais trop froids pour donner envie d'y vivre durablement – en particulier ceux qu'elle a privilégiés dans les années 50-60.

Il en est en revanche tout différemment, semble-t-il de la peinture non figurative: même si elle ne représente qu'une voie parmi les autres, elle est aujourd'hui incontestablement assimilée, et même très aimée par le grand public. L'affirmation de Lévi-Strauss selon laquelle elle est privée de toute puissance de signification ne semble donc pouvoir être acceptée ni en droit ni en fait. Ni en droit d'abord: il y a longtemps déjà qu'un sémiologue aussi reconnu qu'Umberto Eco a protesté dans *La Structure absente* contre l'utilisation abusive faite par notre anthropologue de la notion de double articulation, et montré qu'un art fonctionnant selon un seul niveau d'articulation, voire même sans codage systématique, pouvait être riche de sens. Longtemps aussi que Nelson Goodman a analysé dans *Langages de l'art* les différentes façons dont un art pouvait fonctionner comme un système symbolique, parmi lesquelles il range, aux côtés de la représentation, l'exemplification ou l'expression, et conclu que «rien dans l'analyse des fonctions symboliques ne fournit le moindre argument à des manifestes qui affirmeraient que la représentation est un réquisit indispensable à l'art»¹⁵.

Il n'est de toute façon pas certain que ce soit en adoptant une approche sémiologique qu'on se donne le plus de chances de comprendre l'expressivité propre à l'art non figuratif. Les philosophies qui permettent de penser celle-ci sont sans doute au contraire des philosophies que Lévi-Strauss certes récuse, parce qu'elles prennent comme point de départ l'expérience vécue qu'il veut pour sa part dépasser, mais qui trouvent ici leur pleine légitimité, comme la phénoménologie ou même le bergsonisme: ce qu'elles contestent radicalement, c'est l'affirmation fondamentale qui soutient toute l'esthétique lévi-straussienne, celle selon laquelle «il n'existe de couleurs en peinture que parce qu'il y a déjà des êtres et des objets colorés, et c'est seulement par abstraction que les couleurs peuvent être décollées de ces substrats et traitées comme les termes d'un système séparé»¹⁶. Ce qu'elles postulent par contraste, c'est très exactement le contraire: le monde des objets n'est pas un monde psychologiquement premier mais un monde construit, dont la fonction est avant tout utilitaire, et il repose sur une

¹⁵ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Hachette. Littérature, 1990, p.124

¹⁶ *Le cru et le cuit*, pp. 27-28

expérience primitive, dans lesquelles les couleurs et les formes nous apparaissent séparées de tout support objectif. Le but de la peinture moderne est pour une bonne part précisément de réhabiliter cette expérience originaire et pré-intellectuelle du monde.

Au niveau du fait en tout cas, il semble certain qu'aucun des nombreux amateurs de peinture abstraite, ne se contente de lui attribuer un rôle décoratif. Dans l'émotion qu'ils ressentent devant les toiles de Kandinsky, de Soulages ou de Rothko, il y a sans doute une dimension de plaisir sensoriel pur, face à des couleurs que leur libération de toute relation au monde objectif rend plus intenses, et qui parlent de façon plus immédiate à notre sensibilité. Mais l'essentiel du temps cette émotion s'associe toujours à une expérience intellectuelle et quasi cognitive. L'analyser n'est pas ici notre propos. On se contentera de rappeler qu'elle peut se situer à différents niveaux, qui ne s'excluent pas. On peut très bien voir par exemple dans la peinture abstraite, comme l'ont voulu ses premiers promoteurs, Kandinsky ou Mondrian par exemple, une réaction quasi métaphysique contre le matérialisme du monde moderne, une volonté de tirer la peinture du côté du lyrisme musical, ou encore, selon la doctrine popularisée par Clement Greenberg dans les années 50, une volonté de faire que la peinture, devenue consciente d'elle-même et purifiée de tout ce qui lui est inessentiel, s'exhibe elle-même dans ce qui est son essence – la planéité, la forme et la couleur. Mais on peut aussi, de façon moins philosophique, voir dans les œuvres d'un Pollock ou d'un Hartung, le reflet du geste qui l'a produite, de l'émotion qui l'a engendrée. On a également le droit d'interpréter le tableau abstrait comme une tentative pour dévoiler certaines des propriétés fondamentales et pourtant cachées du monde auquel nous sommes confronté: ces propriétés peuvent être liées par exemple à sa géométrie, c'est-à-dire à sa forme, ou au contraire à sa matérialité et à sa texture, ou encore à la place qu'y jouent la lumière ou l'énergie. Parfois même, la toile nous donne l'impression d'entrevoir confusément de quasi objets, d'autant plus mystérieux qu'ils restent indécis – c'est souvent le cas par exemple chez un peintre comme Zao Wou ki.

