

Lévi-Strauss et la musique

Les rapports de Lévi-Strauss avec la musique ont fait l'objet, il y a un quart de siècle, d'une polémique bien connue, alimentée essentiellement par les champions de "l'avant-garde", comme on disait alors. Umberto Eco dès 1968 a réagi aux positions prises dans *Le cru et le cuit* (Musique en jeu n°5) puis, entre autres, C.Deliège en tant que musicologue (*L'Arc* n°26), ou H.Lefebvre en tant que sociologue (*Le langage et la société*). Tout un numéro de la revue *Musique en jeu* (n°12, octobre 1973) a été consacré à cette question. C'est que Lévi-Strauss ne s'est pas contenté de parler en mélomane sensible et averti. Dans un débat esthétique qui était alors bien plus intense qu'aujourd'hui, il est intervenu en théoricien renvoyant dos à dos les deux "avant-gardes" sérielle et "concrète", toutes deux coupables d'avoir méconnu par excès ou par défaut la nécessaire double articulation, grâce à laquelle au contraire la musique classique avait su se constituer en langage.

Depuis lors, la notion et le terme même d'avant-garde ont disparu, et c'est dans une tout autre perspective qu'il est intéressant de relire Lévi-Strauss. Je vais brièvement tenter de le faire en tant que compositeur mais aussi en tant qu'essayiste, dans la mesure où ces quelques pages permettent d'esquisser une réflexion qui mériterait beaucoup plus de développement pour être à la hauteur de la pensée de Lévi-Strauss sur la musique.

Il n'est pas douteux que le compositeur, même si l'audace qu'il a d'être provisoirement contemporain le stigmatise irrémédiablement, serait bien heureux de toujours rencontrer un public aussi cultivé que cet auteur. Son profond amour de la musique a suscité plusieurs formules d'une beauté justement célèbre, telles que : " la joie musicale, c'est ...celle de l'âme invitée pour une fois à se reconnaître dans le corps " (H.N. p.599). Sa vision de la musique comme " le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès." (C.C. p.26) est familière à ceux parmi les compositeurs qui en effet exercent leur art essentiellement pour en comprendre mieux les énigmatiques exigences.

Tout en mentionnant son "impuissance congénitale à composer une œuvre musicale", Lévi-Strauss aurait sans doute voulu être l'un d'eux. Il avoue au terme de sa grande œuvre ce rôle de compensation qu'il lui a prêté : "J'ai tenté d'édifier avec des sens un ouvrage comparable à ceux que crée la musique avec des sons " (H.N. p.580). C'est donc bien plus qu'une élégante métaphore filée à travers quatre volumes qui lui a fait prendre la musique comme un pôle de réflexion associé au mythe. Il se sent musicien avant de se muer en musicologue. Du solo de flûte de son cours inaugural au Collège de France (Paroles données, Préface) au Finale de son grand opéra (H.N. p.620), Lévi-Strauss semble être passé d'un

rapport extérieur à une identification intime avec la composition musicale. Comme s'il avait lui aussi suivi le chemin ambigu du réalisme critique à l'identification imaginaire, qu'il a retracé si subtilement chez certains shamans, il ne se croyait pas musicien, mais au bout du compte il a lui aussi composé une Tétralogie.

Confronté aux vraies musiques des Indiens d'Amazonie, Lévi-Strauss ne manifeste cependant que le minimum nécessaire de curiosité, et de conscience professionnelle. Il est symptomatique qu'il les écoute à travers une grille ethnocentrique : " les flageolets des Nambikwara se signalaient par un chromatisme et des variations de rythme qui me paraissaient offrir une parenté saisissante avec certains passages du Sacre, surtout les modulations des bois dans la partie intitulée "action rituelle des ancêtres"." (T.T., ch.XXVII). Chez les Tupi-Kawahib, " Les mélodies paraissaient étonnamment proches du chant grégorien. Après le Sacre évoqué par les flûtes nambikwara, je croyais écouter une version exotique de Noces ". (T.T., chapitre XXXIV). Dans le premier cas, Lévi-Strauss fait sans doute allusion au court motif du cor anglais sur le sourd ostinato de l'orchestre, puis aux guirlandes de la flûte en sol précédant la descente chromatique des bois au chiffre 135. Pour le second exemple, à part l'introduction du soprano sur trois notes, et le finale pentatonique de la basse solo, on ne voit pas bien ce qui pourrait faire penser à la fois au plain-chant et à Noces. Ce n'est pas seulement faute d'outils analytiques spécifiques que Lévi-Strauss emploie de telles catégories lorsqu'il écoute ces musiques que presque aucun enregistrement n'avait encore communiquées à l'Europe. C'est qu'il veut sans doute, en ethnologue véritable, souligner le respect qu'elles méritent, bien qu'elles aient été presque toujours dédaignées ; et pour cela, les rapprocher à la fois de ce qu'il y a de plus antique et de plus moderne dans sa propre tradition de musique sacrée : le plain-chant médiéval et le Sacre.

