

Olivier Mongin  
Directeur d'Esprit



**Résumé :** *Pour qui approfondit la lecture de l'œuvre complète de Claude Lévi-Strauss, force est de découvrir, derrière la sensibilité de l'anthropologue, la sensibilité d'un véritable écrivain. En effet, ce dernier n'a jamais caché son envie d'écrire (notamment une pièce inspirée du Cinna de Corneille) pour tenter de figer le temps qui passe. C'est à travers l'étude des paysages, et de ses variantes (bord de mer, haute montagne, forêt amazonienne, ville européenne, américaine ou japonaise), de la peinture et de la musique que Claude Lévi-Strauss nous livre ses réflexions sur les rapports entre nature et culture et dégage la suprématie de la première sur la seconde. En même temps, il ne cesse de rechercher le passé enfoui sous le présent afin de cerner le cours du temps.*

**Mots-clés :** *paysage, nature, culture*

**Resumo:** *Para que se aprofunde a leitura das obras completas de Claude Lévi-Strauss, é preciso descobrir, por trás da sensibilidade do antropólogo, a sensibilidade de um verdadeiro escritor. Na verdade, este nunca escondeu seu desejo de escrever (incluindo uma peça inspirada por Cinna de Corneille) para tentar congelar o tempo que passa. É através do estudo das paisagens e de suas variantes (beira-mar, montanhas, floresta amazônica, cidade européia, americana ou japonesa), da pintura e da música que Claude Lévi-Strauss nos traz suas reflexões sobre as relações entre natureza e cultura, demonstrando a supremacia da primeira sobre a segunda. Ao mesmo tempo, não cessa de pesquisar o passado inserido no presente a fim de definir o curso do tempo.*

**Palavras-chave:** *paisagem, natureza, cultura*

**Abstract:** *In order to deepen the reading of the complete works of Claude Lévi-Strauss, it is necessary to realize, through the sensitivity of the anthropologist, the sensitivity of a true writer. Indeed, the latter has never hidden his desire of writing (including a play inspired by Cinna de Corneille). Through the study of landscapes and its variants (seaside, mountains, rainforest, European, American and Japanese cities), painting and music, Claude Lévi-Strauss provides us his thoughts about the relationships between nature and culture, showing the supremacy of the former over the latter. At the same time, he continues seeking the masked past in the present in order to identify the course of time.*

**Keywords:** *landscape, nature, culture*

Pourquoi aborder l'œuvre de Claude Lévi-Strauss par cette double thématique du sensible et du paysage ? D'un côté, l'œuvre de Claude Lévi-Strauss est le plus souvent lue et interprétée dans le seul prisme d'une réflexion anthropologique dont le caractère savant est manifeste. On le sait : Claude Lévi-Strauss recourait aux modèles mathématiques et la linguistique, la prise en compte des écarts différentiels, était le moteur de la grande vague structuraliste dont il fut l'un des acteurs. Mais ce mouvement de pensée a souvent, on parlait de coupure épistémologique, laissé croire à un clivage entre l'abstrait et le concret, entre la science et la phénoménologie (d'autant que Claude Lévi-Strauss voulait rompre avec les philosophies de la conscience, il le dit vigoureusement au début de *Tristes Tropiques*). Ce qui ne correspond pas à la pensée de Claude Lévi-Strauss qui est une « logique du sensible ». Mais aujourd'hui une nouvelle génération de lecteurs (à commencer par les éditeurs du volume de la Pléiade) marque son intérêt pour la part esthétique et sensible du travail de Claude Lévi-Strauss. D'ailleurs, *La Pensée sauvage*, ce livre qui s'en prend à Sartre et aux philosophies de l'histoire n'est-il pas dédié au phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, l'auteur du *Visible et de l'Invisible*, avec lequel il entretenait un dialogue permanent ?

Mais Claude Lévi-Strauss n'est pas seulement un écrivain (l'auteur de *Tristes Tropiques* qui devait être à l'origine un roman portant ce titre renvoyant aux tropiques bondés d'Asie du sud et aux tropiques vides d'Amérique du sud), un auteur qui a beaucoup écrit sur la peinture, la musique, l'opéra, un auteur dont on sait qu'il fut proche à New-York des surréalistes (Breton, Braque), quelqu'un de réceptif à la nature (« les couleurs du coucher de soleils, le savant parfum du lis, le clin d'œil serein échangé avec un chat ») et qui s'aventurait dans les galeries d'art de Manhattan alors que l'art contemporain n'était pas encore né. Et pour cause : sa pensée est avant tout portée par la question de la luxuriance du sensible. Evoquant J.J. Rousseau Claude Lévi-Strauss en appelait lui-même à la sensibilité, à un renversement de méthode destiné à valoriser le sentiment : « Dans toute son œuvre, Rousseau cherche l'union du sensible et de l'intelligible, ce que j'essaye moi-même de faire par d'autres voies et prenant les choses par l'autre bout : par le primat de l'intellect au lieu du sentiment ; mais chez lui et chez moi, le besoin d'une réconciliation est le même » (Lévi-Strauss, 1988 : 232)<sup>1</sup>.

