L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

La réconciliation

Boris Wiseman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29580>

DOI : 10.4000/lhomme.29580

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 397-418

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Boris Wiseman, « La réconciliation », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29580> ; DOI : 10.4000/lhomme.29580

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0397

La réconciliation

par Boris WISEMAN

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 397 à 418

Pour citer cet article :

—Wiseman B., La réconciliation, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 397-418.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La réconciliation

Boris W iseman

O terre au-devant de nous ! Terre de délivrance et de communion ! Terre promise à nos efforts prométhéens ! Ceci est dès maintenant pour nous ta beauté, qu'il n'existe point de ciel au-dessus de toi pour nous maintenir sous le joug, point de règle éternelle capable d'entraver notre essor, mais qu'un jour se lèvera sur toi, jour de réconciliation marquant la fin de l'histoire, où l'homme et la nature célébreront leurs épousailles.

Nietzsche, in Albert Camus, *Œuvres*.

KANT DÉFINIT le concept de « totalité » – une des douze catégories de l'« entendement » – comme l'union de l'unité et de la pluralité. Il range ce concept parmi les « vrais concepts primitifs de l'entendement pur » (Kant 1944 : 95), qui sont ceux-là même que nous apportons au monde, garantissant qu'il est l'objet d'une « expérience possible », et, de ce fait, pourrions-nous dire, l'humanisant. Aux côtés de concepts comme ceux de « substance » et de « causalité », il fait partie intégrante de l'équipement mental constitutif de ce qu'est, pour nous, « la réalité ». Sans le concept de totalité, point d'expérience humaine possible. Cependant, sur le plan du vécu, nous savons que les multiples façons dont nous appréhendons – ou *n'appréhendons pas* – le monde en tant que « totalité » font l'objet de « négociations » sans fin. C'est sans doute la psychanalyse qui en a fait la preuve de la manière la plus éclatante en mettant au jour la fragilité de l'intégrité de l'ego, de son sentiment d'unité et, partant, de l'unité du monde qu'il appréhende. Il suffit de citer, à titre d'exemple, les expériences du schizophrène, qui oscillent entre ce que nous pourrions décrire comme un excès terrifiant de « cohérence » (n'importe quel événement, même le plus anodin, peut devenir un signe et servir à la construction d'un récit illusoire) et un excès d'incohérence (un monde d'identités brisées). Le degré de cohérence du monde est soumis à des fluctuations ou à des variations, et fait l'objet d'une forme de *travail* de notre part, travail que nous devons sans cesse recommencer et qui, sans doute, fait partie de ce que nous appelons « création », qu'il s'agisse de création esthétique ou pas¹. De ce travail dépend notre capacité à nous concevoir comme partie intégrante du monde (naturel et social) dans lequel nous vivons. Enfin, il s'agit là d'un travail qui n'est pas qu'individuel, mais qui appartient aussi à toute société, autre totalité en construction perpétuelle.

1. Pour une étude d'inspiration structuraliste des rapports entre signification et totalisation dans les œuvres d'art voir Jan Mukarovsky (1977).

Comme j'essaierai de le montrer, ces idées, ou des idées semblables, sont au cœur de la réflexion lévi-straussienne sur la perception esthétique ainsi que sur les modes de pensées qu'il appelle *sauvages*, qui font une part importante aux processus de construction «totalisants»². Ces processus sont aussi, à beaucoup d'égards, caractéristiques de la manière de penser de Claude Lévi-Strauss, de son «intelligence néolithique». Parmi les traits de caractère qu'il se reconnaît, figure une certaine «gêne» face au désordre ou à l'irrationnel qui le pousse à chercher un ordre caché derrière le désordre (c'est ce qu'il fait quand il réduit un grand nombre de règles de mariage en apparence hétéroclites à quelques structures élémentaires, ou bien quand il révèle qu'un récit mythique en apparence sans queue ni tête acquiert un sens lorsqu'on le lit comme la transformation logique d'autres mythes). Interrogé par Didier Eribon, Claude Lévi-Strauss résume son objectif des *Mythologiques* (sa tétralogie sur les mythes amérindiens) comme suit : « vaincre l'incohérence » (1988 : 197). Et pour lui cela signifie avant tout assembler des données en apparence disparates en un tout cohérent – créer une totalité.

Dans ce qui suit, je m'attacherai à montrer, en examinant certains aspects de la réflexion esthétique de Claude Lévi-Strauss et de leurs rapports avec la partie anthropologique de son œuvre, en quels termes celui-ci s'interroge sur la nature de ce « tout » qu'est le monde et sur notre rapport problématique à ce tout. Il ne s'agira donc pas ici de développer une réflexion critique sur l'esthétique lévi-straussienne, ni même de la traiter dans son ensemble, mais d'essayer d'accéder, par le biais d'une mise en rapport entre réflexion esthétique et anthropologique, à ce que nous pourrions appeler les soubassements « mytho-poétiques » de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss. Nous verrons que si ses travaux expriment, d'un côté, le désir de restituer l'unité du monde en surmontant la *discontinuité* qui sépare l'homme du monde (la nature de la culture), ils montrent, de l'autre, l'impossibilité de cette tâche. En ce sens, cela reposerait sur l'intuition d'une contradiction inhérente à la condition humaine. Un examen plus rapproché de la manière dont il exprime cette contradiction par des détours métaphoriques nous permettra d'esquisser un rapprochement entre certains aspects de ses écrits et ceux d'Albert Camus, et en particulier *Noces*.

Le monde dans un grain de sable

Claude Lévi-Strauss n'est pas connu avant tout pour sa théorie esthétique, bien que celle-ci constitue une partie essentielle de son œuvre, et qui est, de plus, intimement liée à la partie anthropologique. Ses idées sur l'art, sur la nature de la création et de l'émotion esthétiques, apparaissent souvent au cours de ce qui semble être des digressions mais qui n'en sont pas de véritables (nous y reviendrons).

C'est le cas, par exemple, de la théorie de l'œuvre d'art qui fait l'objet du premier chapitre de *La Pensée sauvage*, ouvrage anthropologique dont le but est de

2. L'emploi que je fais dans cet article des notions de «totalisation» et de «fonction totalisante» est sans rapport avec ce que Jean-Paul Sartre (1960) appelle «totalisation», entre autre dans la *Critique de la raison dialectique*.

comprendre le fonctionnement des systèmes de classification utilisés par les sociétés « primitives » et, de manière plus générale, la nature de ces modes de pensée que Claude Lévi-Strauss nomme « sauvages ». Il présente sa digression comme une tentative d'expliquer la profonde émotion esthétique qu'il a autrefois ressentie en contemplant un détail d'un tableau de François Clouet (1522-1572), une collerette de dentelle reproduite « fil par fil, et dans un scrupuleux trompe-l'œil » (1962b : 37). Ce qu'il propose dans cette « digression » – c'est là une des thèses majeures de l'esthétique lévi-straussienne – est que la nature de toute œuvre d'art rejoint celle d'un modèle réduit (tels ces bateaux que l'on renferme dans une bouteille, ou la plupart des jouets d'enfants). Sa théorie prend la forme d'une analogie aux multiples facettes, que je ne peux pas toutes examiner ici. Ce qui compte dans le contexte présent, c'est la place de l'idée de totalité dans la conception de l'œuvre d'art articulée par Claude Lévi-Strauss dans son analogie du modèle réduit.

La proposition que toute œuvre d'art est un modèle réduit doit être interprétée métaphoriquement. L'acte de création esthétique ne requiert pas littéralement une réduction d'échelle. En effet, de nombreuses œuvres d'art, qu'il s'agisse de peintures ou de sculptures, sont plus grandes que nature – voyez, par exemple, le célèbre *Pouce* en or de César, dont la version sur l'esplanade de la Défense, à Paris, mesure près de douze mètres de haut.

La thèse de Claude Lévi-Strauss est que, quelle que soit la taille de l'œuvre, l'acte de représentation esthétique exige une diminution sensorielle de l'objet représenté, qui perd une ou plusieurs de ses dimensions « originales ». C'est même là une contrainte qu'imposent certains arts de par leur nature même, la peinture soustrayant du volume à l'objet, et la peinture et la sculpture lui retirant toute dimension temporelle.

De manière plus générale, tout acte de représentation esthétique nécessite une simplification de l'objet « représenté »³, ne serait-ce qu'en raison du choix de l'artiste qui insiste sur les aspects à montrer et ceux qu'il faut laisser de côté. L'art, dit Claude Lévi-Strauss, schématise nécessairement, réduit l'objet, et c'est cela même qui lui permet d'atteindre à la signification, les dimensions sensibles retirées à l'objet réel étant remplacées par le spectateur, au cours de la contemplation esthétique, par des dimensions intelligibles.