Mais Lévi-Strauss lui-même a évoqué de façon pénétrante dès le chapitre IV de Tristes tropiques le type de piège paradoxal où une telle attitude attire l'ethnologue. En appliquant à la musicologie ce qu'il dit de l'anthropologie en général, on est pris dans une difficile alternative : si ces musiques étaient définitivement grossières et primitives, elles ne mériteraient au mieux qu'une curiosité sympathique. Mais si elles portent une dignité égale à celles dont l'Europe est la plus fière, il va de soi qu'elles témoignent d'une universelle musicalité, et toute la question est alors de définir celle-ci.

Abandonnant provisoirement cette question, je voudrais parcourir en vue cavalière le paysage musical dessiné par Lévi-Strauss dans son œuvre. Pour justifier l'organisation de son entreprise des Mythologiques, sur le modèle d'une musique classique, il use de considérations assez variables. Tantôt il dit : " la mythologie et la musique ont ceci de commun qu'elles conviennent l'auditeur à une

union concrète, avec toutefois cette différence qu'au lieu d'un schème codé en sons, le mythe lui propose un schème codé en images " (H.N. p.585), et il postule que les deux domaines mettent en cause " des structures mentales communes " qui, contrairement à ce que prétend la "doctrine sérielle ", ne sont pas seulement relatives à un contexte culturel donné (C.C. p.35); tantôt il observe que " le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ...comme les chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants " (C.C. p.25).

Les métaphores formelles des Mythologiques (Ouverture, Toccata, Finale etc.) correspondent sûrement à plus qu'un effet littéraire, mais peut-être moins qu'à l'analogie profonde rêvée par l'auteur. Plus, parce qu'il semble emprunter au sérialisme sa symétrie à deux axes engendrant les 4 formes de la série lorsqu'il évoque (H.N. p.581) les groupes quadripartites avec " un thème, le contraire du thème et leurs inverses "; il lui arrive même d'être tenté d'adopter comme les sériels une esthétique formaliste : "l'inspiration poétique repose sur le jeu d'une combinatoire" (H.N. p.582), tout en leur reprochant d'avoir créé une "anti-musique" pour avoir séparé l'élaboration des structures et leur association avec un support sensible (H.N. p.582). Moins, parce que si des compositeurs manipulent à la fois des combinaisons, des structures, et des dimensions sensibles, ils le font dans un même geste, et non comme un exercice d'application. Au terme de son entreprise, Lévi-Strauss dit mieux comprendre pourquoi sa Tétralogie doit " s'achever sur un crépuscule des dieux comme l'autre " (H.N. p.620). À la lecture de cette conclusion, on songe que la mégalomanie wagnérienne et une certaine surestimation de l'intellect par Lévi-Strauss ont toutes deux ceci de troublant qu'elles s'appuient sur des réalisations d'un exceptionnel génie, sans parvenir cependant à entraîner une adhésion totale, à cause précisément de leur visée eschatologique.