D'un autre côté, la dimension du Paysage est centrale dans son œuvre. Le paysage fait écho à de nombreux espaces et lieux chers à Claude Lévi-Strauss : le Brésil tout d'abord puisque *Tristes Tropiques*, un récit qui décrit des voyages successifs, est marqué entre autres par l'arrivée à Rio, la découverte de São Paulo, puis le voyage dans le Mato Grosso en plein *sertão* qui rappelle certains paysages de montagne de l'écrivain mexicain Juan Rulfo. Dans la séquence qui raconte l'arrivée dans la baie de Rio, Claude Lévi-Strauss distingue le monde européen, le nouveau Monde (un monde post-européen : celui des grandes découvertes qui est constitué à la fois par des sociétés dites froides sur le plan historique et par les chercheurs d'or, mais aussi l'ancien monde (l'Asie) où il découvre des villes (comme Karachi au Pakistan) en perte de tension en train de mourir. Mais le voyage, indissociable d'un échec qui tient le monde à explorer à distance, est une épreuve : il témoigne de l'impossibilité de se

dépouiller de soi-même, de vivre le bon contact (celui que croyait avoir un anthropologue comme Robert Lowie par exemple). La nécessité de découvrir passe par une expérience « impossible » qui rend manifeste un « écart », la différence entre l'extérieur et l'intérieur. Claude Lévi-Strauss est toujours à la lisière, dans l'écart, entre-deux mondes. Tout cela n'est pas sans écho savant, on ne s'étonne donc pas de sa passion pour tous les écarts différentiels qui font la langue et la structure.

En effet, un paysage est un ensemble, un horizon sensible, le paysagiste français Michel Corajoud ou l'architecte colombien Rogelio Salmona parlent du paysage comme de l'horizon où « le ciel touche la terre » et réciproquement. Pour qu'il y ait du paysage, il faut de la nature, un regard, un mouvement, un basculement ? Le paysage est donc un thème récurrent pour une pensée qui s'intéresse avant tout aux équilibres et déséquilibres de la nature et de la culture.

Evoquer le paysage chez Lévi-Strauss, dans ses diverses dimensions, c'est bien sûr répondre à cette invitation d'assurer la prééminence du sentiment sur l'intellect (si inextricables soient-ils) et de considérer des variantes de la confrontation de la nature et de la culture. C'est aussi voir dans le paysage une structure au sens d'un langage en action (un performatif). On s'arrêtera donc ici sur diverses formes de paysage, sur la représentation picturale, sur les paysages urbains et sur la musique (indissociable du mythe).

Ce parcours permettra de saisir : 1) que le regard anthropologique est toujours « hétérologique », marqué par l'autre (la philosophie est, elle, « hénologique », fascinée par l'Un), un « regard éloigné » parce qu'il n'est jamais au contact, que l'écart différentiel, la relation de l'extérieur et de l'intérieur est primordiale, 2) que cet écart est parallèlement celui qui distingue et met en relation nature et culture alors que celle-ci tend à aspirer et vampiriser la première, et 3) que le « don-quichottisme » de Claude Lévi-Strauss le conduit à vouloir opérer des chassés croisés dans le passé ou bien à arrêter le temps (comme dans le cas d'un coucher de soleil). Car l'anthropologie est bien un rappel à l'équilibre du monde, à un rééquilibrage des énergies alors que l'entropie contemporaine brise les ressorts de l'humanité entendu comme la somme des invariants qui nous font vivre ensemble.

## 1. Les paysages et la peinture

### 1.1. A la recherche d'un paysage qui ne se dérobe pas

Si le thème du paysage est au centre de la réflexion de Claude Lévi-Strauss sur la peinture, il est d'abord décrit en tant que tel dans *Tristes Tropiques*. Et pour cause : le paysage est d'abord la résultante d'un déplacement géographique. Ainsi dans l'un des deux recueils de photographies publiés en 1996 en portugais (*Saudades do Brasil*), il évoque l'ascension du sommet le plus élevé du Brésil (le Mont d'Itatatiaia, 2800 m) au terme de laquelle le géographe Emmanuel de Martonne improvisa un exposé (« une admirable explication de texte ») : « Je compris qu'un paysage, regardé et analysé par un maître, peut être d'une lecture passionnante aussi propre à former l'esprit qu'un commentaire de

Racine. » (1994 : 49) La référence à un auteur classique, ici Racine, n'est pas anodine puisqu'un chapitre de *Tristes Tropiques* raconte la tentative de Claude Lévi-Strauss d'écrire une pièce inspirée du *Cinna* de Corneille.

Mais le paysage n'est pas seulement ce qui est vu d'un sommet, d'en haut, ce qui est maîtrisé optiquement par l'œil, mais indissociable d'un voyage, d'un parcours, ce dans quoi on pénètre, ce qui caractérise la confrontation de la nature et de la culture. Dès lors le paysage, c'est aussi ce qui se dérobe, c'est l'impossibilité de faire un tout avec des détails : « Je récusé l'immense paysage, je le cerne, je le restreins jusqu'à cette plage d'argile et ce brin d'herbe. » Bref, « il se dérobe comme l'expérience sociologique des Nambikwara elle-même ». (1994 : 357 et 339) Mais avant de revenir dans la réflexion sur la peinture le paysage est appréhendé sous la forme de paysages parcourus.