La question est en fait de savoir pourquoi Lévi-Strauss ne veut pas admettre cette expressivité pourtant évidente de l'art abstrait. La réponse est peut-être que ce qui l'intéresse dans un tableau, comme dans un mythe, c'est le plus souvent de pouvoir y discerner des objets et des personnages porteurs de qualités susceptibles d'être mis dans des rapports d'opposition significatifs, c'est-à-dire finalement de pouvoir les soumettre à une analyse structurale mettant en évidence la façon dont ils fonctionnent symboliquement. Son goût pour les œuvres à caractère implicitement ou explicitement symbolique est d'ailleurs assumé. Qu'on pense encore une fois à sa passion pour Wagner – dans la *Tétralogie* de laquelle il retrouve, comme on pouvait s'y attendre, le thème de l'échange: n'est elle pas tout entière

construite autour de la catastrophe que provoque le désir de prendre sans donner, de garder l'anneau plutôt que de le laisser circuler? Qu'on pense aussi à la façon dont il analyse dans *Regarder écouter lire* les tableaux de Poussin: quand il regarde *Eliezer et Rebecca*, ce qu'il cherche, c'est à donner une fonction à chacun de ses personnages, et par exemple à interpréter la figure d'une femme au visage de pierre enracinée dans le sol comme une synthèse symbolique de la race (la femme) et de la terre (la pierre) – d'une façon qui surmonte ainsi la contradiction qui est dans la Bible à l'origine de l'ambassade d'Eliezer, envoyé par Abraham chercher une épouse pour son fils Isaac¹⁷. Quand le décryptage symbolique n'est pas possible, il lui faut au moins pouvoir montrer que l'œuvre joue sur les transformations réglées d'un certain nombre de lignes ou de formes données au départ, comme dans le cas des peintures faciales Caduveo, qui jouent sur l'alternance de formes curvilignes et angulaires et de schémas symétriques et dissymétriques. Lorsqu'une œuvre ne rentre pas dans l'une de ces catégories, elle cesse pour lui d'être à ses yeux dotée de sens.

Que penser maintenant des pronostics très sombres que formule notre auteur quant à l'avenir de la culture occidentale? On a peut-être le droit de penser qu'ils sont le simple retournement de la croyance au progrès encore dominante dans les années 60, et contre laquelle Lévi-Strauss n'a cessé de polémiquer. Cette croyance au progrès prend une forme exacerbée avec le modernisme esthétique, qui impose à l'artiste d'avancer sans cesse, par une série d'innovations et de transgressions, vers toujours plus d'audace et de radicalité, et de conduire ainsi l'humanité, de découverte en découverte, vers le moment ultime où elle atteindra, de façon hégélienne, la pleine conscience de soi. Ce modernisme est à l'origine bien entendu d'un grand nombre d'œuvres majeures du XX^e siècle, il a révolutionné effectivement nos façons de voir, de sentir et de penser. Mais il appartient manifestement aujourd'hui au passé. Personne ou presque ne soutient plus aujourd'hui que l'artiste et l'écrivain ont le devoir de se montrer toujours plus subversifs, personne ne croit d'ailleurs non plus que l'art et la littérature ont pour but de bouleverser radicalement notre vision du monde ou de contribuer à changer la société. Ce qu'on attend d'eux, plus modestement, c'est qu'ils nous procurent quelques moments, si possibles intenses, de plaisir, d'émotion ou réflexion. Rien ne nous force du coup à nier ce fait peu contestable qu'à l'âge de la mondialisation la production culturelle et artistique est en fait dynamique et surabondante, ne serait-ce que parce que le nombre des hommes instruits, provenant de toutes les cultures, qui ont quelque chose à exprimer, s'est considérablement accru. Ce qui est vrai, c'est que cette production ne cherche plus à avancer sur une ligne continue, qu'elle s'éparpille en tout sens, de façon pluraliste, sans chercher à produire