Toutes les fois que Lévi-Strauss propose d'appuyer ses grands survols théoriques sur des références historiques ou esthétiques, et d'éclairer le diachronique par le synchronique, il pose sur l'Histoire un regard qui a le mérite de l'insolite, mais qui a lui aussi bien du mal à entraîner l'adhésion des musiciens. Par exemple ce qui est dit de la fugue laisse assez sceptique. Contrairement à ce que suggère Lévi-Strauss, les canons du 13ème siècle, les caccie du 14ème, les imitations des 15ème et 16ème siècles en font remonter les origines bien avant celle des "temps modernes" ; et la fugue a rarement été un genre : elle l'est surtout devenue en se sclérosant après Bach comme exercice d'école réservé soit à des recherches archaïsantes soit à des tests de qualification professionnelle. Le musicien voit mal pourquoi la fugue, plutôt que par exemple l'opéra ou le poème symphonique, serait invoquée (H.N. p.583) comme le type même de la réincarnation de l'esprit mythique, à l'avènement des temps modernes. Pour défendre une telle idée, il faut non seulement que Lévi-Strauss choisisse de préférer le rapprochement de

leurs structures profondes à l'analyse critique des témoignages historiques, mais encore qu'il sollicite à l'extrême ces derniers.

Cependant plusieurs références témoignent chez lui d'une profonde culture musicale. L'idée selon laquelle le sérialisme apparaît comme "un parti pris radical d'asymétrie", et en tant que tel, comme un adieu aux fonctions héritées de l'esprit mythique, a de la pertinence et de la profondeur. Une certaine modernité a bien abusivement identifié la liberté de l'artiste à l'invention de formes arbitraires, coupées de tout pouvoir symbolique. Lévi-Strauss a été un des premiers à dénoncer cette utopie sans pour autant se référer aux théories académiques de la résonance naturelle. Il voudrait s'appuyer sur cette dénonciation (H.N. p.584) pour légitimer comme "méta-musique" l'analyse structurale des mythes, mais c'est là qu'il devient plus difficile de le suivre. Sa présentation selon laquelle les "ordres de la culture" se passent le relais font parfois penser à une extrapolation modernisée de la doctrine d'Auguste Comte des Trois états : la religion incluait les beaux-arts, puis ceux-ci prennent le relais pour se substituer à elle " comme les formes de la musique contemporaine étaient déjà dans les mythes avant même que celle-ci ne commençât d'exister " (H.N. p.584). La contradiction cachée dans cette formule est plus qu'un paradoxe. En ratifiant l'acceptation commune et perverse de la contemporanéité comme esthétique formaliste, et non comme une simple observation chronologique, en l'identifiant donc à l'épisode radical auquel Boulez lui-même ne concède plus désormais qu'un an ou deux d'existence, vers 1952-1953, Lévi-Strauss introduit une disproportion gênante entre les références sur lesquelles il s'appuie et les immenses perspectives qu'il dessine. Si on le suivait dans sa prédiction au ton hégélien, il ne resterait plus " pour choix à la musique que d'évacuer à son tour les structures mythiques, désormais disponibles pour que, sous la forme d'un discours sur lui-même, le mythe accède enfin à la conscience de soi"(H.N. p.584). Mais, heureusement, l'histoire de la musique est loin de s'être achevée avec le sérialisme, et le mythe n'a pas trouvé comme seul refuge un discours, fût-il aussi brillant que celui de Lévi-Strauss. Il semble même plutôt qu'il resurgisse obstinément, obscurément, dans des formes musicales plus simples, et parfois plus frustes, mais plus riches d'émotion, que celles des années 50.

Que la théorie de Lévi-Strauss soit aventureuse apparaît bien dans les substituts qu'il en esquisse lui-même. Apparemment fasciné par cette musique sérielle, il se demande (H.N. p.585) si elle n'a pas aussi assumé les formes du roman, au moment où il semblait disparaître. L'histoire européenne ne serait alors plus marquée par un enchaînement : religion - musique - structuralisme, mais religion - roman - musique - anthropologie structurale. Ailleurs (H.N. p.578) Lévi-Strauss propose selon un double axe, quatre combinaisons du son et du sens comme notions-clefs :

Êtres mathématiques : ni son ni sens

Musique : le son sans le sens

Mythe : le sens sans le son

Êtres linguistiques : le son plus le sens,

quitte à admettre que ce schéma ne vaut qu'en Europe et pour les seuls temps modernes (H.N. p.583). De plus, on a l'impression que les mathématiques n'y figurent que pour compléter la symétrie, car elles restent ordinairement en-dehors des références de l'auteur, plus préoccupé de se déplacer entre mythe, musique et langage. Ce nouveau réseau interprétatif le conduit à dire (H.N. p.579) : " il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre...la musique, c'est le langage moins le sens ; dès lors on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent...". Mais comment le sens sans le son (le mythe), à un moment historique donné, se serait réfugié dans son antagoniste (la musique) qui joue avec le son sans entrer dans le jeu sémantique? Il semble que le goût des belles symétries entre ici en conflit avec la perception intense des mystérieuses affinités entre la musique et le mythe, plutôt qu'il n'éclaire vraiment ce mystère.