Selon la théorie esthétique du modèle réduit, le résultat de cette « réduction » est une modification dans notre mode d'appréhension de l'objet représenté qui entraîne « une sorte de renversement du procès de la connaissance » (*Ibid.* : 38) :

« Pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. [...] À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*. Et même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique ».

3. L'analogie du modèle réduit repose sur une conception essentiellement mimétique de la fonction de l'œuvre d'art, limite de l'analogie (qui ne vaut donc pas pour tout art) dont la discussion dépasserait le cadre du présent article.

La nature même de l'œuvre d'art nécessiterait donc que nous l'appréhendions en tant que « totalité » ; plus précisément, l'œuvre d'art nous permettrait d'appréhender le monde (qu'elle « représente ») en tant que « totalité ». Et ce serait là une des sources de l'émotion esthétique. Claude Lévi-Strauss conçoit donc l'œuvre d'art comme une espèce de terme médiateur entre l'artiste ou le spectateur et l'univers sensible qui permettrait une certaine « maîtrise » du monde, un peu à la manière des poupées vodou :

« [...] plus petite la totalité de l'objet apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée [...]. Cette transposition accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose, à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil » (*Ibid.*).

Nous comprenons désormais dans quel sens des œuvres d'art monumentales, tel que le *Pouce* de César, sont des « modèles réduits ». Bon nombre des œuvres de César sont un jeu sur les idées complémentaires de compression (et ses compressions de voitures l'ont rendu célèbre) et d'expansion (peut-être est-ce là un moyen d'essayer de signifier, à sa manière, ces deux « abîmes » pascaliens qui sont « l'infiniment petit » et « l'infiniment grand »). Pour fabriquer son *Pouce*, il a pris un moule de son propre pouce, qu'il a fait mécaniquement agrandir (il existe des versions de tailles différentes). L'œuvre finie est la représentation d'une partie du corps de César (son pouce). Et, dans la mesure où l'œuvre a été faite à partir d'un moule, elle entretient avec ce corps une relation métonymique ; elle lui emprunte sa forme et donc, d'une certaine manière, participe de la même essence que lui. Cependant, la partie, ici, représente aussi – métaphoriquement – le tout : non seulement ce « tout » qu'est l'artiste César (le *Pouce*, en sa qualité d'empreinte digitale, est une autre forme de signature) mais ce « tout » qu'est le monde. Dans un sens plus profond, le *Pouce* de César est une métaphore pour le monde, qu'il remplace et signifie. Et c'est en ce sens qu'il est un modèle réduit, un univers en miniature ou, selon l'expression de William Blake : « un monde dans un grain de sable » – même si le grain de sable, ici, est un pouce géant. Nous pouvons interpréter les compressions de César dans le même sens. Une œuvre comme *520 tonnes* – un cube géant de ferraille où l'on distingue les formes enchevêtrées de plusieurs voitures, d'un vélo, d'une moto et d'autres objets encore – est un signifiant de ce tout qu'est le monde postindustriel. Ici, il semblerait que César, s'étant lassé de signifier le monde « dans un grain de sable », s'est approprié, non sans ironie, les forces du monde industriel (il a utilisé un compresseur-emboutisseur) pour littéralement écraser le monde jusqu'à ce qu'il tienne dans un cube. Nous pouvons tout de même regretter ici qu'en mécanisant le processus de « réduction esthétique », César court-circuite un des principaux moyens par lesquels l'artiste substitue des dimensions intelligibles à des dimensions sensibles et diminue donc la capacité de signification de l'œuvre d'art.

Comme je l'ai déjà remarqué, la digression au cours de laquelle Claude Lévi-Strauss présente la théorie du modèle réduit n'en est une qu'en apparence. Des liens cachés relient les idées sur l'art et l'émotion esthétique qui y sont développées aux idées anthropologiques qui constituent la trame de *La Pensée sauvage*. Sans l'énoncer explicitement (bien que cela ait des conséquences majeures pour le développement ultérieur de son œuvre), Claude Lévi-Strauss laisse entendre, dans *La Pensée sauvage*, que création esthétique et pensée sauvage sont intimement liées (jusque dans leur genèse) et que pour comprendre l'une il faut comprendre l'autre.

Ce n'est pas là le propos de *La Pensée sauvage*, qui s'intéresse surtout aux applications *pratiques* de la pensée sauvage et non pas à ses applications esthétiques. Un des principaux buts de Claude Lévi-Strauss dans ce livre est de démontrer l'existence d'une véritable « science primitive », qui n'est pas moins logique ou cohérente que la science « moderne » mais dont les résultats diffèrent de cette dernière parce qu'elle se construit uniquement sur l'exploitation des données de l'expérience sensible⁴. Cette science « primitive » ou « logique du concret » est, pour notre auteur, une des grandes créations de la pensée sauvage, responsable, entre autres, de la révolution néolithique, durant laquelle l'humanité a développé pour la première fois l'agriculture et l'élevage. En effet, selon lui, ces innovations n'auraient pas pu avoir lieu par le seul fait de l'observation d'accidents naturels, ou seulement en réponse à des besoins fondamentaux. Elles supposent que le monde fut, pour l'homme du néolithique (cela reste vrai pour le soi-disant primitif) un objet de spéculation intellectuelle. Elles supposent une tentative de saisir la nature du monde, tentative qui, d'après Claude Lévi-Strauss, prendrait la forme d'une intégration des données hétérogènes de l'expérience sensible en un système, c'est-à-dire en un tout cohérent.

Ce que nous pouvons déduire des écrits de Claude Lévi-Strauss, c'est que la pensée sauvage a non seulement donné naissance à la science du concret mais, à ses côtés, à la pensée mythique (il le dit lui-même) et à la pensée esthétique (l'art). Cela explique pourquoi ces modes de pensée, bien qu'ils aient, depuis leur naissance, suivi des chemins divergents et qu'ils aient trouvé des applications différentes, maintiennent un air de famille, se partagent un ensemble de traits communs qui sont la clé de leur origine mais aussi de leur véritable raison d'être. Quels sont ces traits ?

Ces trois modes de pensée se ressemblent, tout d'abord, du fait qu'ils sont pareillement sous la dépendance de l'expérience sensible et qu'ils travaillent donc à l'aide de signes et d'images et non de concepts (dimension que je n'ai pas la place d'étudier dans cet article) et, ensuite, du fait qu'ils fournissent – chacun au niveau opératoire qui est le sien – le moyen d'appréhender le monde sous forme de totalité.

4. En d'autres termes, elle n'a pas recours à un stade de formalisation abstraite des données ; elle tente de déterminer les propriétés des choses sur la seule base de l'intuition sensible.

Dans le contexte de ces rapprochements, nous nous apercevons que, dans les théories de Claude Lévi-Strauss, la création esthétique remplit un rôle semblable à celui des activités classificatoires qui sont la base de la science du concret. Cela ressortira d'un bref examen de la théorie lévi-straussienne de la classification. Prenons le cas particulier du totémisme.

Dans le passé, bon nombre d'ethnologues voyaient le totémisme comme l'expression d'une identification mystique entre un clan et son animal totémique. Pour Claude Lévi-Strauss, le totémisme n'est qu'un aspect d'un système classificatoire plus vaste qui sous-tend l'ensemble de la réalité sociale, les différences entre les totems (par exemple, « l'aigle » et « l'ours ») étant le moyen de différencier des clans, c'est-à-dire d'établir une classification sociale. Il montre que l'animal totémique constitue un système classificatoire complexe que ses utilisateurs peuvent étendre à volonté, que ce soit vers le pôle de « l'infiniment petit » (en décomposant ce tout qu'est l'animal totémique en ses parties constitutives, qui forment, à leur tour, d'autres totems susceptibles d'être à nouveau décomposés) ou celui de « l'infiniment grand » (en remplaçant l'animal dans la collection d'individus formant l'espèce et l'espèce au sein de groupements plus vastes formant le monde animal). Les systèmes classificatoires peuvent être employés soit pour établir des différences de plus en plus fines (pôle analytique) soit pour englober la réalité dans des oppositions de plus en plus simples (pôle synthétique), telle que l'opposition entre la face noire et la face blanche du symbole taoïste *yin-yang*. La capacité qu'a tout système classificatoire d'être indéfiniment rétracté ou étendu – dans le vocabulaire de César nous aurions dit compressé ou agrandi – permet au praticien de la science du concret de jeter un filet conceptuel sur n'importe quel aspect de la réalité.