## 1. 2 Le bord de mer, la montagne, la forêt : Des formes plus ou moins concentrées

Dans le chapitre 32 de *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss décline trois grands paysages qu'il affectionne plus ou moins : le bord de mer, la haute et la moyenne montagne, la forêt amazonienne. Comme ce sera le cas avec l'art, Claude Lévi-Strauss cherche dans ces paysages naturels une concentration des éléments naturels mais aussi une confrontation de l'extérieur et de l'intérieur, de la nature et de la culture. Il est à la recherche d'un paysage susceptible de se dérober de moins en moins.

Ce n'est pas le cas du bord de mer (voir les travaux d'Alain Corbin (2005) pour comprendre que la mer et l'océan ont été longtemps dévalorisés) : celle-ci offre un paysage trop « délayé, distendu, fluide » et donc déconcentré (un paysage où Claude Lévi-Strauss se promène cependant à la recherche de coquillages qu'il rassemble pour faire des collages ou des collections comme un homme de la Renaissance Benvenuto Cellini), à la différence de la montagne qui est un univers concentré. Elle

est concentrée au sens propre puisque la terre plissée et pliée y rassemble plus de surface pour une même étendue. Les promesses de cet univers plus dense sont aussi plus lentes à s'épuiser (...) Il me semblait que ce paysage debout était vivant. Au lieu de se soumettre passivement à ma contemplation, à la manière d'un tableau dont il est possible d'appréhender les détails à distance, et sans y mettre du sien, il m'invitait à une sorte de dialogue où nous devrions, lui et moi, fournir le meilleur de nous-mêmes. L'effort physique que je dépensais à la parcourir était quelque chose que le lui cédaient et par quoi son être me devenait présent (1962 : 363-364).

Si un transfert de substance du moi au monde et réciproquement s'effectue dans le cas de la montagne, si le paysage ne se dérobe plus, si l'expérience est éprouvée, quasi géologique, les interlocuteurs restent cependant extérieurs l'un à l'autre. Ce n'est pas le cas de la forêt qui permet une intime et profonde confrontation car elle constitue un univers en quelque sorte refermé sur lui-même. Excitant « les sens plus proches de l'âme », « l'ouïe et l'odorat », la forêt permet l'expérience du passage de l'extériorité à l'intériorité :

Moins étendu que celui des grandes chaînes, son horizon vite clos enferme un univers réduit qui isole aussi complètement que des échappées désertiques (...) L'intimité avec le monde végétal concède ce que la mer maintenant nous refuse et ce dont la montagne fait payer trop chèrement le prix.

Vue du dehors, la forêt amazonienne semble un amas de bulles figées, un entassement vertical de boursouflures vertes : on dirait qu'un trouble pathologique a uniformément affligé le paysage fluvial. Mais quand on crève la pellicule et qu'on passe au-dedans, tout change : vue de l'intérieur, cette masse confuse devient un univers monumental. La forêt cesse d'être un désordre terrestre ; on la prendrait pour un nouveau monde planétaire, aussi riche que le nôtre et qui l'aurait remplacé.

Cette prééminence de la forêt est intéressante : d'un côté elle rappelle que le peuple dit sauvage est celui de la forêt (*silva* et *sauvage*<sup>2</sup>), voire sans nom (Guyane, de l'indien *guaino*, veut dire *forêt* et *sans nom*) ce qui contraste avec la tradition occidentale (voir les travaux de l'historien du Moyen Age Jacques Le Goff qui oppose l'espace urbain à la forêt et au désert ou *La Sorcière* de Michelet) ; et d'un autre côté la luxuriance des signes au sein de la forêt caractérise analogiquement l'expérience urbaine (la ville comme espace forestier fermé : une ville sans lumière et ciel, une ville nocturne, une ville de film en noir et blanc).

Que retenir de cette traversée de trois paysages ? Deux choses : qu'un paysage est d'autant plus puissant et significatif qu'il enveloppe le voyageur, qu'un paysage est d'autant plus riche qu'il est concentré (un concentré de formes et de signes), fourmille d'objets et alimente les sens dans leur pluralité. La vision de haut, celle qu'on a depuis le sommet n'est pas la meilleure approche d'un paysage. D'un côté on a des rythmiques au sens musical, de l'autre un geste et un regard, celui de la représentation picturale, celui de l'œil à distance (Claude Lévi-Strauss évoque peu l'architecture si ce n'est la cathédrale, cette œuvre collective, à propos de la forêt).

### 1.3 La peinture et le recul de la nature

Mais alors qu'en est-il de la peinture qui s'est établie dans la tradition européenne sur le primat de l'œil et a consacré la thématique du paysage (le paysage naît au fond d'un tableau) (Quattrocento) ? Pour Claude Lévi-Strauss l'évolution de la peinture moderne marque un recul du paysage comme thème pictural, ce qui exprime un retrait de la nature devant la culture. Cette expérience de la confrontation entre nature et culture liée au paysage, Claude Lévi-Strauss l'analyse doublement : dans la peinture et dans le paysage urbain. Reste que dans les deux cas le paysage va là encore progressivement se dérober.