On voit très mal aussi ce qui justifierait l'affirmation : " 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..." (H.N. p.577). Ce n'est pas de traduction qu'il s'agit, c'est plutôt du dépassement de la logique prosaïque. Il est vrai que le mythe admet sans difficulté le contraire comme variation, et la musique pour sa part, contrairement à la phonétique, peut très librement commuter ses signes sans faire basculer le sens : l'un et l'autre ignorent la logique aristotélicienne. Là où le langage a pour rôle d'éliminer l'ambiguïté de ses messages pour les rendre pleinement efficaces, mythe et musique ont une vertu opposée : leur maintenir une profondeur symbolique en combinant des éléments de sens qui peuvent à l'occasion être en apparente contradiction logique. Les rapports de filiation sont par exemple réversibles dans de nombreuses versions mythiques, tout comme le sens des intervalles dans de nombreuses musiques, sans que l'essentiel change. Mais c'est précisément une des différences significatives entre la traduction et la variation.. Lorsque Lévi-Strauss se félicite qu' " en suivant la voie que nous avons choisie, les moindres détails d'un épisode en apparence absurde trouvent donc leur explication " (H.N. p.373), il affirme avec force la synthèse qu'il espère avoir obtenue : recomposer des mythes ; souligner leur sens sans pour autant les priver de leur prestige quasi-musical. Le projet d'une union intime entre l'art et la science a connu et connaît encore bien des défenseurs en notre siècle. Lévi-Strauss semble l'avoir caressé dans son domaine, comme Varèse puis Xenakis dans le leur. Sans doute faudrait-il cependant pour le réaliser que la précision

scientifique de la prose soit en même temps riche de toute la polysémie poético-musicale des mythes, et puisse prendre le relais de la musique comme celle-ci aurait pris le relais du mythe.

Mais si " les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance... c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur "mythisme" " (H.N. p.560). Le légitime prestige de l'anthropologie structurale est loin d'avoir commencé à jouer un tel rôle. Sa diffusion sur le mode collectif est inférieure par exemple à celle d'une théorie comme la psychanalyse, et lorsqu'on considère la réelle popularisation des mythes freudiens, on voit bien quelle dégénérescence l'acception du mot mythe a dû subir dans ce cadre. L'utilisation tendancieuse d'Oedipe par Freud n'a pas fait de lui l'égal de Sophocle. Ni la psychanalyse ni le structuralisme ne sont propres à jouer le rôle vital qu'ont joué ou que jouent encore des imageries religieuses et des cérémonies musicales. Il faut chercher la raison de ce statut partiel et métaphorique des "mythologies" psychanalytique ou structuraliste dans le fait que si l'on s'en tient à une acception authentique de ce qu'est un schème mythique et de son universalité, on ne saurait créer de nouveaux mythes. On crée des variations, on ranime des imageries oubliées, on réorganise des mythologies, c'est-à-dire des discours sur le mythe, mais le mythe lui-même en tant que schème spontané et universel reste sur un plan totalement incontrôlable, plus profond que toute combinatoire individuelle originale ou non. C'est ainsi que tout compositeur authentique est peut-être un arrangeur, non de musiques préexistantes, mais de mythèmes sonores qui appartiennent au patrimoine de l'humanité. Je reviendrai dans un instant sur cette hypothèse.