L'œuvre d'art conçue comme modèle réduit – comme terme médiateur entre l'homme et le monde permettant une certaine « maîtrise » du monde – remplit un rôle semblable à celui des systèmes classificatoires que l'on vient d'évoquer. Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss, l'animal totémique est « un outil conceptuel aux multiples possibilités, pour détotaliser et pour retotaliser n'importe quel domaine, situé dans la synchronie ou la diachronie, le concret ou l'abstrait, la nature ou la culture » (1962b : 179-180), formule que nous pouvons également appliquer à l'art (la détotalisation/retotalisation étant l'équivalent de la « réduction esthétique »). Le but de la médiation opérée par l'œuvre d'art est de saisir le monde « dans un grain de sable », fonction qui rejoint le but ultime de la classification qui est de « ne laisser échapper aucun être, objet ou aspect, afin de lui assigner une place au sein d'une classe » (*Ibid.* : 22) – les « classes » dans le cas de l'art, étant les multiples structures, formes, couleurs, volumes, signes, etc., qu'il utilise pour recréer la diversité du monde. Claude Lévi-Strauss fait ressortir les connections entre sa conception de la classification et la fonction de l'art (ou une des fonctions de l'art, car ce n'est pas la seule) lorsqu'il écrit au sujet du but de la classification : « Des schèmes classificatoires permettent de saisir l'univers naturel et social sous forme de totalité organisée » (*Ibid.* : 164), ce qui serait aussi, selon la théorie du modèle réduit, le propre de l'art. Précisons que la conception de

l'œuvre d'art comme « totalité organisée » n'exclut pas que cette totalité contienne des éléments ambigus, « indécidables », ou que cette totalité soit en cours de reconstruction perpétuelle, c'est-à-dire toujours inachevée, comme c'est le cas des mythes pris dans des suites sans fin de transformations.

Dans *Myth and Meaning*, Claude Lévi-Strauss évoque « l'ambition totalitaire de la pensée sauvage » (1995 : 22), ambition que nous pouvons désormais reconnaître comme un des « traits de famille » des divers modes de pensée auxquels la pensée sauvage a donné naissance. Il caractérise cette ambition, qui serait donc aussi celle de la création esthétique, comme suit : « son but est d'atteindre, par le chemin le plus court, une compréhension générale de l'univers – et non seulement une compréhension générale mais aussi *totale* »⁵ (*Ibid.*).

Les totalités construites par la pensée esthétique et classificatoire avec les fragments de l'expérience sont peut-être illusoire ; cela n'enlève rien à leur valeur essentielle qui est d'apaiser l'angoisse que ressent l'homme lorsqu'il est confronté à la nature essentiellement chaotique et contingente du monde. À cet égard, l'art et la classification remplissent ce que nous pourrions appeler une « fonction totalisante », en utilisant cette expression, dans un sens inspiré des écrits de Claude Lévi-Strauss pour désigner un travail de symbolisation répondant à une pulsion qui aurait pour objet de donner à l'expérience un caractère de totalité et qui serait l'expression d'une « exigence d'ordre » (1962b : 22) commune à tous les hommes. Traduit en termes psychanalytiques, nous pourrions dire que l'objectif de cette « fonction totalisante » est quelque chose d'analogue à ce que Wilfred Bion appelle *containment*, notion qui désigne la capacité qu'a une personne (en premier lieu, une mère) de prendre en elle et de « contenir » des angoisses ou des peurs (un « contenu » affectif) exprimées par quelqu'un d'autre (l'enfant). Nous pouvons même reconnaître dans certaines œuvres d'art le cas particulier décrit par Wilfred Bion où la charge émotionnelle de ce « contenu » est tel que le « contenant » se déforme où se fragmente à son contact.

Dans la théorie lévi-straussienne, la fonction totalisante ne se manifeste pas uniquement – ou même essentiellement – au niveau de la pensée (création) individuelle, niveau auquel nous nous situons ici. Elle se manifeste surtout sur le plan de la construction sociale, ou plus précisément *du social* par le groupe – elle fait alors partie intégrante de ce que Claude Lévi-Strauss nomme « efficacité symbolique » (1958 : 205-226). En effet, que ce soit dans son étude de la cure chamannique chez les Cuna de Panama ou dans sa théorisation de pratiques magiques telle que la mort par conjuration, il révèle les mécanismes par lesquels les différents acteurs sociaux (chamanes, malades, public) participant à des rituels ou autres activités collectives, intègrent des expériences individuelles dans un ensemble cohérent de représentations symboliques, elles-mêmes garantes d'un ordre social. Pour guérir son malade, le chamane cuna utilise des mythes reflétant l'idéologie du groupe pour figurer les états intérieurs du corps du malade. Par le biais de cette topographie mythique du corps intérieur, il intègre des douleurs

5. « Its aim is to reach by the shortest possible means a general understanding of the universe – and not only a general but a *total* understanding ». Je traduis.

physiques « hors système » (non représentables) dans « un ensemble où tout se tient » (*Ibid.* : 218). Le cas, décrit par Claude Lévi-Strauss, d'un Indien Zuni (Nouveau-Mexique) accusé d'avoir provoqué la mort d'une petite fille par sorcellerie révèle que ce que le tribunal attend de lui n'est pas qu'il récuse les accusations portées contre lui mais, au contraire, qu'il les confirme, vérifiant ainsi la véracité du système d'idées magiques au moyen duquel les Zuni expliquent cette mort dérangeante. L'accusé devient un véritable « garant de (la) cohérence mentale (du groupe) » (*Ibid.* : 191). L'analyse de « l'efficacité symbolique » dans *Anthropologie structurale* révèle une dynamique sociale qui est à la base des rapports entre individu et groupe, et dont le but est l'accomplissement de la forme sociale de la fonction totalisante : l'intégration d'expériences individuelles dans un système de représentations collectives (une idéologie) – forme de totalisation qui serait un des facteurs constitutifs du groupe en tant que tel.

La même fonction totalisante que l'on vient de voir à l'œuvre dans l'art, dans la classification et dans la construction même d'un ordre social, occupe aussi, comme je l'ai déjà dit, une place fondamentale dans les conceptions de Claude Lévi-Strauss relatives au fonctionnement de la pensée mythique. Celles-ci éclairent d'un jour nouveau les rapports entre création esthétique et fonction totalisante. En effet, ce que révèle la théorie lévi-straussienne du mythe, c'est l'importance, dans les processus de totalisation, de notre capacité à penser métaphoriquement.

Une métaphore est un assemblage d'idées disparates, opération linguistique qui est de l'ordre de ce que Claude Lévi-Strauss appelle *bricolage*, puisqu'elle réunit des idées et des termes appartenant à des champs sémantiques éloignés les uns des autres pour en faire un nouveau tout. Et un mythe, pour Claude Lévi-Strauss – du moins un mythe primitif –, consiste essentiellement en une série de métaphores filées – ce qu'il appelle des « codes » – rattachées les unes aux autres de façon à former une structure « feuilletée ».

Ce dernier explique cette structure de la manière suivante. Un mythe est un outil logique dont se sert un groupe social pour « résoudre » – ne serait-ce que symboliquement – divers types de problèmes. Mis en branle par le besoin de résoudre un problème (souvent une contradiction ou un paradoxe inhérent au système de pensée du groupe social en question), les mythes se mettent à créer des métaphores. Car les mythes ne résolvent pas les problèmes autour desquels ils tournent comme peuvent le faire l'homme de science ou le philosophe. Comme la poésie et la littérature, ils se contentent de trouver pour ces problèmes des équivalents métaphoriques. Leur principale vertu est de transposer un problème dans les termes d'un autre problème formellement semblable mais appartenant à un domaine différent, opération qu'ils répètent jusqu'à épuisement, d'où leur développement « en spirale ».

La fonction totalisante caractéristique des modes de pensée « sauvages » s'accomplit, dans les mythes, par la création d'analogies complexes entre des phénomènes en apparence sans rapport les uns avec les autres – autrement dit, par la création de métaphores, ce terme étant pris dans son sens aristotélicien pour désigner ce déplacement (« transport ») de sens d'un champ sémantique (ici les codes

mythiques) à un autre en vertu d'une analogie implicite. Précisons que dans le cas des mythes, tout comparant est susceptible de se transformer en comparé, et inversement, le déplacement ne s'effectuant pas d'un terme fixe à un autre, mais au sein d'une espèce de mouvement de roulement continu (la suite sans fin des transformations mythiques). Illustrons ce point.