¹⁷ *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris, 1993, p.26

un sentiment d'unité ou de progrès, et sans chercher non plus à créer un style homogène qui prétendrait exprimer la conscience que notre époque a d'elle-même. Les publics sont aujourd'hui morcelés, chaque artiste, chaque écrivain, chaque genre a ses amateurs: mais il n'y a plus de créateurs connus de tous, ou de découverte stylistique qui s'imposeraient universellement et feraient l'événement. Nous sommes entrés en fait dans un nouvel âge de la culture, dans lequel celle-ci, tout en gardant un réel prestige, perd la supériorité par rapport aux autres activités humaines qui lui avait été reconnue depuis le romantisme, et se trouve donc en partie désacralisée. Parmi les autres caractéristiques de ce nouvel âge figure également le fait que le fossé entre arts populaires et arts savants tend à se combler, que les arts savants perdent la supériorité qu'ils s'étaient jadis octroyés que de nouveaux modes d'expression apparaissent sans cesse, et que les genres autrefois mineurs ont parfois plus de dynamisme que ceux qui étaient jadis réputés majeurs. Plus frappant peut-être encore est l'affaiblissement du souci d'ouvrir les chemins de l'avenir et le recul de l'obsession du jugement de la postérité: chacun aujourd'hui cherche à trouver son public dans le seul présent, et ne se soucie plus guère de ce que pensera le 30 siècle.

Cette situation nouvelle qui est la nôtre, on ne peut pas reprocher une seconde à Lévi-Strauss de ne pas l'avoir anticipée. On peut cependant trouver que la position de refus systématique dans lequel il s'est peu à peu enfermé à l'égard du monde contemporain, due en partie au fait que celui-ci faisait disparaître peu à peu son objet d'étude, les sociétés premières, même si elle est exprimée avec beaucoup de grandeur et dans un style superbe, a tout de même limité fortement la compréhension qu'il nous propose de notre époque, dans le domaine culturel comme dans les autres domaines. Il est vrai que ce n'est pas elle qu'il s'efforçait de rendre intelligible.

3. Il est temps maintenant de changer de perspective, et d'observer que le regard globalement négatif que notre auteur a porté sur la peinture moderne aurait pu être différent s'il avait choisi de situer celle-ci dans le sillage d'un mouvement dont il s'est toujours senti très proche, le mouvement surréaliste. Sa sympathie pour lui peut a priori surprendre, tant son intellectualisme rigoriste et son goût pour la logique semblent à l'opposé de l'exaltation lyrique propre à Breton et à ses amis. Elle ne se justifie pourtant pas seulement par des raisons biographiques. Certes le fait que Lévi-Strauss ait beaucoup côtoyé les surréalistes aux USA entre 1940 et 1945, qu'il ait beaucoup fréquenté Tanguy, Masson, ou Max Ernst, et que ceux ci aient partagé avec lui son goût pour les arts premiers, l'a poussé à leur rester fidèle. Mais les affinités qui les rapprochent sont en fait très profondes et assumées: «des surréalistes et moi, déclare-t-il, avons les mêmes sources, les mêmes origines: nous nous rattachons eux et moi au 19 siècle. Ce n'est pas un hasard si Breton avait une passion pour Gustave Moreau,

pour toute cette période du symbolisme et du néo-symbolisme (...). Les surréalistes ont été attentifs à tout ce qui apparaît comme irrationnel et ils ont cherché à l'exploiter au point de vue esthétique. C'est le même matériau dont je me sers mais au lieu de l'exploiter à des fins esthétiques, je cherche à réduire cet irrationnel à la raison¹⁸. Le bel article sur Max Ernst intitulé *Une peinture méditative* explicite clairement cette proximité. Le peintre allemand, dont on peut observer au passage qu'il est en fait le moins figuratif des peintres surréalistes, et que son utilisation du frottage et du collage s'oppose au dessin quasi académique d'un Magritte ou d'un Delvaux, y est admiré pour son «puissant sentiment de la nature», pour «sa compréhension profonde du monde végétal», pour sa capacité à «énoncer laconiquement des symboles qu'on dirait perdus», et à faire deviner dans le monde qui nous entoure un ordre caché mais partiellement inaccessible. Mais il est loué aussi, de façon plus inattendue, pour sa capacité à «transgresser la frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur et à donner accès à cette zone intermédiaire – le *mundus imaginalis* de l'ancienne philosophie iranienne tel que l'a décrit Corbin – où l'artiste évolue librement, en toute spontanéité¹⁹. Lévi-Strauss partage aussi la conviction de Max Ernst selon laquelle le véritable artiste ne doit pas vouloir créer activement, mais au contraire se mettre dans un état de passivité, et «assister en spectateur à la naissance de ce que d'autres appelleront son œuvre». Cette démarche est d'ailleurs précise-t-il, celle qu'il a lui-même voulu adopter dans les *Mythologiques*, en faisant en sorte que les mythes qu'il y analysait se disposent librement au long des pages «selon des arrangements que la manière dont ils se pensent en moi commandent». Ce qui confirme bien que dans cet ouvrage impressionnant qu'il appelle sa «Tétralogie», et dont il affirme «ce livre sur le mythe est à sa façon un mythe», il a voulu lui-même réaliser une sorte de synthèse de la science et de l'art.