Que le langage préexiste à la musique comme le suggère Lévi-Strauss est indémontrable. De nombreuses raisons feraient plutôt pencher pour l'hypothèse inverse. Historiquement, de nombreux documents indiquent que tant l'usage poétique du langage que la musique instrumentale ont eu beaucoup de mal à se dissocier du chant, et celui-ci de la danse. Dans la 1ère moitié du Vème siècle avant notre ère, Pratinas partait en guerre contre la musique instrumentale : Qu'est-ce que ce bruit ? ...c'est au chant que la Muse a accordé la royauté, et l'aulos doit danser à sa suite, comme le serviteur qu'il est. Un siècle plus tard, Platon continue à tenir en suspicion le divorce entre la danse, la musique instrumentale, et la récitation parlée : (Lois, II, 669c-670a):

"Jamais les Muses ...n'uniraient dans un même ensemble, et à titre d'imitation d'une unique chose, la voix de l'homme, celle des animaux et celle des instruments, tous les bruits enfin... (certains) poètes isolent arbitrairement de la mélodie le rythme et les attitudes, soumettant à la cadence du vers des paroles qu'aucune musique n'accompagne, et, inversement, composent mélodies et rythmes sans y joindre de paroles, avec le seul accompagnement du jeu de la cithare ou de l'aulos : oeuvres dans lesquelles assurément il est tout à fait difficile

de comprendre ce que peuvent bien signifier un rythme, un agencement mélodique, où le langage n'a point de place...il faut considérer une telle façon de faire comme très grossière, comme si une vélocité sans accroc et l'aptitude à rendre le cri des animaux pouvaient tellement séduire... alors que l'emploi en solistes de l'aulos ou de la cithare sans danse ni chant est tout simplement la preuve d'une inculture totale et d'une virtuosité à l'esbroufe ".

Ces très anciennes protestations contre le divorce entre langage et musique ne sauraient servir de preuves pour dénier à celle-ci le statut dérivé que postule Lévi-Strauss. Mais si l'on accorde de l'importance aux indices chronologiques, on admettra que les vestiges d'instruments de musique que l'on a découverts sous formes de phalanges de rennes sifflantes, et qui sont attribuables aux Néandertaliens du Moustérien d'il y a environ 80.000 ans selon M.Dauvois, pourraient vraisemblablement être bien antérieurs au langage articulé lui-même. Lévi-Strauss semble avoir hésité selon les étapes de sa recherche entre plusieurs hypothèses : il adhère parfois au classique diffusionnisme, qui fait du mythe, de la musique et du langage autant de conventions culturelles que les sociétés se sont transmises, selon des voies qu'on essaie de repérer. C'est ainsi que dans l'Ouverture (C.C. p.9) il projette d'étudier les mythes de sociétés diverses "toujours à la condition qu'entre les unes et les autres des liens réels d'ordre historique ou géographique soient avérés ou puissent être raisonnablement postulés ". Mais huit ans plus tard, un doute s'exprime, et le diffusionnisme est tenu en suspicion, ("il ne pouvait s'agir de mythes simplement empruntés de tribu à tribu ou répandus sur des distances considérables au cours du peuplement de l'Amérique, mais d'énoncés distincts engendrés par les mêmes schèmes. Or, ce sont ces schèmes producteurs bien plutôt que leurs résultats qui nous importent, pour établir leur généralité ..." (H.N. p.162). L'hypothèse naturaliste qui semblerait dès lors s'imposer n'est cependant pas clairement adoptée. Pourtant, elle était déjà implicite dans des postulats comme celui, déjà cité, des "structures mentales communes" entre les auditeurs, tant pour le mythe que pour la musique (C.C. p.35) . Si le diffusionnisme est déconsidéré, c'est surtout qu'il implique une vue diachronique qui perturbe l'analyse structurale, nécessairement synchronique. Le souci de Lévi-Strauss n'est pas de lui substituer une autre causalité, mais de le mettre simplement entre parenthèses, et de travailler de telle sorte que "poussée à son terme, l'analyse des mythes atteint un niveau où l'histoire s'annule elle-même" (H.N. p.543). Cette fin de l'histoire ne peut guère s'appuyer que sur ce que Malraux a nommé l'Intemporel.