Il existe une série de mythes amérindiens qui racontent l'histoire du voyage en pirogue de la lune et du soleil (voir la troisième partie des *Mythologiques*: vol. III). Dans la pensée amérindienne, la nuit consiste en une *disjonction* du ciel et de la terre, et le jour en une *conjonction* du ciel et de la terre. Selon une première interprétation de ce mythe, que Claude Lévi-Strauss aborde au niveau du « code » – de la métaphore, dirions-nous – astronomique, la fonction de la pirogue est de maintenir la « conjonction » et la « disjonction » (le soleil et la lune) à la bonne distance l'une de l'autre, afin d'assurer l'alternance régulière du jour et de la nuit. C'est ce qui arrive lorsque la pirogue est à mi-parcours et se trouve à égale distance entre les pôles du proche et du lointain. Cependant, cet état équilibré des choses n'est pas toujours maintenu, et d'autres mythes dans la série évoquent ce qui arrive à d'autres moments du voyage, lorsqu'il y a soit une conjonction, soit une disjonction excessive entre la lune et le soleil. Le résultat est un dysfonctionnement cosmologique dont les pôles extrêmes sont symbolisés, d'un côté par le jour éternel ou la nuit éternelle (symboles du divorce absolu du jour et de la nuit), d'un autre, par les éclipses (symboles de la dangereuse fusion du jour et de la nuit).

Interprété du point de vue du code astronomique, ce mythe traite du problème de la nature de l'ordre qui existe dans le cosmos, de son origine et des moyens de sa perpétuation. Cependant, comme le montre Claude Lévi-Strauss, ce code astronomique s'emboîte dans d'autres, dont un code géographique (qui se construit sur une logique des rapports entre le proche et le lointain, termes dont les valeurs s'inversent au cours du voyage) et un code sociologique, où l'histoire du voyage de la lune et du soleil devient le moyen de penser des problèmes de parenté. En effet, dans les termes du code sociologique, l'opposition entre le jour et la nuit, la disjonction et la conjonction, se transforme, selon le processus de « déplacement » métaphorique que nous avons déjà évoqué, en celle d'un mariage excessivement proche, c'est-à-dire incestueux (= conjonction) et celle d'un mariage excessivement lointain, c'est-à-dire avec un étranger, un ennemi voire un animal (= disjonction). Ce sont là les deux excès, les deux perturbations *sociologiques* et non plus cosmologiques, que la société doit prévenir pour garantir le bon fonctionnement des institutions matrimoniales et donc *l'alternance régulière des générations*, l'équivalent biologique de l'alternance du jour et de la nuit.

Chaque mythe utilise un système de métaphores pour encoder un problème donné, et cherche ensuite d'autres problèmes homologues au premier, qu'il lui rattache. Les métaphores (codes) que développent les mythes primitifs permettent à l'homme d'appréhender le monde comme un tout complexe dont les nombreuses parties (et les problèmes qui y sont liés) sont en rapport les unes avec les autres. Ainsi, les mythes primitifs (ces machines à convertir des « codes », c'est-à-dire à créer des métaphores), comme les systèmes classificatoires évoqués plus

haut et comme les œuvres d'art, visent à une médiation totalisante du monde, qui crée l'illusion sinon de le comprendre, au moins de le maîtriser.

La conception lévi-straussienne de la place de l'art dans les sociétés « chaudes » (à grande échelle) est indissociable de ce que Claude Lévi-Strauss voit comme le déclin de la pensée sauvage. Dans les sociétés chaudes dans lesquelles nous vivons, dit-il en substance, cette pensée sauvage, dont l'existence est menacée par la pensée domestiquée, a trouvé refuge dans le « parc naturel » de l'art (1962b : 262). L'art est une espèce de dernier refuge pour une pensée sauvage expirante. À côté de la science moderne, dont la puissante maîtrise du monde en a largement dissipé le mystère et percé l'opacité, l'art continue à revendiquer un mode d'appréhension « totale » du monde, qui vise non pas tant à le comprendre mais à l'incorporer dans un artefact à caractère de totalité (artefact qui peut néanmoins être un « moyen de connaissance » dans la mesure où sa structure entretient des rapports d'homologie avec des structures immanentes à la réalité).

Structuralisme et totalisation

L'accomplissement de la fonction totalisante que Claude Lévi-Strauss place au cœur de ses analyses de la pensée sauvage est également un trait distinctif des systèmes d'explication de sa pensée⁶. Cela peut se voir à plusieurs niveaux.

C'est Yvan Simonis qui a remarqué, le premier, la similarité entre l'objectif déclaré de la méthode d'analyse structurale et la fonction de l'œuvre d'art considérée comme un modèle réduit (1980 : 308). Le structuralisme et l'œuvre d'art ont tous deux pour objectif un « renversement de la connaissance » qui fait apparaître « le tout avant les parties ». C'est la phonologie qui a appris à Claude Lévi-Strauss que pour comprendre la nature des faits sociaux il fallait les replacer dans le système total dont ils font partie et que l'étude des *rapports* entre les faits sociaux (et donc du tout auquel ces rapports renvoient) importait plus que celle des faits considérés en eux-mêmes. Yvan Simonis déduit de ce rapprochement entre les théories esthétiques et anthropologiques de Claude Lévi-Strauss une thèse riche en ramifications : « l'art réussirait ici [...] exactement [...] le programme du structuralisme lui-même » et inversement « l'activité du structuralisme est comparable à celle de l'artiste » (*Ibid.* : 309). Dans le contexte qui est le mien ici, nous dirions qu'art et structuralisme visent tous deux à accomplir la fonction totalisante. Notons cependant qu'ils y parviennent par des chemins différents, le structuralisme par un travail d'analyse qui fait d'abord *apparaître* les parties constituantes et l'art par un travail de construction (un « bricolage ») qui intègre les fragments dans un tout dans lequel ils se résorbent.

À un autre niveau, c'est le matérialisme même de Claude Lévi-Strauss qui semble accomplir – ou exprimer – la fonction totalisante. Ce dernier postule que les structures qu'il découvre enfouies au cœur de la réalité sociale sont le reflet de structures inconscientes innées inscrites dans le cerveau. En principe, le terme

6. Christopher Johnson traite de cet aspect de la pensée lévi-straussienne dans la conclusion de son livre, intitulée « The will to coherence » (2003).

d'une analyse structurale est atteint lorsque l'analyste révèle en pleine lumière la ressemblance entre ces structures immanentes à la réalité sociale (structures de parenté, par exemple) et des structures inconscientes, moment où le monde et l'esprit se font miroirs l'un pour l'autre (il est douteux qu'une quelconque analyse lévi-straussienne ait jamais atteint ce terme). Le structuralisme *tente* de clore une vaste boucle qui suivrait à rebours la genèse des institutions sociales pour en retrouver l'origine dans une logique combinatoire inconsciente (tout en sachant qu'aujourd'hui cette boucle se ferme encore « derrière notre dos », comme dit Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, et que ce ne sont pas les sciences sociales mais les sciences naturelles qui pourront un jour montrer comment elle se ferme). En d'autres termes, le structuralisme essaie de montrer que le macrocosme qu'est la réalité sociale est contenu dans le microcosme qu'est le cerveau humain, où nous pouvons trouver le « modèle réduit » (ou du moins les règles de construction) de n'importe quel système social existant ou même possible. Ici aussi, l'œuvre de Claude Lévi-Strauss semble opérer une forme de clôture que nous pouvons interpréter comme un accomplissement de la fonction totalisante⁷.

Les deux exemples qui précèdent illustrent la tendance « totalisante » des systèmes d'explication de Claude Lévi-Strauss dans son aspect le plus visible (nous aurions pu ajouter à ces exemples cette particularité de l'analyse structurale qui consiste à chercher à résorber tout objet donné dans la diachronie en un système synchronique). Mais, ce qui m'intéresse ici ce n'est pas tant ce que Claude Lévi-Strauss dit de manière explicite, mais les schémas de pensée qui semblent organiser l'œuvre au niveau de son « armature » mytho-poétique (la partie immergée de l'iceberg). À cet égard, nous pouvons considérer que la réflexion lévi-straussienne accomplit une fonction totalisante dans un autre sens, plus fondamental encore que ceux donnés dans les deux paragraphes qui précèdent.

À la manière d'un mythe, cette réflexion est construite, en partie du moins, sur une série d'oppositions qu'elle tente de dépasser. Qu'il s'agisse des rapports entre le sensible et l'intelligible, la pensée mythique et la pensée logique, le rationnel et l'irrationnel, le primitif et le civilisé, le présent et le passé, ce que Claude Lévi-Strauss fait valoir est que la pensée occidentale a toujours cherché à *diviser*. Au contraire, son projet anthropologique – qui se présente, à cet égard, à contre-courant d'une certaine tradition de pensée occidentale – consiste à réunir ce que d'autres ont séparé (il le dit lui-même), à montrer que ce qui a été divisé appartient en fait à une même totalité. C'est peut-être ce qui explique que, de manière plus générale, l'acte de compréhension, le processus même de la connaissance, pour Claude Lévi-Strauss, consiste essentiellement à *surmonter une discontinuité*. Ce geste unificateur et réparateur, typiquement lévi-straussien, est analogue au

7. Christopher Johnson identifie une « volonté de cohérence » chez Claude Lévi-Strauss qui serait responsable de stratégies de clôtures au niveau de la construction du discours lévi-straussien aussi bien que de l'œuvre (2003). Malgré une certaine propension à des formes de totalisation ou de clôture (surtout *tentées*) qui se manifestent au niveau de la construction théorique, il me semble, au contraire, que l'écriture de Claude Lévi-Strauss se caractérise par son *ouverture*, et par une ouverture qui, depuis les *Structures élémentaires*, va en s'accroissant.

projet d'analyse de la pensée sauvage ainsi qu'à l'entreprise consistant à ré-intégrer l'homme dans le monde naturel qu'il habite mais dont il a été séparé (nous y reviendrons) par la pensée symbolique⁸.