Dans le même article, il s'efforce aussi de justifier d'un point de vue structuraliste le principe même de l'image surréaliste, qui consiste, on le sait à «rapprocher des éléments de nature apparemment opposés sur un plan de nature opposée à la leur»: car dès qu'on met en rapport deux éléments, même complètement hétérogènes, leur rapprochement est nécessairement source de sens. Soit par exemple, pour reprendre une image célèbre de Lautréamont, «la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection»: tout de suite, montre avec humour Lévi-Strauss, des analogies et des symétries apparaissent. La machine à coudre et le parapluie sont de fait, à y bien regarder, des images inversées

¹⁸ *Entretien avec Didier Eribon* pour le *Nouvel observateur* à propos de *Paroles données*, 1984. Repris dans le Numéro spécial du *Nouvel observateur* sur Lévi-Strauss novembre-décembre 2009, p 56

¹⁹ *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983, pp. 327-331

l'un de l'autre. Tous deux possèdent en commun une aiguille, mais la première agit sur la matière textile et la transforme, tandis que l'autre est au contraire un tissu qui résiste. Les placer ensemble sur une table de dissection, c'est rappeler en tout cas que tous deux peuvent «tomber malades», c'est-à-dire cesser de fonctionner, et c'est inciter en outre à décomposer leur mécanisme.

A dire vrai, cette démonstration séduisante laisse le lecteur un peu perplexe: car si dans toute image ou dans tout texte, même produit aléatoirement, on peut trouver du sens, comment justifier l'affirmation mainte fois répétée selon laquelle dans le cas du mythe, ce sens est produit délibérément, intentionnellement, et même de façon très intellectualisée. Lévi-Strauss affirme on le sait que le mythe a une fonction, qu'il sert «à résoudre des problèmes qu'on peut appeler philosophiques», que la culture qui le produit se pose parce qu'elle souffre de certaines contradictions, qu'il lui faut résoudre ou au moins masquer. Pour cela «il commence par disposer comme sur un échiquier les termes dont il essaie de résoudre les contradictions: l'histoire racontée est comme la partie qu'un joueur va mener avec ces pièces placées selon certaines règles»²⁰. La question qu'on est parfois tenté de se poser c'est celle de savoir s'il n'y pas là un risque de projeter sur l'élaboration du mythe la signification que celui-ci peut prendre après coup pour les membres de la culture qui le produit, ou encore pour l'interprète qui le dissèque, et qui met en évidence sa complexité structurale. En d'autres termes: les significations que Lévi-Strauss met en évidence en analysant les jeux d'opposition et les transformations sous-jacents à un mythe sont-elles réellement à l'origine de la production de celui-ci, ou n'existent elles qu'a posteriori, en partie peut-être pour et par le regard de l'analyste?

En laissant de côté cette question délicate, on tirera en tout cas de ce texte si suggestif sur Max Ernst deux conclusions, sur lesquelles on voudrait terminer cette analyse. La première, c'est que s'il avait cherché à retrouver dans l'art moderne et contemporain tout ce qui vient de l'héritage surréaliste, au lieu de s'obstiner à le confronter à Poussin, à Ingres et à Joseph Vernet, Lévi-Strauss aurait peut-être pu s'en former une image plus positive. Le seul de ses textes qui aille dans ce sens est celui qu'il consacre à Anita Albus, peintre et historienne de l'art allemande, dont les toiles le séduisent parce qu'elles réunissent deux traditions également chères à l'art germanique: celle de la nature morte, exécutée avec une grande minutie, et celle de l'art fantastique ou mythologique. Sa démarche lui paraît prouver une fois de plus que «quand il se soumet de toutes ses forces au réel, le peintre ne s'en fait pas l'imitateur. Ces images empruntées à la nature, il garde la liberté de les disposer dans des arrangements imprévus qui