Dans bien des cas, la rencontre d'un mythème apparu indépendamment dans des cultures différentes n'entraîne pas chez Lévi-Strauss de remarque particulière. Le mythème des Symplégades, présent chez les Salish du Nord-Ouest américain est cité comme appartenant "certainement au plus vieux répertoire mythique de

l'humanité" (H.N. p.370), (noter au passage l'épithète vieux s'imposant spontanément jusque dans une recherche synchronique), mais c'est surtout pour souligner son association avec le mytheme de la balançoire. Or ce dernier n'apparaît ni dans les Argonautiques, qui sont la source même du terme utilisé en référence, ni dans l'histoire analogue de Tefio que l'on rencontre aux îles Marquises. Lorsque Lévi-Strauss note son analogie avec le mytheme du vagin denté (H.N. p.391), c'est comme négligemment : loin de lui accorder la force explicative que la psychanalyse a tellement valorisée, il y voit une simple variante documentaire. La même image sans ses dents est aussi importante dans son système, ce qui rend implicitement futile toute une littérature freudienne sur le sujet. C'est que pour Lévi-Strauss, contrairement à la psychanalyse, l'origine d'une structure est une autre structure, et non un contenu d'un autre ordre (cf. H.N. p.560).

Quant au mytheme de la seconde naissance divine d'un enfant cousu dans la jambe d'un dieu (H.N. p.26, 44) qui correspond aussi à l'histoire de Dionysos entre Zeus et Sémélé, et cela en association avec le feu, tout comme chez les Indiens, Lévi-Strauss ne peut évidemment pas avoir ignoré sa présence chez les Grecs, mais il ne se soucie pas de la signaler. Il n'indique pas non plus que Wéahjukéwas, qui a la double nature d'un garçon et d'une fille, et qui apprend la langue des oiseaux (H.N. p.49) est le pendant de Tirésias qui en Grèce est passé par les deux mêmes expériences.

Le diffusionnisme pourrait expliquer occasionnellement des analogies dues à des emprunts, mais " quand on s'élève à un niveau suffisamment général pour contempler le système du dehors et non plus du dedans, la pertinence des considérations historiques s'annule, en même temps que s'abolissent les critères permettant de distinguer des états du système qu'on pourrait dire premiers ou derniers ". (H.N. p.542). La relative indifférence de Lévi-Strauss envers l'universalité d'un mytheme contraste avec la rigoureuse minutie dont il fait preuve pour bâtir son système. Il a lui-même expliqué ce choix. En observant que les mythes composent un tableau cohérent jusque dans ses moindres détails, mais comme en mosaïque, il s'interroge : "quelles sont l'origine et la raison d'être, quelle est aussi l'histoire de ce tableau? Comment se fait-il qu'il représente quelque chose et offre un sens, alors que d'innombrables peintres, éloignés les uns des autres par des milliers de kilomètres, parlant des langues et porteurs de traditions différentes, sans avoir pu se donner le mot, n'en ont chacun conçu et exécuté qu'un infime morceau?" (H.N. p.503).

Lévi-Strauss a parfaitement reconnu que l'hypothèse d'archétypes naturels (il n'utilise pas ce terme, sans doute par défiance à l'égard de Jung, et il préfère les nommer schèmes) est une solution économe et féconde (H.N. p.503), mais il l'écarte, parce que "l'hypothèse resterait invérifiable"; et il préfère réduire

finalement la séquence fondamentale de "tout système mythologique" "à l'énoncé d'une opposition ou, plus exactement, à l'énoncé de l'opposition comme étant la première de toutes les données" (H.N. p.539). Toute conscience est "conscience d'une relation" (H.N. p.539). Cette décision méthodologique peut sembler paradoxale, confrontée aux extrapolations larges et audacieuses qui impliquent, surtout dans le prologue et l'épilogue des Mythologiques, la musique, le langage et la connaissance. Il sort là de l'ordre unique de représentations que constitue le mythe pour jeter des passerelles vers d'autres ordres. Il est vrai qu'il a pris soin de distinguer cette philosophie générale de la rigoureuse systématique structurale.

Lévi-Strauss reconnaît (H.N. p.561) que "Le structuralisme authentique cherche... à saisir avant tout les propriétés intrinsèques de certains types d'ordres. Ces propriétés n'expriment rien qui leur soit extérieur. Ou, si l'on veut absolument qu'elles se réfèrent à quelque chose d'externe, il faudra se tourner vers l'organisation cérébrale conçue comme un réseau dont les systèmes idéologiques les plus divers traduisent telles ou telles propriétés". Cette organisation cérébrale peut-elle être autre chose qu'une donnée naturelle, qui du même coup expliquerait son universalité, ou du moins l'ubiquité de ses manifestations ? Puisque la nécessité du mythe a une origine qui "se perd au fond des âges...gît au tréfonds de l'esprit, " et que "son déploiement spontané se ralentit, s'accélère, s'infléchit ou bifurque en subissant des contraintes historiques...", (H.N. p.562) peut-on interpréter cette dynamique spontanée autrement que comme une sorte d'algorithme générateur, en quelque sorte "pré-câblé", qui prend naissance dans nos réseaux de neurones ?