C'est sans doute dans le célèbre passage de *Tristes Tropiques* où Claude Lévi-Strauss évoque une promenade faite dans le Languedoc, le long de la ligne de contact entre deux couches géologiques appartenant à des époques différentes, que cette conception du processus de la compréhension est exprimée de la manière la plus explicite. Il évoque le moment où certains signes en apparence anodins – la présence voisine de deux plantes qui ont besoin, pour pousser, de sols différents, et de deux ammonites appartenant à différents stades de l'évolution d'un même organisme – révélèrent soudainement la faille cachée et, ce faisant, l'histoire du paysage ainsi que son « sens ». Voici ce qu'il écrit au sujet de cette expérience qu'il nous invite à lire comme une espèce d'allégorie de la connaissance (elle présente « l'image même de la connaissance, des difficultés qu'elle oppose, des joies qu'on peut en espérer » :

« Que le miracle se produise, comme il arrive parfois ; que, de part et d'autre de la secrète fêlure, surgissent côte à côte deux vertes plantes d'espèces différentes, dont chacune a choisi le sol le plus propice ; et qu'au même moment se devinent dans la roche deux ammonites aux involutions inégalement compliquées, attestant à leur manière un écart de quelques dizaines de millénaires : soudain l'espace et le temps se confondent ; la diversité vivante de l'instant juxtapose et perpétue les âges. La pensée et la sensibilité accèdent à une dimension nouvelle où chaque goutte de sueur, chaque flexion musculaire, chaque halètement deviennent autant de symboles d'une histoire dont mon corps reproduit le mouvement propre, en même temps que ma pensée en embrasse la signification. Je me sens baigné par une intelligibilité plus dense, au sein de laquelle les siècles et les lieux se répondent et parlent des langages enfin réconciliés » (1955 : 59).

Claude Lévi-Strauss assimile ici le processus de compréhension à l'acte qui consiste à surmonter une discontinuité, ou plutôt plusieurs discontinuités : celle entre

8. Nous touchons ici à un aspect fondamental du projet structuraliste, qui se présente comme une tentative de dépasser le dualisme hérité de Descartes. De ce point de vue, la discontinuité fondamentale que l'œuvre de Claude Lévi-Strauss tente de surmonter (jusqu'à dans la métaphore contenue dans le titre *La Pensée sauvage*) est celle entre le monde physique (le « corps », la « nature ») et la pensée (l'« esprit », la « culture »). Son travail sur les mythes y parvient en montrant qu'ils se construisent sur une logique immanente au sensible même, une logique qui est extraite, pourrait-on dire, directement du sensible (c'est là toute l'importance des oppositions telles que celles entre le sec et l'humide, le frais et le pourri, le cru et le cuit, etc.). Ainsi, Claude Lévi-Strauss dit dans *Myth and Meaning* que le travail de la science moderne sur la qualité (jusqu'au début du xx^e siècle elle s'est surtout souciee de la quantité), nous permettra un jour de comprendre des aspects négligés de la pensée mythique. Il exprime dans ce texte ses espoirs pour l'avenir, espoirs dont la présente étude tente en quelque sorte de saisir l'expression « mytho-poétique » dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss : « [Science] will lead us to believe that, between life and thought, there is not the absolute gap which was accepted as a matter of fact by the seventeenth-century philosophical dualism. If we are led to believe that what takes place in our mind is something not substantially or fundamentally different from the basic phenomenon of life itself, and if we are led then to the feeling that there is not this kind of gap which is impossible to overcome between mankind on the one hand and all other living beings – not only animals, but also plants – on the other, then perhaps we will reach more wisdom, let us say, than we think we are capable of. » (1995 : 24). Comme nous pouvons le voir, le naturalisme de Claude Lévi-Strauss est le point de départ d'une éthique.

l'espace et le temps, celle entre le présent et le passé et celle entre le sensible et l'intelligible (« soudain l'espace et le temps se confondent ; la diversité vivante de l'instant juxtapose et perpétue les âges [...] la pensée et la sensibilité accèdent à une dimension nouvelle » (*Ibid.*). À travers l'acte de compréhension, des différences perçues dans le moment présent sont subitement rattachées à leurs causes anciennes et deviennent autant de preuves manifestes que l'observateur se trouve entouré par un ordre nécessaire. Le résultat est la promotion du paysage, perçu initialement comme un désordre fait de fragments sans rapport les uns avec les autres, au niveau d'un ensemble signifiant, d'une totalité. Et, de plus, une totalité dont Claude Lévi-Strauss n'est plus exclu, mais à laquelle il a le sentiment d'appartenir intégralement et *physiquement*, puisque ce passé devenu présent à la suite de l'observation dans le paysage de différences signifiantes, est un passé qui continue d'agir sur le corps de Claude Lévi-Strauss, qui est aussi le sien (« chaque goutte de sueur, chaque flexion musculaire, chaque halètement deviennent autant de symboles d'une histoire dont mon corps reproduit le mouvement propre, en même temps que ma pensée en embrasse la signification » (*Ibid.*). Ce qu'il décrit ici n'est pas simplement le fait d'interpréter le paysage, comme le ferait un géologue, même si c'est là une première étape. C'est une transformation fondamentale de son rapport au paysage qui est telle que l'acte de perception sensorielle du paysage apporte avec lui, directement, une connaissance de l'ordre caché que le paysage recèle, et de la place de l'observateur qu'est Claude Lévi-Strauss au sein de cet ordre. L'espace devient intelligible, et le résultat est une espèce de communion avec la nature.

Ce court mais important texte dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss est en rapport étroit mais caché avec d'autres écrits, un opéra de Wagner et un poème de Baudelaire. Ce n'est qu'à la lumière de ces rapports que nous pouvons comprendre sa pleine signification. Examinons les tour à tour.

Bien que cela n'apparaisse pas nécessairement lors d'une première lecture, cet extrait renvoie à la théorie de l'œuvre d'art considérée comme un modèle réduit et aux conceptions esthétiques qui s'y rattachent. Dans le résumé de la théorie du modèle réduit que j'ai donné dans les pages qui précèdent, j'ai omis une partie importante de l'argumentation de Claude Lévi-Strauss. Celui-ci souligne la différence entre la science moderne et l'art, entre le travail de « l'ingénieur » et celui du « bricoleur » : alors que le premier travaille toujours en « taille réelle » – il n'y a pas de *transposition* de l'objet (son échelle est 1 : 1) – le second travaille à échelle réduite ; il crée un *équivalent métaphorique* de l'objet (l'image d'une collerette de dentelle) et non l'objet lui-même (une vraie collerette). Cela, nous l'avons déjà dit. Cependant, Claude Lévi-Strauss tire de cette différence une conclusion importante pour sa théorie de l'œuvre d'art que nous avons laissée de côté. L'œuvre d'art, poursuit-il, opère une synthèse d'une structure et d'un événement, ou plutôt de plusieurs structures et de plusieurs événements. Qu'est-ce que cela signifie ? Pour l'ingénieur, la collerette est réductible à un schéma technique. Ce schéma est la clé de la structure cachée de la collerette et, le cas échéant, fournirait assez d'informations pour que l'ingénieur produise une autre collerette. L'œuvre d'art (la reproduction de la collerette par François Clouet) doit saisir

la même structure cachée de la collerette à laquelle l'ingénieur donne forme à l'aide de son schéma technique (elle suppose, comme le dit Claude Lévi-Strauss, une « connaissance interne » (1962b : 40) de la structure de l'objet), mais, en même temps, l'œuvre d'art doit aussi saisir une collerette particulière, telle qu'elle se présente portée par une personne donnée, à un moment particulier de la journée, c'est-à-dire telle qu'elle existe prise dans une toile de rapports à des éléments uniques, qui sont de l'ordre de l'événement, et que l'ingénieur ne peut pas reproduire (la forme et la couleur d'un cou ou la lumière qui l'éclaire à une heure particulière de la journée) (*Ibid.*).