²⁰ *Entretien avec Jacques Mousseau*, Revue Psychologie, n° 23, 1971

enrichissent notre connaissance des choses en faisant apercevoir entre elles de nouveaux rapports²¹. Peut-être en cherchant bien, Lévi-Strauss aurait-il pu trouver à notre époque d'autres artistes et surtout d'autres dessinateurs doués d'un sens égal du fantastique. Il faut observer aussi que dans les *Entretiens* avec Charbonnier, il affirmait qu'il n'avait aucune objection de principe à l'égard du ready-made à la Duchamp (l'égouttoir à bouteilles par exemple), qui détourne de leur usage ordinaire des objets de la vie quotidienne et qui les combine de façon inattendue: dans la mesure où une bonne partie de l'art contemporain est issue de la pratique du ready-made, on peut là encore se demander si l'opposition qu'il lui manifeste n'aurait pas pu être au moins dans certains cas levée.

Seconde et dernière remarque: le rapprochement qu'il nous propose lui-même entre le structuralisme et le surréalisme suggère en tout cas que s'il y a une part de connaissance dans le second, il y a aussi une forte part de poésie dans le premier. Les commentateurs contemporains semblent y être de plus en plus sensibles. Alors qu'il y a cinquante ans, c'est à la dimension scientifique du structuralisme qu'on s'intéressait avant tout, c'est aujourd'hui assez souvent à la singularité de l'œuvre de son promoteur qu'on est attentif: au fait en particulier que cette œuvre cherche délibérément à transgresser les frontières entre les genres, et à se situer simultanément sur le terrain de la l'anthropologie scientifique, de la logique, de l'interprétation des mythes, de la philosophie, et de la littérature; et qu'elle possède en même temps une double dimension, objective et subjective – offrant à la fois, comme c'est son intention, une compréhension rigoureuse de certaines formes du fonctionnement symbolique de l'esprit humain, et l'expression d'une vision du monde très singulière et très personnelle. Beaucoup de lecteurs actuels en particulier sont frappés par la vivacité de l'imagination intellectuelle qui s'y déploie, qui lui fait souvent privilégier l'originalité et la fécondité des rapprochements qu'il ne cesse d'opérer à leur stricte justesse. On ne prendra qu'un exemple, celui du rapport à la musique. Au terme d'une analyse précise des textes que Lévi-Strauss lui a consacrés, le musicologue Jean-Jacques Nattiez fait par exemple observer que beaucoup d'entre eux suscitent chez ses collègues universitaires un mélange de réticence et d'admiration: il est douteux par exemple que le *Boléro* de Ravel ait vraiment la structure d'une «fugue mise à plab»²², douteux que l'héritage du mythe soit partagé à partir de l'âge classique entre la musique et le roman, douteux même que la nécessité d'une mise en parallèle stricte du mythe et musique soit évidente pour d'autres que Lévi-Strauss lui-même, qui lui se trouve être un passionné des deux (mais qui curieusement refuse tout intérêt à l'étude de la musique des peuples premiers). A chaque fois

²¹ *Le regard éloigné*, pp. 336-344

²² *L'homme nu*, p. 590

pourtant, il s'agit là d'idées originales et suggestives, défendues avec un brio incomparable, parfois épicé d'un goût certain pour la provocation. Pour conclure son examen Nattiez reprend le point de vue d'Edmund Leach, qui voyait en Lévi-Strauss moins un professeur de rigueur que «le maître de l'analogie inattendue», et il aboutit à la conclusion que même si les homologues que celui-ci ne cesse de rechercher de façon quasiment obsessionnelle dans tous les phénomènes qu'il analyse sont parfois artificielles, et souvent «trop générales pour être vraies», ses livres nous touchent malgré tout «au plus profond de nous-mêmes par leur profondeur poétique et cosmique»²³. De fait: si nous n'étions pas tous convaincus qu'il est autre chose et plus qu'un anthropologue ordinaire, lui consacrerions nous l'attention fascinée que nous lui consacrons aujourd'hui?

Références

- Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, 1961, 10/18
 Goodman Nelson, *Langages de l'art*, Hachette. Littérature, 1990
 Nattiez Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien*, Actes Sud, 2008
 Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962
 Lévi-Strauss Claude, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964
 Lévi-Strauss Claude, *L'homme nu*, Plon, Paris, 1973
 Lévi-Strauss Claude, *Le regard éloigné*, Paris, 1983
 Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale II*, Plon, Paris, 1973
 Lévi-Strauss Claude, *Regarder écouter lire*, Plon, Paris, 1993
 Lévi-Strauss Claude, Entretien avec Jacques Mousseau *Revue Psychologie*, n° 23
 1971

²³ Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien*, Actes Sud, 2008, p 220