Lévi-Strauss revendique d'une part un matérialisme radical (C.C. p. 35), et d'autre part il proclame que "les mythes...permettent de dégager certains modes d'opération de l'esprit humain, si constants au cours des siècles et si généralement répandus sur d'immenses espaces, qu'on peut les tenir pour fondamentaux..." (H.N. p.571) : rien ne semblerait donc devoir l'empêcher d'accueillir l'hypothèse naturelle, et on s'attendrait à le voir se tourner par exemple vers les neurosciences. Il est très près de le faire : le structuralisme " admet volontiers que les idées qu'il formule en termes psychologiques puissent n'être que des approximations tâtonnantes de vérités organiques et même physiques " (H.N. p.616). Mais il lui faudrait alors partager le terrain revendiqué au Finale de l'Homme Nu, où il est dit que c'est le structuralisme qui est lui-même fondé en nature (H.N. p.612). Pour lui, le code génétique fonctionne comme le code linguistique selon Martinet, puisque lui aussi combine selon une double articulation des unités non signifiantes en unités supérieures signifiantes. Le rôle éminent du structuralisme est qu'il "réintègre l'homme dans la nature" en décodant pour ainsi dire le génome des mythes.

Mais un matérialisme trop physique ne serait plus du ressort des sciences humaines, il "serait du ressort de la biologie", dit-il même lorsqu'il répond à un reproche d'intellectualisme méconnaissant au profit des lois de la raison celles du cœur (H.N. p.597). En somme l'approche structuraliste serait le mode d'investigation le plus efficace auquel on puisse recourir dans le seul cadre des sciences humaines, mais lorsque cette investigation touche à la nature humaine comme à une limite, elle ne pourrait que passer le relais aux sciences naturelles. Un autre indice de cette limite que Lévi-Strauss ne veut pas franchir apparaît dans les quelques passages où il évoque le chant des oiseaux. Loin de les aborder en structuraliste, comme j'essaie de le faire, il les néglige rapidement en alléguant à tort que " leur beauté indéfinissable échappe à toute description en termes acoustiques " (C.C. p.619). Il a fugitivement perçu comme une menace la troublante analogie de certains traits sonores avec les musiques humaines : " l'hypothèse...d'une relation génétique entre le ramage et la musique ne mérite guère discussion. L'homme n'est sans doute pas le seul producteur de sons musicaux s'il partage ce privilège avec les oiseaux, mais cette constatation n'affecte pas notre thèse, puisqu'à la différence de la couleur...la tonalité musicale - que ce soit chez les oiseaux ou chez les hommes - est, elle, un mode de la société. Le prétendu "chant" des oiseaux se situe à la limite du langage ; il sert à l'expression et à la communication. Il demeure donc vrai que les sons musicaux sont du côté de la culture. C'est la ligne de démarcation entre la culture et la nature qui ne suit plus, aussi exactement qu'on le croyait naguère, le tracé d'aucune de celles qui servent à distinguer l'humanité de l'animalité ". (C.C. p.27 note1).

Si ce texte a été comme refoulé en note, c'est peut-être que le trouble dont il témoigne doit être rapidement exorcisé sous peine de faire dévier toute l'entreprise du structuralisme. On conçoit bien qu'une analyse structurale des mythes n'ait que faire des chants d'oiseaux, mais une musicologie structurale ne saurait pour sa part les éliminer sans avoir essayé de redéfinir cette frontière entre nature et culture, - si frontière il y a -, dont Lévi-Strauss note avec quelque gêne qu'elle est pour le moins peu lisible par endroits.