La peinture intervient d'abord chez Claude Lévi-Strauss avec les masques des Caduveos (*Tristes Tropiques*) qui sont l'expression d'une sorte de dédoublement infini. Mais, à l'occasion de textes divers et disparates, il a l'occasion de préciser sa conception de l'histoire de la peinture et de juger les limites de la peinture moderne, celle qui justement prétend se rapprocher de la peinture des populations dites primitives. Or, Claude Lévi-Strauss observe trois différences entre la peinture moderne et l'art primitif. D'où ces trois critères : la distinction entre production individuelle et production collective,

l'opposition entre un art qui vise un caractère de plus en plus représentatif et de moins en moins significatif (l'art primitif signifie beaucoup, mais ne figure pas, ne représente pas), et la situation par rapport aux grands maîtres. On peut les résumer ainsi : individualisme, représentationnisme et académisme.

Ces trois écarts définissent l'art moderne de manière historique : les impressionnistes se libèrent des maîtres et les cubistes de la représentation. Les impressionnistes, qui se libèrent des Académies (la reproduction) ne s'émancipent pas de la représentation parce qu'ils peignent des paysages qui sont pour Claude Lévi-Strauss de moins en moins naturels. Ils ne s'intéressent qu'au paysage pauvre du monde industriel, avec eux la nature se soumet à la culture : « La révolution de l'impressionnisme s'est trouvée limitée à cette dernière opposition, le retour à l'objet pur et nu, non plus l'objet vu à travers les maîtres. » Dès lors, les cubistes vont-ils devenir des peintres d'objets comme les peintres primitifs ? Certes les cubistes s'attaquent à la seconde différence et, s'éloignant de la représentation, retrouvent la vérité sémantique de l'art dont l'ambition essentielle est de signifier et non pas de représenter, l'art primitif l'emportant sur l'art de la représentation issu du Quattrocento européen. Cependant, si les cubistes retrouvent le souci de la signification et se libèrent de la représentation, il leur manque la fonction collective de l'art, ce qui empêche de les mettre en coïncidence avec les arts primitifs, alors même que les cubistes se sont inspirés des arts primitifs.

De même que les cubistes consacrent l'individualisme (l'envers de l'inscription dans le collectif) et consacrent l'artiste protéiforme (Picasso), l'obsession des objets de l'art moderne (voir le *ready made*) n'est pas l'indice d'une renaturation de l'art. Bien au contraire : à l'académisme du signifié (celle de la peinture classique figurative) succède l'académisme du signifiant, une production artistique individualiste où les objets défigurés sont solitaires, et non pas solidaires organiques car « hors nature. » Dans *A un jeune peintre*, préface à un catalogue d'exposition des aquarelles d'Anita Albus (1980), Claude Lévi-Strauss écrit que l'art moderne a dissous l'objet et, par là même, perdu le monde. Pour lui, l'impressionnisme avait ouvert cette voie en oubliant que le peintre doit s'effacer devant l'objet et s'incliner devant l'inépuisable richesse du monde. Le cubisme rend manifeste l'opération nihiliste de la modernité en se détournant du paysage au profit des objets fabriqués.

C'est l'occasion pour Claude Lévi-Strauss de prolonger sa réflexion par rapport à la nature et au paysage : d'une part les impressionnistes perdent un rapport fort à la nature, et d'autre part les cubistes proposent des collages et des collections d'objets auxquels manquent la relation à la nature. La culture prend le dessus sur la nature en même temps que l'art perd sa signification collective (Georges Charbonnier : 1969 : 119) :

La nature est tout de même tellement plus riche que la culture ; on a si vite fait le tour des objets manufacturés, en comparaison de la fantastique diversité des espèces animales et végétales. »

Mais le paysage est toujours au centre des interrogations puisque, allant contre ses propres propos, Claude Lévi-Strauss valorise le paysage pictural figuratif au

sens où celui-ci est plus riche « naturellement » que le paysage le plus réel. Il y a chez Claude Lévi-Strauss une recherche de la surréalité qui dépasse l'opposition du naturel et de l'artifice, de la signification et de la représentation.

J'imagine parfaitement que je puisse vivre devant un grand paysage. Vous allez être choqué parce que je vais citer des peintres mineurs, les tableaux de Joseph Vernet qui représentent les ports de mer de la France du 18<sup>e</sup> siècle. J'imagine très bien de vivre devant ces tableaux et que les scènes qu'ils présentent deviennent pour moi plus réelles que celles qui m'entourent. Le prix qu'elles ont pour moi tient à ce qu'elles m'offrent le moyen de vivre cette relation entre la mer et la terre qui existait encore à l'époque, cette installation humaine qui ne détruisait pas complètement, mais aménageait les rapports naturels. (Georges Charbonnier : 1969 : 119).