Le travail de l'artiste consiste, ici aussi, à surmonter une série de discontinuités. Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss : « le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire avec son pinceau [...] une synthèse d'une ou plusieurs structures [...] et d'un ou plusieurs événements » (*Ibid.*). Comme dans l'expérience décrite dans son allégorie géologique, la représentation esthétique d'un objet – dans la mesure où il concilie des points de vues normalement non conciliables (interne/externe ; pris dans le temps/hors du temps) – réintègre cet objet dans un tout cohérent (ici un tout artificiel et non naturel), de la même manière que l'expérience de la promenade réintègre Claude Lévi-Strauss dans ce tout qu'est la nature.

Claude Lévi-Strauss explique l'émotion esthétique suscitée par la contemplation de la collerette de la manière suivante : « L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée par l'homme [...] entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement » (*Ibid.*). Cette explication s'applique aussi très bien à ce qu'il ressent lors de la promenade languedocienne, lorsque le paysage se transforme devant ses yeux et qu'il découvre soudainement que les différents événements en apparence sans signification qui avaient, jusque-là, constitué sa promenade – jusqu'à l'écoulement d'une goutte de sueur ou la flexion d'un muscle – sont devenus les éléments d'un ordre (d'une structure) intelligible.

Une des phrases clés que Claude Lévi-Strauss utilise pour décrire le moment où le paysage languedocien se transforme – « soudain, l'espace et le temps se confondent » – reprend en fait une phrase tirée du premier acte du *Parsifal* de Wagner, opéra pour lequel il a une prédilection (c'est Gurnemanz qui dit à son fils Parsifal : « Tu vois, mon fils : ici, l'espace et le temps se confondent »). Il citera cette phrase à nouveau presque trente années plus tard, en tête d'un texte repris dans *Le Regard éloigné* intitulé « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner ». De manière significative, il dira alors que c'est « sans doute la définition la plus profonde qu'on ait jamais donné du mythe » (1983 : 301). En effet, le processus de compréhension, tel que Claude Lévi-Strauss le décrit dans l'allégorie géologique que ne venons de voir, consiste en quelque chose de plus que ce que la science nommerait ordinairement « compréhension ». C'est un acte de « totalisation » qui surmonte une série de discontinuités pour atteindre – récompense ultime – une expérience *mythique* du temps. À travers l'acte de compréhension – espèce de condensation proustienne (« l'acte » n'est pas tant un « acte » qu'un processus qui a lieu *involontairement*, comme la réminiscence proustienne) –

le temps et l'espace (l'ordre de l'événement et celui de la structure) sont réunis, restitués à leur primitive unité.

Le résultat de l'acte de compréhension est la transformation du monde sensible en un texte. Il cesse d'être cet écran opaque, ce mur contre lequel la compréhension se cogne anthropomorphiquement la tête, pour devenir une suite de signes (une « forêt de symboles ») qui peuvent être lus et compris. Claude Lévi-Strauss remarque dans *Saudades do Brasil* : « Je compris qu'un paysage regardé et analysé par un maître, peut être d'une lecture passionnante, aussi propre à former l'esprit que le commentaire d'une pièce de Racine » (1994 : 46). Le monde, auparavant étrange, se sature de sens, comme cela arrive lorsqu'il est perçu à travers le prisme d'un système classificatoire, d'un mythe ou d'une œuvre d'art.

Claude Lévi-Strauss décrit la récompense intellectuelle qui résulte de la découverte de l'ordre caché dans le paysage languedocien de la manière suivante : « Je me sens baigné d'une intelligibilité plus dense au sein de laquelle les siècles et les lieux se répondent et parlent des langages enfin réconciliés » (1955 : 59). Les mots qu'il emploie ici décrivent très bien une autre expérience, celle de l'émotion esthétique, qui crée, elle aussi, l'illusion d'être « baigné d'une intelligibilité plus dense », phénomène que nous pouvons désormais expliquer comme le résultat de l'accomplissement de la fonction totalisante, quelles que soient les voies de cet accomplissement : acte de classification, création mythique, contemplation et compréhension d'un paysage ou bien d'une œuvre d'art.

Chez les Indiens Osage, l'arc et les flèches figurent au nombre des noms claniques. Les textes religieux révèlent qu'une flèche doit être peinte en rouge, l'autre en noir et que l'opposition entre ces deux couleurs symbolise l'opposition du jour et de la nuit. Ce symbolisme est répété sur l'arc, dont le bord extérieur est noir et le bord intérieur rouge (1962b : 172). Claude Lévi-Strauss interprète ce schème de la manière suivante : « tirer à l'arc rouge et noir, en utilisant alternativement une flèche rouge et une flèche noire, c'est exprimer l'être du temps, lui-même mesuré par l'alternance du jour et de la nuit » (*Ibid.*). La manière dont le symbolisme osage capture « l'être du temps » dans un schème à la fois simple et élégant évoque l'esthétique de l'art moderne – je pense, en particulier à Mondrian. Ou peut-être pouvons-nous voir l'action de tirer à l'arc comme l'équivalent éloigné d'un happening ? Le symbolisme associé à l'arc et aux flèches confère une « intelligibilité plus dense » aux gestes de celui qui s'en sert. Les Osage se servent de l'arc non seulement pour chasser mais, pourrait-on dire, pour capturer le temps, ce que fait aussi Claude Lévi-Strauss, dans un certain sens, lors de sa promenade languedocienne. L'Indien Osage y parvient en inscrivant le temps – la flèche du temps – dans le cycle récurrent jour/nuit, rouge/noir. Les gestes qu'il accomplit – comme l'œuvre d'art conçue comme un modèle réduit, comme la transformation lévi-straussienne d'un paysage – sont totalisants : ils réussissent à intégrer un événement (l'action de tirer une flèche) à une structure (le système symbolique auquel l'arc et les flèches servent de support), transformant ainsi l'expérience humaine en l'inscrivant dans un système symbolique clos. Ce faisant, ces gestes, sans avoir de « vocation esthétique » délibérée (il serait

peut-être plus juste de parler ici de « paraesthétique »⁹) remplissent la condition essentielle que tout art doit remplir pour susciter l'émotion esthétique. En effet, selon Claude Lévi-Strauss : « l'événement n'est qu'un mode de la contingence, dont l'intégration (perçue comme nécessaire) à une structure engendre l'émotion esthétique, et cela quel que soit le type d'art considéré » (*Ibid.* : 42).

Dans les pages qui précèdent, j'ai montré que la conception lévi-straussienne de ce qu'est l'acte de compréhension, du moins tel qu'il le décrit dans « l'allégorie géologique » de *Tristes Tropiques*, cache une théorie de la perception esthétique. Ici, herméneutique et esthétique se rejoignent dans la réalisation commune de la fonction totalisante, dont nous apercevons désormais à quelle nécessité elle répond : celle de conférer au monde une « intelligibilité plus dense ».

Noces lévi-straussiennes

Si nous examinons de plus près l'extrait de *Tristes Tropiques*, nous remarquons que Claude Lévi-Strauss qualifie cette « l'intelligibilité plus dense » en employant une formule qui fait référence, de manière voilée, au célèbre sonnet de Charles Baudelaire *Correspondances*. Au sein de cette intelligibilité, écrit-il : « les siècles et les lieux se répondent et parlent des langages enfin réconciliés » (1955 : 59). Les mots qu'il a choisis d'employer ici sont révélateurs du système d'idées qui se cache derrière ce fragment de texte et qui appartiennent à ce que l'on pourrait appeler les fondations mytho-poétiques de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss.

Il y a un autre texte dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss qui fait aussi référence au sonnet de Baudelaire, texte qui traite de manière explicite de l'art et de l'émotion esthétique. Il s'agit de la célèbre description de la salle du rez-de-chaussée de l'American Museum of Natural History, conçue par Franz Boas et consacrée à l'art des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique, art avec lequel Claude Lévi-Strauss dit entretenir un « lien presque charnel » (1975 : 12)¹⁰. Je me contenterai d'en citer ici un court extrait :

« Il est à New York [...] un lieu magique où les rêves de l'enfance se sont donnés rendez-vous ; où des troncs séculaires chantent et parlent ; où des animaux d'une gentillesse surhumaine joignent comme des mains leurs petites pattes, priant pour le privilège de construire à l'élue le palais du castor, de lui servir de guide au royaume des phoques, ou de lui enseigner dans un baiser mystique le langage de la grenouille ou du martin-pêcheur. [...] Ces masques de danse [...] tous empreints de mystère et d'austérité, attestaient l'omniprésence du surnaturel et le pullulement des mythes. Bousculant la placidité de la vie quotidienne, ce message primitif reste si violent que l'isolement prophylactique des vitrines ne parvient pas, aujourd'hui encore, à prévenir sa communication. Errez pendant une heure ou deux à travers cette salle encombrée de "vivants piliers" ; par une autre correspondance, les mots du poète traduisent exactement la locution indigène désignant les poteaux sculptés qui soutiennent les poutres des maisons : poteaux qui sont moins des choses que des êtres "aux regards familiers" »

9. J'emprunte l'expression au titre du livre de David Carroll (1987).

10. Une première version de ce texte à été publiée en anglais : voir Lévi-Strauss (1943).

puisque, aux jours de doute et de tourment, eux aussi laissent sortir “de confuses paroles”, guidant l’habitant de la demeure, le conseiller et le réconfortant [...] » (*Ibid.* : 7-9).