On aura deviné que j'essaie d'explorer les deux hypothèses dans lesquelles Lévi-Strauss n'a pas voulu s'engager, tout en les rencontrant inévitablement dans sa réflexion : analogie plus que métaphorique des signaux animaux et de la musique, et corrélativement naturalité de certains schèmes producteurs des uns et de l'autre. Une hypothèse qui attribue l'universalité de certains myèmes et celle de certains universaux sonores à une commune origine naturelle, c'est-à-dire à une production spontanée du système nerveux central, débouchant sur des images, des rites, des musiques, a sans doute plusieurs graves inconvénients : elle bouleverse un peu plus la fameuse frontière ; en présentant des faits aussi

essentiels que la musique comme fortement ancrés dans la biologie, elle oblige de proche en proche à revisiter tous les fondements sur lesquels les sociétés humaines ont cherché à bâtir leurs ordres : l'éthique et la connaissance, entre autres ; la définition même de l'homme risque de vaciller, et à la faveur de ce bouleversement, les thèses les plus barbares de la sociobiologie pourraient chercher à usurper du terrain. Tous ces risques expliquent la forte opposition qu'elle ne peut manquer de rencontrer. Cependant sa relative simplicité, et sa capacité à éclairer divers indices qui semblent converger vers elle, la désignent comme conforme aux critères de scientificité les plus répandus. Notamment, la fréquente invraisemblance du diffusionnisme, avec son impuissance à rendre compte d'analogies trop précises pour être fortuites, et surtout ces " structures mentales communes " que Lévi-Strauss a bien su détecter, sont autant d'arguments invitant à la prendre en considération.

Son application à la musique, en particulier, aurait l'avantage d'inviter à construire, parallèlement à l'impressionnant monument des Mythologiques un édifice comparable, montrant à travers toutes les musiques connues chez l'homme et quelques autres espèces, un minimum de schèmes permanents plus ou moins universels. Pour l'instant, je n'ai sur ce terrain édifié qu'une cabane, et encore sans permis, faute d'autorités compétentes pour le délivrer. Mais j'espère qu'un jour le projet grandira, et qu'il pourra confirmer, à l'aide d'analyses aussi minutieuses que celles de Lévi-Strauss, la profonde analogie que cet auteur a revendiquée à juste titre entre l'esprit mythique et la pensée musicale, bien qu'il ait pris le risque de l'évoquer sans avoir pu faire le nécessaire travail de terrain.

N° spécial de Critique n°620-621, Paris, janvier-février 1999

Les principales références utilisées seront citées en abrégé : T.T. pour Tristes tropiques (1955), C.C. pour Le cru et le cuit (1964) et H.N. pour L'homme nu (1971).

Anthropologie structurale, chapitre IX. Lévi-Strauss cite d'après Boas l'histoire de l'Indien Kwakiutl Quesalid, un sceptique désireux de démasquer les impostures des sorciers, mais qui finit par devenir lui-même sorcier fier de son art.

(qui lui-même s'inspirait de la tradition des contrepoints renversables).

M.Dauvois, Les témoins paléolithiques du son et de la musique, in La pluridisciplinarité en archéologie musicale, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, vol.I, 153-206.

L'expédition des Argonautes vers la Toison d'or est contrainte de passer entre deux roches, les Symplégades, qui s'entrechoquent, et menacent de briser le navire. Dans le mythe grec, leur oscillation est horizontale ; dans le mythe indien Snuqualmi cité par Lévi-Strauss, l'oscillation des murailles est sur un plan vertical, et s'oppose à celle d'une balançoire qui figure dans le même récit.

Musique, mythe, nature, Klincksieck, 2ème édition, 1991, p.28. Le héros Kena part délivrer dans l'autre monde sa femme Tefio. Pour cela, il doit passer entre des "symplégades". Il récupère l'âme de Tefio dans un panier, qu'il lui est interdit d'ouvrir avant une dizaine de jours. Il l'ouvre pourtant le soir même, et perd Tefio une seconde fois. L'Orphée polynésien retrouvera cependant son épouse après avoir refait tout le voyage.

Sémélè, une mortelle enceinte de son amant Zeus, exige de le contempler dans sa vraie gloire divine. Il finit par céder et, foudroyée, Sémélè met au monde prématurément Dionysos. Zeus coud alors l'enfant dans sa cuisse, d'où, à terme, il naîtra une seconde fois.

Musique, mythe, nature, op.cit. chapitre Zoomusicologie