La question n'est donc pas de savoir si un paysage est naturel ou artificiel (l'artificialisation) puisque c'est le lien de la nature et de la culture qui est l'élément décisif. N'y a-t-il pas meilleure manière de comprendre que la pensée de Claude Lévi-Strauss relève doublement et simultanément du sensible et de l'intelligible ? Alors que la musique passe de la culture à la nature sans matière, la peinture passe de la nature (les couleurs) à la culture au risque qu'il n'y ait plus que de la culture. Tout est dans le rapport, la tension du naturel et du culturel. Ce que va confirmer la réflexion sur les paysages urbains qui met l'accent sur la question du temps et du passé.

## 2. Les paysages urbains

Cependant la réflexion sur les paysages urbains montre qu'un paysage peut être artificiel (Claude Lévi-Strauss l'écrit à propos de New-York), mais elle se démarque d'une approche qui se présente dans les termes d'une opposition nature/culture. Dans ce cas, la relation de Claude Lévi-Strauss au paysage est indissociable d'une expérience du temps que ne résume pas par hasard la *saudade* (l'ennui lié à la succession linéaire du temps) brésilienne/portugaise ou l'*awa* japonaise. Tout d'abord le voyage ne permet pas le contact, la relation à l'autre, il exprime l'impossibilité de se départir de son propre monde qu'il n'en faut pas moins mettre entre parenthèses. Ensuite, il traduit une nostalgie qui peut devenir morne ennui. Dès lors, il n'y a que deux moyens d'échapper à la *saudade* : celle d'aller dans tous les sens (en termes de temps et d'espace), de produire des chassés croisés (et non pas les courts-circuits de surréalistes) ; ou celle de suspendre le temps (le thème de la machine à voyager dans le temps suppose de pouvoir l'arrêter.) Bref, il y deux voies possibles pour qui veut « surmonter l'évanescence de l'instant présent » : soit son immobilisation, soit un mouvement à rebours renversant l'irréversibilité du flux temporel. On peut vaincre « le cours du temps », soit en le parcourant en tous sens, soit en le suspendant.

La première issue est justement rendue possible par les paysages urbains, la seconde par l'expérience musicale dont la proximité avec l'opéra est manifeste dans les *Mythologiques*.

La ville renvoie donc à une expérience décisive, celle qui associe justement nature et culture, mais aussi le présent et le temps passé.

Ce n'est pas de façon métaphorique qu'on a le droit de comparer (...) une ville à une symphonie ou à un poème ; ce sont des objets de même nature. Plus précieuse peut-être encore la ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice (...) Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence. (1962 : 228)

Quelle est concrètement cette ville ? Une certaine image de la ville européenne dont Claude Lévi-Strauss ne parle qu'allusivement (peu de noms de villes européennes sont cités). Et ce n'est pas un hasard s'il y revient, comme par contraste, dans les chapitres finaux de *Tristes Tropiques* consacrés à l'épuisement urbain (la ville en perte d'énergie), à la ville en train de mourir que symbolise par exemple Karachi et ses corps meurtris ou les villes d'Inde marqués par la pourriture.

Qu'il s'agisse des villes momifiées de l'Ancien Monde ou des cités fœtales du Nouveau, c'est à la vie urbaine que nous sommes habitués à associer nos valeurs les plus hautes sur le plan matériel et spirituel. (1962 : 113)

## 2.1. La ville européenne

*Tristes Tropiques* offre un tableau des villes multiples qui ne consacre pas une ville modèle. Ce tableau est historique, diachronique : il part de l'Orient (le monde musulman et bouddhiste dont il part pour y revenir) pour transiter par le monde européen et découvrir le Nouveau monde : aussi bien Rio et São Paulo (avant les villes de l'intérieur brésilien) comme Cuiaba que New-York et Tokyo. Aujourd'hui la notion de paysage urbain est valorisée et nombreux sont les urbanistes et paysagistes qui affirment que « le Site précède le programme ». Mais Claude Lévi-Strauss parle de la Ville, non pas au sens où il y a des Sites ou des Paysages, mais comme d'une rythmique, d'une musique. L'espace urbain est un langage musical : une ville n'est pas un espace fermé ou circonscrit, mais un espace en mouvement, un mouvement qui sera différemment rythmé (comme le dit l'écrivain Julien Gracq dans *La forme d'une ville*<sup>3</sup>, Paris, José Corti éd., 1985, où il saisit dans l'ensemble urbain un double mouvement permanent à la fois centrifuge et centripète (dystole/systole, centre/périphérie). Ce dont il faut profiter pour augmenter la réalité et ne pas seulement le troubler.

En cela la ville européenne est pleine d'« issues dérobées ». Mais la surréalité de Claude Lévi-Strauss n'est pas identique au moment surréaliste du poète André Breton (le court-circuit de Nadja/la femme/Nantes/la ville). Si l'expérience de la « surréalité » consiste dans le cas de Claude Lévi-Strauss à échapper un instant à une temporalité univoque orientée par un écrasement des différences, il y a par contraste deux temps chez André Breton. En effet, chez Lévi-Strauss, la surréalité, plus réel que le réel lui-même comme le tableau paysager, est un remède contre la *saudade*, une manière de s'appropriier toutes les dimensions du temps et de n'être pas victime de son irréversibilité. Comme il le signale comme voyageur, quand il arrive au fond de la baie de Rio, à propos Jean de Léry :

Sur place, il y avait quelques restes, des tessons de poteries, et même un vase entier. En les contemplant, je me disais que j'étais peut-être là le premier à revenir depuis

le temps de Léry. Tout est dans cette émotion (...) La lecture de Léry m'a aidé à m'échapper de mon siècle.