Selon Claude Lévi-Strauss le sonnet *Correspondances* dégage « a mysterious Alaskan-like atmosphere » (1943 : 180), et c’est sans doute là une des raisons pour lesquelles il s’y réfère dans ce texte. En effet, le poème de Baudelaire crée l’image d’une nature anthropomorphisée, semblable à celle qu’évoquent les animaux promus au rang de personnages mythiques exposés dans l’American Museum. Dans les deux cas, ce n’est plus l’homme qui observe la nature mais la nature qui observe l’homme. Mais les références au sonnet de Baudelaire – poème qui décrit la quête d’une unité perdue – ont une signification qui dépasse cette ressemblance atmosphérique. Elles lui permettent d’exprimer un mythe profondément enraciné dans son œuvre, celui de la *réconciliation de la nature et de la culture*, mythe que nous pouvons interpréter comme l’expression poétique (métaphorique) de la fonction totalisante.

Le motif que Claude Lévi-Strauss emprunte à *Correspondances*, est celui des « langages réconciliés ». Il se sert de la thématique baudelairienne d’un dialogue se déroulant au sein même de la nature pour exprimer l’idée quelque peu différente de la ré-institution d’une communication interrompue. Dans l’extrait de *Tristes Tropiques*, il s’agit d’une communication entre l’espace et le temps, qui « se répondent et parlent des langages enfin réconciliés » ; dans l’extrait tiré de *La Voie des masques*, c’est une communication entre Claude Lévi-Strauss et les animaux (lorsque celui-ci arrive dans la salle du rez-de-chaussée de l’American Museum, il imagine que des figurines l’appellent pour lui apprendre, dans un « baiser mystique », le « langage de la grenouille et du martin-pêcheur »). Si, dans le sonnet de Baudelaire, le poète perçoit les signes d’une communication se déroulant dans la nature (les parfums, les couleurs et les sons se répondent les uns les autres), dans *La Voie des masques*, Claude Lévi-Strauss imagine un dialogue entre l’homme et la nature. Et pour Baudelaire comme pour Claude Lévi-Strauss, cette extension des circuits de communications au monde naturel rend ce monde à nouveau *familier*.

Surmontant la barrière des vitrines – barrière symbolique entre l’homme et le monde des animaux – Claude Lévi-Strauss part pour un voyage qui est la réalisation d’un fantasme de retour à la nature¹¹, qui est aussi un retour au monde que décrivent les mythes, puisque dans les mythes, hommes et animaux n’appartiennent pas encore à des règnes différenciés. Les métaphores ici sont réparatrices. Elles permettent à Claude Lévi-Strauss d’imaginer un remède à la division tragique entre nature et culture qu’il est forcé de reconnaître ailleurs, par exemple dans ces entretiens avec Didier Eribon :

« Malgré les nuages d’encre projetés par la tradition judéo-chrétienne pour le masquer, aucune situation ne paraît plus tragique, plus offensante pour l’esprit, que celle d’une

11. Fantasme lévi-straussien qu’Yvan Simonis, dans un autre contexte, appelle « passion de l’inceste » (Simonis 1980).

humanité qui coexiste avec d'autres espèces vivantes sur une terre dont elles partagent la jouissance, et avec lesquelles elle ne peut communiquer » (1988 : 193).

Sans parler ici d'influence, nous pouvons déceler une certaine affinité entre ces motifs lévi-straussiens et certains aspects de l'œuvre d'Albert Camus, en particulier *Noces*. Le motif de la réconciliation de la nature et de la culture se présente comme une variante du thème camusien du mariage de l'homme et de la terre (thème qu'il emprunte à Nietzsche). Albert Camus, debout au milieu des ruines romaines de Tipasa, rêve d'abolir la distance qui sépare l'homme du monde. Empruntant, avec ses amis, le chemin qui traverse les ruines pour aboutir à la falaise surplombant la mer, il dit : « pour la dernière fois nous sommes spectateur » (1994 : 56). Le monde autour de lui se transforme : « dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres et, perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature » (*Ibid.*). Pour Camus, la réconciliation de l'homme et de la nature prend parfois un caractère érotique. Il conçoit son union avec le monde sensible en termes sexuels (la description des rapports entre Meursault et Marie dans *L'Étranger* est, à cet égard, éclairante). Pour Claude Lévi-Strauss, il s'agirait plutôt d'une réconciliation *fraternelle*. Elle prend la forme d'une espèce de « trêve » entre l'homme et la nature, d'un arrêt dans la marche effrénée de la civilisation. Les rapports ordinaires de l'homme avec la nature sont remplacés par un état de symbiose semblable à celui que Claude Lévi-Strauss décrit dans *Tristes Tropiques* lorsqu'il évoque un voyage en pirogue sur le Rio Pimenta Buena. La rivière aux multiples méandres et la forêt sont si enchevêtrées qu'il est impossible de savoir lequel des deux soutient l'autre. Dans cette nature où s'étaient abolies « les distinctions habituelles entre la terre et l'eau », les rapports ordinaires de l'homme à la nature font place à « [une] amitié entre les éléments (qui) s'étendait jusqu'aux êtres » (1955 : 393-394).

Cette figure de réconciliation fait couple, dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, avec la figure opposée ; elle est l'envers de l'intuition que nature et culture sont irrévocablement séparées, qu'elles constituent deux ordres entre lesquels il est impossible d'établir un pont, sauf de manière fugace (« l'intelligibilité plus dense » dont il fait l'expérience lors de sa promenade languedocienne n'est que momentanée). De notre analyse de la fonction totalisante (c'est aussi une des leçons que Claude Lévi-Strauss apprend de la mythologie amérindienne), nous pouvons conclure qu'un des facteurs qui pousse l'homme à essayer de comprendre le monde est son profond désir d'appréhender son rapport au monde comme étant *continu* – Claude Lévi-Strauss souhaiterait que l'homme et le monde appartiennent à une même totalité. Cependant, la conclusion inévitable qu'il semble tirer de ses nombreuses expériences et enquêtes, est que son rapport au monde est *discontinu*, en partie parce qu'entre la pensée humaine (l'ordre symbolique) et le monde il n'y a pas de correspondance « naturelle », ou du moins de correspondance naturelle dont nous puissions faire l'expérience. C'est ce que Camus exprime de manière succincte dans *Le Mythe de Sisyphe* lorsqu'il écrit que « toute pensée est anthropomorphique » (1994 : 34), ce que Claude Lévi-Strauss exprime dans la conclusion de *Tristes Tropiques*

(en y ajoutant une perspective historique) lorsqu'il écrit : « Quant aux créations de l'esprit humain, leur sens n'existe que par rapport à lui, et elles se confondront au désordre dès qu'il aura disparu » (1955 : 496)¹².

L'idée d'une *discontinuité* fondamentale entre l'homme et le monde est contenue, de manière implicite, dans la théorie de la naissance du langage – c'est-à-dire de la culture – esquissée dans ce texte programme de Claude Lévi-Strauss qu'est l'« Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». Le langage, selon lui, n'a pu naître que « d'un seul coup » (1950 : XLVII). L'apparition du langage marque le passage d'un état du monde « où rien n'avait un sens, à un autre où tout en possédait » (*Ibid.*), (dans la perspective qui est la mienne ici, ce passage correspond au moment où il devient pour la première fois possible d'appréhender le monde en tant que totalité). Une fois en possession du langage, le monde s'est mis à signifier, pour l'homme, et tout, potentiellement, a commencé à avoir un sens. Cependant, le monde « n'en a pas été pour autant mieux connu » (*Ibid.*). En effet, pour Claude Lévi-Strauss, alors que la transformation qui a fait naître un monde signifiant – qui a donc fait naître la culture – a eu lieu instantanément, le processus de la découverte de ce que le monde signifiait à été – et continue d'être – progressif et partiel. Selon la comparaison proposée par Claude Lévi-Strauss, avec la naissance du langage, l'homme s'est trouvé en possession d'une carte du monde, mais d'une carte à laquelle il manquait la légende, de sorte qu'il ne pouvait pas savoir quelle partie de la carte correspondait à quelle partie du monde. Le résultat est que l'homme est toujours confronté à un « surplus » de signifiants, qu'il ne parvient pas (ou pas encore) à rattacher à des signifiés (les parties du plan non assignées à des parties du monde). Autrement dit, le processus de « totalisation » est toujours incomplet ; il y a un décalage permanent entre les totalités que construisent la pensée symbolique et la réalité sur lesquelles elle tente de les « poser ». En termes lévi-straussiens, l'homme est toujours confronté à un surplus de signifiants *vides*.

Il y a sans doute de nombreuses manières d'interpréter cette théorie de la naissance du langage. Nous retiendrons celle-ci : l'apparition du langage est l'événement qui rend possible un mode humain d'appréhension du monde – pour l'homme, à l'opposé d'une pierre, le monde signifie. Mais, en même temps, c'est l'événement qui nous condamne à toujours être extérieurs au monde, à n'y voir qu'un écran sur lequel nous projetons anthropomorphiquement du sens (pour reprendre l'expression de Camus). Entre l'ordre symbolique qui est le domaine de l'homme et celui de la nature, il y a une discontinuité fondamentale, ce qui explique pourquoi il y aura toujours une « inadéquation » (*Ibid.* : XLIX) entre l'ordre du signifiant et celui du signifié. L'historien d'art Aby Warburg exprime une idée semblable : « Introduire une distance entre moi et le monde extérieur, c'est cela même que nous pouvons sans aucun doute désigner comme l'acte fondateur de la civilisation humaine » (Warburg 1999)¹³.

12. Nous aurions pu également évoquer ici le « Finale » de *L'Homme nu*.

13. Ce passage est cité in Imbert 2003 : 11.

Nous pouvons résumer l'histoire « tragique » qui transparaît dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss comme suit : au cours de la transformation qui sépare la nature de la culture – un état où « rien n'avait de sens » d'un autre où « tout en possédait » –, la nature est perdue. L'apparition d'un mode d'appréhension humain du monde, liée à l'émergence de la pensée symbolique, a provoqué le divorce de l'homme et du monde, a séparé le domaine des « choses » de celui de la pensée. Le passage de la nature à la culture constitue une espèce d'expulsion de l'homme du monde sensible – ou du moins c'est ainsi que les animaux parlants que nous sommes voient parfois les choses. Le résultat, c'est que nous vivons dans le langage (la pensée symbolique) dans un état d'exil (nous retrouvons ici encore une fois Camus)¹⁴.

C'est là une des conclusions auxquelles Claude Lévi-Strauss arrive au terme de sa méditation sur le bouddhisme dans *Tristes Tropiques*, où il donne une idée très différente de ce qu'est la compréhension que dans l'allégorie géologique que nous avons déjà vue. Il écrit ici, résumant une des thèses du bouddhisme, mais la reprenant aussi à son propre compte : « Cette grande religion du non-savoir ne se fonde pas sur notre infirmité à comprendre. Elle atteste notre aptitude, nous élève jusqu'au point où nous découvrons la vérité sous forme d'une exclusion mutuelle de l'être et du connaître » (1955 : 493). Ou comme le dit encore Camus dans *Noces* : « Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu et plonger dans la mer » (1972 : 57).

Ce que Claude Lévi-Strauss oppose à cette intuition d'une discontinuité fondamentale entre le monde et l'homme, la nature et la culture, c'est le mythe d'une réconciliation de la nature et de la culture, qui, dans le détour métaphorique pris dans *La Voie des masques*, s'incarne dans le motif de l'apprentissage du langage secret des animaux. Ce fragment de « mythe » lévi-straussien s'éclaire à la lumière de la méthode d'analyse des mythes que Claude Lévi-Strauss a lui-même développée. Nous pouvons le lire comme une transformation par inversion du mythe de Babel. En effet, ce dernier récit raconte une histoire, située à l'aube des temps (après le Déluge), qui explique l'origine de la discorde sur terre par la différenciation des langues. Au contraire, le mythe que l'on voit poindre dans certains écrits de Claude Lévi-Strauss raconte une histoire située à la fin des temps (de l'histoire), qui explique l'origine de l'harmonie sur terre par l'assimilation du langage des hommes et de celui des animaux. Dans le premier cas, une disjonction est responsable du passage de l'unité à la diversité, dans le second, une conjonction est responsable du passage de la diversité à l'unité – ce dernier cas correspondant à la création d'une totalité dans le sens kantien déjà cité dans l'introduction à cet essai.

14. Pour Lévi-Strauss cette séparation est ontologique, mais elle a aussi une histoire, celle-là même qui explique les fausses théories du totémisme dont il fait la critique : « Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle. » (1962a : 8).

L'homme n'est plus *hors* de la nature, le symbole n'est plus ce qui l'en sépare ; au contraire : les animaux parlent aux hommes un langage qu'ils comprennent et qui est le sien aussi. C'est en termes de cette figure de réconciliation que je propose d'interpréter les célèbres dernières lignes de *Tristes Tropiques*. Elles constituent un contrepoint aux conclusions pessimistes que Claude Lévi-Strauss tire de sa méditation sur le bouddhisme. Loin des paradoxes que lui inspire cette doctrine religieuse, qui séparent l'homme du monde, il conclut par l'évocation d'une identification profonde de l'homme avec le monde, identification qu'il parvient finalement à établir, « en deçà de la pensée et au-delà de la société » dans la « contemplation d'un minéral plus beau que toutes nos œuvres ; dans le parfum, plus savant que nos livres, respiré au creux d'un lis ; ou dans le clin d'œil alourdi de patience involontaire, de sérénité et de pardon réciproque, qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat » (1955 : 497).

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Claude Lévi-Strauss – Albert Camus – César– totémisme/*totemism* – fonction totalisante/*totalizing function* – nature/culture – mytho-poème/*mytho-poem* – pensée sauvage/"wild" thought.

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, Charles

1991 *Les Fleurs du mal*. Paris, Garnier-Flammarion.

Camus, Albert

1972 *Noces*. Suivi de *L'Été*. Paris, Gallimard.

1994 *Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Paris, Gallimard.

Carroll, David

1987 *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York, Methuen.

Imbert, Claude

2003 « Warburg, de Kant à Boas », *L'Homme* 135 : 11-40.

Johnson, Christopher

2003 *Claude Lévi-Strauss: The Formative Years*. Cambridge, Cambridge University Press.

Kant, Emmanuel

1944 *Critique de la raison pure*. Paris, PUF.

Lévi-Strauss, Claude

1943 « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History », *Gazette des beaux-arts* 24 : 175-182.

1949 *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris, PUF.

1950 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF : IX-LII.

1955 *Tristes Tropiques*. Paris, Plon.

1958 *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

1962a *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris, PUF.

1962b *La Pensée sauvage*. Paris, Plon.

1968 *L'Origine des manières de table. Mythologiques III*. Paris, Plon.

1973 *L'Homme nu. Mythologiques IV*. Paris, Plon.

1975 *La Voie des masques*. Paris, Plon.

1983 *Le Regard éloigné*. Paris, Plon.

1988 *De Près et de loin*. Paris, Odile Jacob.

1994 *Saudades do Brasil*. Paris, Plon.

1995 *Myth and Meaning*. New York, Schocken Books.

Mukarovsky, Jan

1977 «The Concept of the Whole in the Theory of Art », in John Burbank, ed., *Structure, Sign, Function : Selected Essays by Jan Mukarovsky*. Yale, Yale University Press : 70-81.

Sartre, Jean-Paul

1960 *Critique de la raison dialectique*. Paris, Gallimard.

Simonis, Yvan

1980 *Claude Lévi-Strauss ou la Passion de l'inceste : introduction au structuralisme*. Paris, Flammarion.

Warburg, Aby

1999 «Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther », in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, Getty Research Institute : 597-698.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Boris Wiseman, *La réconciliation*. — Cet essai examine l'œuvre de Claude Lévi-Strauss à la lumière du concept de totalité. Il met en rapport l'analyse anthropologique des processus de totalisation à l'œuvre dans la pensée sauvage avec la théorie structuraliste de l'œuvre d'art. Ce faisant, nous tenterons de cerner en quels termes Lévi-Strauss s'interroge sur la nature de ce tout qu'est le monde, et sur notre rapport problématique à ce tout. Interrogation philosophique, mais qui s'exprime aussi sur un plan mytho-poétique, par des détours métaphoriques.

Boris Wiseman, *The Reconciliation*. — This paper examines Claude Lévi-Strauss works in the light of the concept of totality. It relates his anthropological analysis of the totalising processes at work in wild, modes of thought to the structural theory of the work of art. In doing so, it seeks to bring to light the terms in which Lévi-Strauss conceives of our problematic relationship to the totality, that is the world we inhabit and some of the metaphors that he uses to express this relationship in the mytho-poetic part of his writings.