La déambulation (le voyage urbain comme le voyage ethnographique) permet de remonter le temps, de faire jouer la mémoire.

## 2.2. Tokyo

C'est aussi le cas de Tokyo. Alors qu'on lui a présenté un Tokyo catastrophique - une vieille surpeuplée, anarchique, sans beauté, écrasante par son gigantisme, entièrement reconstruite après les bombardements de 1945, traversée en tous sens par des voies express surélevées qui se croisent dans le vacarme des niveaux différents (entretien accordé au *Magazine littéraire*) - il découvre en 1977 et en 1986 une ville contrastée où la variété des espaces fait écho à des mémoires différentes. Autant d'écarts différentiels :

Je me suis aperçu qu'il suffisait de quitter les grandes artères et de s'enfoncer dans des voies transversales pour que tout change. Très vite, on se perdait dans des dédales de ruelles (...) J'admirais cette faculté laissée aux habitants de la plus grande ville du monde de pouvoir pratiquer des styles de vie différents.

C'est la ville palimpseste, mais aussi la ville paysage au sens d'un paysage du peintre/dessinateur Hokusai, un paysage plus réel que la réalité sensible.

## 2.3. Les villes du Nouveau monde : São Paulo et New-York

Mais comme Tokyo, les Cités fœtales du Nouveau Monde ont grandi. Et elles ont grandi très vite, c'est d'abord ce qui frappe Claude Lévi-Strauss dans le cas des villes du front maritime au Brésil. Le différentiel entre l'Europe et le Nouveau Monde porte sur la rapidité des transformations, c'est-à-dire sur le caractère plus ou moins ténu et fragile de la mémoire (le mouvement vers l'avant est le plus fort).

En même temps, cette allure s'accompagne d'une capacité d'appréhender le passé le plus lointain. Claude Lévi-Strauss le voit dans les musées de New-York. Alors que la ville européenne a érigé des monuments, amassé de la mémoire, les villes neuves misent sur le Musée pour faire mémoire de ce qui disparu : c'est la surprise que Claude Lévi-Strauss éprouve à New-York (1983 : 349-350) :

Ainsi New-York offrait simultanément l'image d'un monde déjà révolu en Europe, et celle d'un autre monde dont nous ne soupçonnions pas alors combien il était proche de l'avenir. Sans que nous nous en rendions compte, une machine capable tout à la fois de remonter et de devancer le temps nous imposait une série ininterrompue de chassés-croisés entre des périodes antérieures à la première guerre mondiale, et celle qui, chez nous, suivraient de peu la seconde.

C'est aussi l'expérience qu'il va connaître à Tokyo, cette ville qu'il voit se transformer en quelques décennies et dont le caractère palimpseste va s'effacer progressivement. En témoignent cette remarque (1962 : 91) :

En visitant New York ou Chicago en 1941, en arrivant à São Paulo en 1935, ce n'est donc pas la nouveauté qui m'a étonné, mais la précocité des ravages du temps (...) puisqu'aussi bien, la seule parure à quoi ils pourraient prétendre serait celle d'une jeunesse, fugitive pour eux comme des vivants.

Mais New-York est un paysage artificiel, ce qui signifie bien que l'artifice peut, là encore, comme dans le cas du tableau de J. Vernet, être un facteur de renaturation (1962 : 72) :

La beauté de New York ne tient donc pas à sa nature de ville, mais à sa transposition (...) de la ville au niveau d'un paysage artificiel où les principes de l'urbanisme ne jouent plus : les seules valeurs significatives étant le velouté de la lumière, la finesse des lointains, les précipices sublimes au pied des gratte-ciels, et des vallées ombreuses parsemées d'automobiles multicolores, comme des fleurs.

Une description qui n'est pas sans faire écho à la Cité des sciences de Dientsatdt (la ville de Volkswagen) imaginée récemment par l'architecte Zaha Hadid (un bâtiment tout de béton et ignorant le végétal qui figure des paysages).

### 2.3. Les invariants anthropologiques de l'art d'habiter

Deux critères interviennent ici pour évaluer un paysage urbain, une agglomération: les écarts différentiels qu'il entretient en son sein sur le double plan de la temporalité et de l'espace. Ils ne sont pas indifférents : si le langage est un invariant anthropologique chez Claude Lévi-Strauss, il en est de même de la relation que l'humain entretient à l'espace. Le chapitre de *Tristes Tropiques* sur l'organisation de l'espace chez les Nambikwaras souligne les critères sans lesquels l'humain n'habite pas. Rappelant que le fonctionnement de l'espace bâti par les sociétés humaines articule nature et culture, l'historienne de l'urbanisme Françoise Choay (2009) rappelle l'apport de Claude Lévi-Strauss concernant le rôle anthropogénétique de l'espace édifié. Selon elle, Claude Lévi-Strauss réfléchit à l'art d'habiter, à une anthropologie de l'espace dans le sillage de deux seuls penseurs : le Renaissant italien Alberti (*necessitas, commoditas, venustas*) et le britannique John Ruskin (qui anticipe l'opposition de Riegl entre valeur historique et valeur mémorielle, la mémoire ayant une dimension (monument renvoie au latin *monere* qui signifie avertir, rappeler) collective. Si le paysage urbain va de pair avec la possibilité de vivre ensemble dans un espace commun, si l'art d'habiter et ses invariants a une dimension anthropologique (les règles universelles de l'habitat), la disparition du paysage urbain est l'indice d'un trouble anthropologique.

## 3. Le paysage musical

### 3.1. L'opéra et les mythes

Si Claude Lévi-Strauss aime, lui qui ne veut pas céder à la nostalgie, les machines à remonter le temps (indissociable de retrouvailles avec la nature), il n'a d'autre choix que de les remonter en tous sens comme on vient de le voir, de traquer et rendre possible des moments de surréalité. Mais il y a une autre issue : arrêter la machine, immobiliser fictivement le temps. C'est ici qu'intervient la musique

va de pair avec la réflexion sur les mythes, elle est la réponse à la volonté d'arrêter le temps qui passe. Alors que « la peinture peut favoriser une rencontre miraculeuse et instantanée entre le sensible et l'intelligible, la musique consiste en un rapport entre des idéalités sonores. En outre la peinture, parce qu'elle reste liée à l'usage des couleurs, même dans la peinture abstraite, risque de vouloir imiter un modèle naturel, tandis que la musique qui ne recourt qu'à des bruits articulés entre eux, est tout entière dans la culture. Alors que la peinture veut imiter la nature par la culture, grâce à l'usage des couleurs, la musique prend ses éléments dans la culture sous forme de bruits articulés, et les enracine dans la nature sous forme d'émotions esthétiques.

Comme elle est le lieu où le dédoublement du son et du sens parvient à sa limite au point où un son n'a pas de sens en lui-même (il n'y a pas de représentation en musique) mais seulement dans l'ensemble de ses rapports avec les autres sons, la musique a une qualité spécifique. Elle rend possible l'expérience d'une transformation singulière puisque de « purs rapports » (et non pas un rapport tendu nature/culture) produisent une sensation ou une émotion.

Le mythe et la musique, qui ont pour caractère commun d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, requièrent comme lui, et à l'opposé de la peinture/paysage, une dimension temporelle pour se manifester, même si le mythe exprime cette temporalité sous forme logique qui consiste à supprimer le temps. (Frédéric Keck, 2004)

Dès lors, la musique est au plus proche de la pensée de Claude Lévi-Strauss et de ses intuitions. C'est pourquoi le parallélisme entre musique et mythe s'impose et que Claude Lévi-Strauss voit dans l'opéra ce qui a succédé aux mythes.

La musique organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente comme organisation sensible. La musique parcourt un trajet exactement inverse : car la culture lui était déjà présente avant qu'au moyen de la nature elle l'organise intellectuellement.

La musique porte donc en elle une dynamique puissante (lieu où les inversions entre nature et culture peuvent se penser autrement que comme des imitations) et Claude Lévi-Strauss la choisit comme modèle pour illustrer la démonstration des *Mythologiques*, cet opéra en quatre parties (Wagner). La musique nous prend aux tripes, la mythologie au groupe.

Tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps (...) l'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci a donc immobilisé le temps qui passe.

« L'opéra est assimilé à un voyage resserrant entre trois ou quatre heures une vaste musique, aussi variée que le spectacle du monde et pourtant une » (1983 : 116). Comment ne pas penser dès lors, après ce que nous a dit Claude Lévi-Strauss de la forêt, au *Teatro Amazonas* de Manaus, à la soprano Isabelle Sabrié, à ce collage significatif de l'opéra et de la forêt ? et au film *Fitzcaraldo* (1982) de Werner Herzog ?

### 3.2. Le coucher de soleil

De même que l'opéra aime la forêt, il est concevable d'arrêter le temps qui passe dans le paysage. Celui-ci peut être une petite musique, un espace « hors-temps ». Ainsi le coucher de soleil, ce paysage évanescent, une ligne trouble, poreuse, associe-t-il l'approche temporelle et l'approche sensible. C'est peut-être le rêve de Claude Lévi-Strauss, comme une volonté proustienne d'arrêter le temps, comme la volonté du structuraliste de rassembler tous les écarts différentiels en un moment unique, en un espace-temps immortel. Là encore, cela n'est pas sans lien avec la *saudade* : le thème du coucher de soleil ouvre *Tristes Tropiques*, un livre inaugural, et ferme le quatrième tome des *Mythologiques*.

Oui, c'est le couchant (...), le ciel vire du bleu légèrement verdi au gris blanchâtre, et vers la gauche, tapi sur les pentes de l'autre rive, s'amoncelle un nuage brunâtre, d'un rose comme mort (...) du ciel seulement, du ciel de toutes les couleurs qui défaillent - bleu-blanc, vert encore bleuâtre, gris pâle entre le bleu et le vert, vagues tons distants de couleurs de nuages qui n'en sont pas, au jaune indéci obscurci d'une pourpre mourante. Et tout cela est une vision qui s'éteint au moment même où elle est perçue, un entracte entre rien et rien, ailé, suspendu tout là-haut, en tonalités de ciel et de meurtrissure, proluxe et indéfini. » (Pessoa Fernando, 1988).

Mais la vague, celle qui rythme le paysage du bord de mer, ce paysage dévalué par rapport à la forêt où le coucher de soleil est aussi une lueur, un moment moins visible que sur l'horizon marin, peut également être vue comme ce moment impossible, immaîtrisable, comme ce moment toujours immortel.

Monsieur Palomar voit une vague se lever au loin, grandir, s'approcher, changer de forme et de couleur, s'enrouler sur elle-même, se rompre, s'évanouir, refluer (...) Mais il est très difficile d'isoler une vague, de la séparer de la vague qui suit immédiatement, qui semble la pousser, qui parfois la rejoint et l'emporte ; tout comme de la séparer de la vague qui la précède et qui semble la traîner derrière elle vers le rivage, quitte peut-être à se retourner ensuite contre elle pour l'arrêter (Italo Calvino, 1997 :11-12).

### Conclusion

J'ai voulu rendre hommage à l'écrivain, mais sans oublier que cette passion du sensible n'est pour lui, lorsqu'elle est poussée à son comble, qu'une incandescence, un moment d'une rareté infigurable. Celle de la vague dans *Palomar* d'Italo Calvino ou dans le dessin du japonais Hokusai (1760-1849). Celle du coucher du soleil chez Pessoa. Don-quichottesque, obsédé par le personnage de *Cinna* (il écrit une variante de la pièce de Corneille en Amazonie), Claude Lévi-Strauss cherche à immobiliser (immortaliser) le temps qui passe. Qu'est-ce qu'un paysage ? Une limite poreuse, indiscernable, là où le ciel tombe sur la terre, une limite impossible dont le coucher de soleil (beaucoup plus que le lever car on se souvient de la journée, on regarde vers l'arrière) est une métaphore inoubliable.

Le don-quichottisme, c'est, pour l'essentiel, un désir obsédant de retrouver le passé derrière le présent. Si d'aventure un original se souciait un jour de comprendre quel fut mon personnage, je lui offre cette clé (1988 :134).

## Notes

<sup>1</sup> « En montrant, à travers l'étude patiente d'innombrables réalités ethnographiques, qu'on peut étendre à la logique des qualités premières dont la science s'était exclusivement occupée (étendue, masse, mouvement...) aux qualités secondes qu'elle avait rejetées hors de son domaine (saveur, odeur, couleur...), le travail anthropologique de Claude Lévi-Strauss fait plus que réconcilier le plaisir et l'intellection ; il souligne que leur union est plus réelle et profonde que leur séparation. L'entrée d'une telle pensée dans la bibliothèque de la Pléiade peut ainsi se lire comme la reconnaissance des effets de l'anthropologie sur la littérature. » Vincent Debaene, in Claude Lévi-Strauss, 1988, *Œuvres*, Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff Éd. Paris : Gallimard, Pléiade, p. XXX.

<sup>2</sup> « Lévi-Strauss appelle « sauvage » cette pensée symbolique ou logique du sensible : le terme ne renvoie pas, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, à une pensée immergée dans la nature, perdue dans les confusions dans l'affectivité, manquant des catégories conceptuelles propres à l'intelligence moderne, mais à des sociétés si attentives à leur environnement naturel (*sauvage* vient de *silva*, la forêt). » F. Keck in *Claude Lévi-Strauss*, Hatier, Paris, 2004, p. 116 ».

<sup>3</sup> Gracq Julien, 1985, *La forme d'une ville*. Paris : José Corti.

## Bibliographie

Calvino Italo, 1997 [traduction], *Palomar*. Paris : Seuil.

Charbonnier Georges, 1969, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : 10/18.

Choay Françoise, 2009, « Claude Lévi-Strauss et l'aménagement des territoires », *Urbanisme*, n° 365, mars-avril.

Corbin Alain, Richard Hélène, 2005, *La mer, terreur et fascination*. Paris : Bibliothèque nationale de France.

Keck François, 2004, *Claude Lévi-Strauss*. Paris : Hatier.

Lévi-Strauss Claude 1962, *Tristes Tropiques*. Paris : Édition 10/18.

Lévi-Strauss Claude, 1964, *Le cru et le cuit*. Paris : Plon.

Lévi-Strauss Claude, 1983, *Le regard éloigné*. Paris : Plon.

Lévi-Strauss Claude, 1988, *De près et de loin. Entretiens avec Eric Eribon*. Paris : Odile Jacob.

Lévi-Strauss Claude, 1993, *Regarder, écouter, lire*. Paris : Plon.

Lévi-Strauss Claude 1994, *Saudades do Brasil*. Paris : Plon.

*Magazine Littéraire*, 1994, juin, n° 311.

Pessoa Fernando, 1988, *Le Livre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgois.