

Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique

L'Homme. Revue française d'anthropologie, n°201, 2012, p. 107-120

David Ledent

Les réflexions sur la musique dans le champ des sciences humaines se font souvent le devoir de citer Claude Lévi-Strauss selon lequel la musique est « le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès » (1964 : 26). La référence paraît presque obligée, quasi rituelle pour dresser le fait musical au-dessus de toutes les autres manifestations de l'esprit humain. La musique peut en effet apparaître comme un mystère dont le moindre progrès dans sa connaissance constituerait un pas de plus dans la compréhension des sociétés humaines. L'expérience musicale est un mystère car elle échappe à l'analyse du visible et du tangible sinon par le biais de ce qui la matérialise, mais jamais par elle-même. L'univers de la musique est rempli de symboles qui feraient d'elle l'objet anthropologique par excellence. À celui qui affronte l'objet musical, une question récurrente se pose : possède-t-on les moyens de dévoiler une part du mystère musical, là où les plus grands penseurs semblent avoir trébuché ? Lévi-Strauss fait partie de ces penseurs, un penseur mélomane dont l'intelligence de l'humain et la mélomanie se confrontent et dialoguent sans cesse.

Relire aujourd'hui l'œuvre de Lévi-Strauss avec la présence du musical – parce qu'il y a une musicalité de son œuvre¹ – nous permet de relire en retour son anthropologie du symbolique. Car la musique est avant tout une affaire de mise en forme symbolique, comme le permet de le penser la philosophie d'Ernst Cassirer (1972a et b). Pourtant, alors même que l'anthropologie structurale a livré des pistes essentielles pour l'intelligibilité du « musical », cette réflexion fait l'objet d'une remarquable désertion depuis trente ans en France, depuis ce numéro de la revue *Musique en Jeu* de 1973 consacré à Lévi-Strauss et à la musique².

Il nous paraît pourtant crucial de réexplorer la richesse d'une anthropologie des formes symboliques qui découlerait des écrits que

Lévi-Strauss consacre à l'expérience musicale, car la pensée n'est pas une idole destinée à être contemplée ou détruite mais une activité vivante de l'esprit qui se dépasse. L'appréhension de la musique à travers ses formulations symboliques est aujourd'hui largement délaissée³. Il semble que la consécration d'un sujet tout-puissant et le culte du temps présent qui colonisent l'espace épistémologique des sciences humaines ont livré la musique à des analyses souvent descriptives qui ont évacué la question du symbolisme. Cette étude se propose de repenser l'héritage lévi-straussien à partir de trois problématiques qui se dégagent de son œuvre : l'esthétique musicale, l'analogie entre mythe et musique et, enfin, la musique comme forme symbolique⁴, analyse à partir de laquelle on pourra relire le projet structural à l'aune d'une anthropologie des formes symboliques. Loin de relever exclusivement d'un exercice rhétorique, les analyses que Lévi-Strauss consacre à la musique permettent d'interroger à nouveaux frais son « structuralisme » en suivant deux axes : un premier épistémologique révélant la proximité de la pensée du symbolisme de Lévi-Strauss avec celle de Cassirer, et un second théorique éclairant les fondements anthropologiques de notre « modernité musicale ».

Une esthétique musicale

C'est en 1955, dans *Tristes Tropiques*, que Lévi-Strauss évoque pour la première fois, sur un mode littéraire, son expérience musicale (1999 [1955] : 451-452). Il s'agit non pas de faire de la musique un objet de connaissance, mais du narrateur à la recherche d'un temps perdu, celui des sociétés éloignées de notre civilisation européenne, un sujet esthétique, un sujet qui réfléchit sur sa propre expérience musicale et la met en récit dans son expérience ethnographique :

« Pendant des semaines, sur ce plateau du Mato Grosso occidental, j'avais été obsédé, non point par ce qui m'environnait et que je ne reverrais jamais, mais par une mélodie rebattue que mon souvenir appauvrissait encore : celle de l'étude numéro 3, opus 10, de Chopin, en quoi il me semblait, par une dérision à l'amertume de laquelle j'étais aussi sensible, que tout ce que j'avais laissé derrière moi se résumait » (*ibid.* : 451).

Lévi-Strauss se donne à voir comme un ethnologue à la recherche du temps perdu qui, dans un élan proustien, fait part à son lecteur de sa sensibilité musicale. La proximité entre l'écriture et la pensée de Lévi-Strauss et celles de Proust avait déjà été soulignée par Roger Bastide dans sa lecture de *Tristes Tropiques* :

« On pourrait s'amuser à retrouver certains thèmes proustiens dans *Tristes Tropiques*, comparer l'humour des premières pages du livre avec

certaines scènes du salon de Madame Verdurin. Je n'ai même pas été étonné de découvrir la petite phrase de la sonate de Vinteuil ; je l'attendais depuis longtemps et elle m'est venue, avec sa même saveur, au coin d'une page, avec l'air de Chopin qui hante le solitaire de l'Amazonie. C'est que la démarche profonde de Lévi-Strauss s'apparente, malgré la variété des sujets, à la démarche de Proust. Il s'agit bien dans un cas comme dans l'autre de "la recherche du temps perdu" »(1994 [1956] : 90).

Envahi par une mélancolie face à un monde apparaissant comme subitement hostile, étranger et désenchanté, l'expérience de l'altérité réveille les souvenirs cachés qu'une mélodie incessante vient révéler.

Lévi-Strauss se surprend à entendre cette étude de Chopin alors que ses préférences musicales se portent davantage vers les « impressionnistes », Ravel et Debussy en tête. Mais dans ce moment de solitude, l'imagination de l'ethnographe sollicite une mélodie teintée de mélancolie dans l'imaginaire occidental. Le choix de l'inconscient pour la musique romantique révèle un questionnement du Moi quand celui-ci se trouve éloigné dans l'espace et dans le temps de tous ses référents culturels habituels. Comme Swann, égaré parmi les mondains, Lévi-Strauss vacille entre son statut d'observateur éloigné et une fuite au cœur de son inconscient. Le détour par l'altérité est bel et bien une recherche du temps perdu indissociable d'une quête de soi. Fuite imaginaire et mode d'intellection du monde, la musique offre fondamentalement à Lévi-Strauss un modèle de la réunion du sensible et de l'intelligible.

L'esthétique musicale de Lévi-Strauss se clôt dans *Regarder, écouter, lire* où il fait part de son plaisir de mélomane. Ici l'expérience musicale se conjugue avec l'expérience littéraire. Mais toujours subsiste ce mystère face à ce moyen de communication sans mots, la musique sans paroles échappant à toute mise en forme conceptuelle. Elle est une construction à partir de grammaires jamais définitivement formalisées, un agencement de sons qui peut procurer un plaisir de l'écoute, mais dont l'anthropologie ne semble être qu'une mobilisation intérieure qui n'a aucune prise sur l'extériorité, sur l'extériorisation des sentiments. Aussi l'expérience mise en récit est-elle celle de l'opéra, et plus précisément de Wagner qui met le mythe en musique. Mais le mystère demeure : « Pour ma part, quand je suis envahi par la musique de *Parsifal*, je cesse de me poser des questions » (Lévi-Strauss 1993 : 116). Ainsi, dans son esthétique musicale, Lévi-Strauss met en lumière une affinité anthropologique entre mythe et musique, mais laisse toujours planer le mystère musical comme s'il voulait nous en transmettre seulement les questionnements.

La musique comme analogie

L'esthétique musicale de Lévi-Strauss interroge un lien entre le mythe et la musique, et dont la résolution est à chercher du côté du « symbolique ». Son esthétique débouche sur une analogie entre mythe et musique, une analogie qui convoque la linguistique saussurienne sur la base de l'étude des relations entre les signes de la vie sociale. Reprenons brièvement les éléments du débat en sémiologie⁵ en comparant une phrase linguistique à une phrase musicale. Une phrase musicale est constituée d'une succession de sons comme une phrase d'une succession de mots. Ces successions sont dans les deux cas structurées et obéissent à des règles fixées par le système en usage. Cependant, la phrase linguistique donne théoriquement un signifié relativement stable et permet ainsi de communiquer des idées précises. Ce n'est pas le cas pour une phrase musicale qui n'a pas de signification définie, et dont la perception varie en fonction de multiples contingences. Aucun musicien n'est en mesure de donner la signification d'une phrase musicale quand cette même phrase contient un puissant pouvoir d'évocation⁶. C'est confronté à de multiples problèmes méthodologiques que la sémiologie se propose d'interroger le sens du « langage musical », lequel est difficile à formaliser en une grammaire car il existe autant de langages musicaux que de groupes culturels et autant d'interprétations du sens musical que d'individus. Traiter le phénomène musical comme un phénomène linguistique ne permet de soulever qu'une partie du voile du mystère musical, ce dont Lévi-Strauss rend compte en comparant mythe et musique.

Dans l'anthropologie de Lévi-Strauss, la musique est mobilisée pour éclairer sa conception du mythe : « Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants » (1971 : 25)⁷. Le mythe étant intelligible dans ses multiples versions, il faut le soumettre à l'analyse diachronique et à l'analyse synchronique, *comme* le chef d'orchestre déchiffre la partition d'une œuvre symphonique. Le mythe s'agencerait comme la musique, et la méthode structurale qui permet la lecture du mythe peut être comparée à la méthode utilisée pour lire une partition. C'est cette analogie entre la partition musicale et la méthode structurale qui guide l'écriture des quatre volumes des *Mythologiques*. L'ambition de Lévi-Strauss est de composer une œuvre, sa « symphonie » sur le modèle de Wagner, « le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes », qui a découvert « que la structure des mythes se dévoile au moyen d'une partition » (ibid. : 23). Comme le montre bien Marcel Hénaff, la musique fournit à Lévi-Strauss un « modèle d'exposition » (1991 : 240) car le déroulement musical est analogue à celui du récit mythique. Parallèlement, Lévi-Strauss livre à l'analyse structurale certaines œuvres musicales comme le *Boléro* de Ravel (1971 : 590-596). L'exercice est surtout rhétorique car il s'agit de montrer que l'on peut appliquer la méthode structurale de la même manière au mythe et à la musique, mais sans donner la possibilité de généraliser ce modèle pour les œuvres musicales. Cet exercice confine

la relation entre mythe et musique à une simple analogie. C'est en ce sens que les *Mythologiques* sont indissociablement dédiées aux mythes et à la musique.

Cette analogie d'ordre méthodologique permet d'approfondir la question des rapports entre mythe et musique. Le mythe et la musique se signifient dans une temporalité. Ils n'expriment d'eux-mêmes aucun concept, ce pourquoi il est impossible de les traduire dans un autre langage. Car le mythe et la musique sont déjà des traductions, c'est-à-dire des « matrices d'intelligibilité » qui ont une origine symbolique. Les signes que mobilisent les mythes et la musique ne servent pas seulement à représenter mais à explorer l'inconnu pour l'interroger. À la fois intelligible et intraduisible dans un autre langage, une œuvre musicale peut donc être appréhendée comme un mythe à travers ses éléments différentiels : « Mythe codé en sons au lieu de mots, l'œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues » (Lévi-Strauss 1971 : 589-590).

Cependant, ce modèle d'analyse ne saurait être généralisable car il n'est applicable qu'à certaines œuvres musicales. Si le langage musical et le langage mythique ont des affinités en tant que systèmes symboliques, les variations de ces systèmes au fil de l'histoire imposent une certaine prudence devant les prétentions sémiologiques du modèle d'analyse structurale. Comme le souligne d'ailleurs lui-même Lévi-Strauss, l'analogie entre mythe et musique présente des limites. L'interprétation d'un mythe à partir de relations entre des mots (langage parlé) n'est pas assimilable à l'interprétation d'une œuvre musicale à travers des relations entre des notes. La différence fondamentale entre mythe et musique est qu'il n'existe *a priori* aucun rapport entre signifiant et signifié dans un système musical : « La musique, c'est le langage moins le sens » (*Ibid.* : 579), c'est-à-dire un langage dépourvu de relations définies entre signifiants et signifiés mais pourtant muni de vastes possibilités expressives.

Lévi-Strauss rejoint alors Rousseau qui montre dans son *Essai sur l'origine des langues* que la musique précède le langage (1990 [1781]), que l'expression des sentiments et des émotions passe d'abord par une « musicalité », laquelle peut s'appliquer indifféremment à la voix humaine ou à un instrument. Il existe dans un même temps une origine symbolique du musical et une origine musicale du symbolique. L'idée selon laquelle la musique n'est finalement pas réductible à un système de signes (les sons codifiés en notes) se trouve déjà dans la réflexion que Rousseau consacre à la musique :

Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie

n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image »(*ibid.* : 126).

Deux siècles plus tard, Lévi-Strauss qui n'a cessé de louer le génie anthropologique de Rousseau (1996b [1973]) exprime la même idée. Le problème que pose la musique à l'anthropologie ne tient pas aux propriétés naturelles du son. C'est, dans cette perspective, reconnaître les *fonctions symboliques* (mimétiques, cathartiques, esthétiques) de la musique. L'analogie entre mythe et musique repose donc sur ce qu'ils *font* et non sur ce qu'ils *sont* dans les différents cadres culturels. Comme les mythes, les œuvres musicales exercent des fonctions symboliques qui varient d'un modèle culturel à un autre. C'est, selon nous, l'enjeu d'une anthropologie des formes musicales de mettre au jour et de spécifier ces fonctions symboliques.

La musique comme “forme symbolique”

Alors qu'il est interrogé sur la musique, Lévi-Strauss exprime l'idée selon laquelle une modernité musicale s'est mise en place et émancipée avec le développement de la rationalité propre aux sociétés modernes. Il affirme en effet sous forme de questionnement : « Est-ce que dans notre société, la musique n'a pas pris en quelque sorte, le relais de la fonction mythique alors que vis-à-vis du mythe dans les sociétés sans écriture, sa fonction est plus modeste ? » (1973 : 109). Ce questionnement appelle plusieurs commentaires :

1. La relation entre mythe et musique n'est plus d'ordre analogique. Pour Lévi-Strauss, il existe une relation significative entre l'affaiblissement des mythes et l'essor d'une « modernité » musicale. Jean-Jacques Nattiez résume ainsi cette idée : « à partir de la Renaissance, et jusqu'à Stravinsky, les grandes formes musicales s'expliqueraient par la fin du mythe dont les structures passeraient dans la musique » (1973 : 6). L'essor d'une modernité musicale serait donc lié à la fin de la centralité de la fonction mythique qui aurait favorisé le développement de formes musicales nouvelles fondées sur un processus de rationalisation de l'espace sonore⁸.
2. À partir de la Renaissance, la fonction symbolique de la musique se substituerait à celle du mythe. Mythe et musique ne présentent donc pas seulement des analogies car leurs fonctions symboliques peuvent être homologues. Cela signifie que les formes musicales modernes exercent la même fonction symbolique que les mythes dans les sociétés sans écriture. On en déduit que l'invention de l'écriture modifie les formes de rationalité et que cette modification a des conséquences sur les

formes musicales.

3. Enfin, il est significatif que Lévi-Strauss parle de « formes musicales » et de « fonction mythique ». On peut alors affirmer qu'il ne raisonne plus en termes de « systèmes symboliques » mais de « formes symboliques » comme activités de l'esprit qui exercent une fonction symbolique pouvant *faire époque*. Dans cette anthropologie, l'enjeu est de penser la fonction symbolique de la musique selon ses modalités de réalisation culturelle.

Lévi-Strauss nous invite à formuler une anthropologie des formes symboliques dans la continuité de la philosophie des formes symboliques de Ernst Cassirer. Dans cette philosophie, les signes ne sont pas des supports vides, prêts à recevoir arbitrairement une signification. Ils existent en tant que tels pour signifier et ils sont des productions de l'esprit humain :

« Le signe ne sert pas seulement à représenter mais avant tout à découvrir certains rapports logiques ; il sert non seulement à offrir une abréviation symbolique de ce qui est déjà connu mais aussi à frayer de nouveaux chemins dans l'inconnu, dans ce qui n'est pas donné »(Cassirer 1972a [1923] : 53).

Ainsi, les fonctions des formes symboliques « sont moins des reproductions et des copies de l'être que des directions et des modalités de la construction du monde : ce sont des "organes" qui servent moins à maîtriser le monde qu'à lui donner un sens » (Cassirer 1972b [1925] : 254). Si Lévi-Strauss et Cassirer situent leur réflexion sur les mythes à deux niveaux différents (une anthropologie à vocation pratique et une philosophie à vocation épistémologique), il existe entre eux une convergence que souligne Roger Silverstone (1976). En effet, tous deux appréhendent les mythes non pas directement à travers un signifié définitif mais comme des matrices productrices de différentes significations. Contrairement au langage que Lévi-Strauss définit comme « système de signes » mettant en relation des signifiants et des signifiés, les mythes – comme les œuvres musicales – constituent une mise en forme symbolique. En saisissant les formes musicales comme des formes symboliques, on peut alors préciser les termes d'une anthropologie de la musique faisant le lien entre les analyses de Lévi-Strauss et de Cassirer.

C'est à l'ethnologue John Blacking (1980 [1973]) que revient la tentative de formulation de cette anthropologie. Celui-ci propose en effet d'analyser la production du « sens musical » dans une culture à travers la signification et la fonction des formes musicales. Celles-ci sont des œuvres de l'esprit humain qui ne s'achèvent pas dans une signification définitive. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une anthropologie radicale car il n'existe pas d'absolu musical pour Blacking, mais des formes qui se réalisent différemment en fonction du cadre culturel, lui-même considéré comme forme et non comme

système. Cette anthropologie se risque cependant au relativisme culturel dans la mesure où elle suppose une critique de l'ethnocentrisme musical qui constitue le point de départ pour poser l'universalité du sens musical : « Ce qui rebute l'un peut fort bien accrocher l'autre, non pas en raison d'une quelconque qualité absolue de la musique elle-même, mais en raison de ce que la musique en est venue à signifier pour lui, ressortissant d'une culture ou d'un groupe social particuliers » (*ibid.* : 41-42). Autrement dit, le sens musical est une catégorie universelle de l'esprit humain qui se réalise différemment selon l'univers des représentations symboliques de chaque culture : « On peut admettre que la musique est du son organisé en structures socialement admises, que faire de la musique peut être considéré comme une forme de comportement appris et que les styles musicaux reposent sur ce que l'homme a choisi de prélever dans la nature pour faire partie de son expression culturelle, plutôt que sur ce que la nature lui a imposé » (*ibid.* : 34-35). Chaque forme musicale obéit ainsi à une logique sociale et symbolique qui lui est spécifique et qui constitue l'objet de cette anthropologie.

L'invention d'une modernité musicale

On saisit mieux l'enjeu de cette anthropologie des formes symboliques à partir de la philosophie de Cassirer. Il suffit de lire Panofsky pour s'en convaincre, celui-ci proposant de repérer des homologies, c'est-à-dire des affinités structurales entre les propriétés des modes de représentation et des modes de pensée. C'est dans cette perspective que Erwin Panofsky a dévoilé une homologie entre la vision perspective et la rationalisation de l'espace à la Renaissance (1975 [1932]). Lévi-Strauss reconnaît lui-même en Panofsky « un grand structuraliste » (1996a [1973] : 324) pour avoir réussi à mettre au jour une telle homologie, muni des outils de la critique historique. Tout en inscrivant sa réflexion dans le sillage de la philosophie de Cassirer, Panofsky anticipe les formulations épistémologiques du structuralisme de Claude Lévi-Strauss ⁹ car, en inscrivant une forme esthétique dans un « ensemble du monde historique comme un monde homogène et constamment ordonné » (Panofsky 1975 [1932] : 228), ce n'est plus la forme esthétique elle-même mais ses *modalités de réalisation culturelle* qui deviennent l'objet central de l'analyse.

En lisant les écrits de Panofsky, on peut mettre en évidence une continuité entre Cassirer et Lévi-Strauss, souvent mis en opposition à partir du schéma structuralisme / formalisme. Mais les deux auteurs développent une anthropologie et une philosophie des formes symboliques qui sont solidaires. Panofsky a réalisé cette solidarité, en particulier dans son étude sur la « vision perspective ». Il montre dans cette étude comment une nouvelle sensibilité culturelle commune s'est développée en rupture avec les modes de perception du Moyen

Âge. À partir de la Renaissance, on assiste en effet à un processus de rationalisation de l'espace visuel qui est la conséquence d'une scission entre le monde objectif et les sujets de l'expérience artistique :

« Seulement, il faut nous efforcer de nous représenter ce qu'une telle conquête signifie à l'époque. Outre qu'elle a permis à l'art de s'élever au rang de la "science" (et pour la Renaissance, il s'agissait bien de s'élever), elle pousse si loin la rationalisation de l'impression visuelle du sujet que c'est précisément cette impression subjective qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un mode de l'expérience solidement fondé et néanmoins "infini", au sens tout à fait moderne du terme »(*Ibid.* : 159).

Or, on retrouve ici l'idée de Lévi-Strauss selon laquelle la fonction des mythes, qui est de fournir une explication finie d'un monde clos, s'est affaiblie, donnant alors aux sujets la possibilité de trouver en eux-mêmes cette explication. C'est toute la révolution cartésienne qui modifie les formes de la sensibilité :

« Ceux qui aiment à interpréter les faits historiques de façon symbolique peuvent reconnaître ici l'esprit d'une conception du monde spécifiquement "moderne", qui permet au sujet de s'affirmer à l'encontre de l'objet en toute indépendance et toute égalité ; tandis que l'Antiquité classique n'avait pas encore autorisé une formulation explicite de cette opposition ; et que le Moyen Âge avait subsumé à la fois le sujet et l'objet sous une unité plus élevée »(Panofsky 1969 [1955] : 93-94).

Si Panofsky analyse les conséquences de cette révolution des sensibilités sur l'expérience visuelle, Lévi-Strauss propose de la confronter à l'expérience musicale telle qu'elle se redéfinit à partir de la Renaissance.

Une modernité se met en place avec la révolution philosophique cartésienne et renouvelle les cadres de l'expérience artistique. L'enjeu d'une anthropologie des formes symboliques est de chercher les conséquences de cette révolution dans tous les domaines de la vie sociale et culturelle. Il existe alors une « modernité musicale » que l'on peut interroger comme Panofsky a interrogé la modernité picturale de la vision perspective. Sur la musique, Lévi-Strauss formule une hypothèse d'envergure mais sans spécifier le contenu de cette « modernité musicale » dont il esquisse les contours par de multiples détours. Si, dans notre société, la fonction symbolique de la musique a pris « le relais de la fonction mythique », c'est sous une forme particulière, celle qui rompt avec les modes de perception de l'Antiquité et du Moyen Âge et qui repose sur le développement d'une rationalité musicale.

C'est à partir de la « forme symphonique » que l'on peut repérer un nouveau régime esthétique, une forme qui, à l'instar de la vision

perspective, se structure autour de son potentiel indéfini à repousser les limites de l'expression et de l'expressivité musicales. En s'inspirant des analyses de Panofsky et de Koyré (1973 [1957]), on peut montrer que ce potentiel repose sur deux conditions anthropologiques qui circonscrivent l'imaginaire de la modernité : la conscience de l'infini et la conscience d'un sujet réflexif. Dans le modèle médiéval, la musique est encore un média pour exercer sa spiritualité selon un idéal de pureté et de perfection de l'âme. Le sens musical est donc limitatif car l'harmonie musicale se symbolise autour de l'harmonie religieuse. Cependant, l'idéal d'élévation et la pensée scolastique ont autorisé la formulation d'un espace polyphonique. Cet espace demeure limité en ressources puisqu'il prend forme dans un monde clos et hiérarchisé. La différenciation de l'espace sonore n'est donc pas acquise au Moyen Âge mais devient possible à partir d'une conception verticale de la musique.

Ce renversement est crucial pour comprendre l'avènement d'une conscience polyphonique sans laquelle la musique symphonique serait inconcevable. Dans le modèle de la Renaissance se produit une rupture anthropologique : la conscience d'un univers infini qui bouleverse les modalités d'intellection du monde. Le musicien et l'auditeur découvrent progressivement les virtualités indéfinies d'un nouvel espace sonore, l'espace symphonique. Face à cet espace, il n'y a plus pour le sujet d'interprétation unique et univoque de l'œuvre, le plaisir musical provenant désormais de la profusion potentielle de sens qu'elle contient virtuellement. La forme symphonique s'impose donc aux xviii^e et xix^e siècles avec un nouveau régime esthétique de la musique pour la musique. À une révolution philosophique et politique répond une révolution esthétique et musicale. Un sujet esthétique apparaît, un public qui fait société et non plus communauté prend forme. On comprend alors mieux Lévi-Strauss parlant ainsi de son expérience de l'écoute musicale dans *Tristes Tropiques* : une écoute musicale « pour soi et entre soi ».

*

En spécifiant les formes musicales comme des formes symboliques, plusieurs enjeux se dégagent. Tout d'abord, les formes musicales ne sont plus définies selon des critères exclusivement stylistiques qui renvoient à des « genres musicaux ». Elles apparaissent essentiellement à la fois comme des œuvres de l'esprit humain et comme des activités créatrices. Par ailleurs, les formes symboliques de la musique ne sont pas indépendantes des formulations sociétales et culturelles. Elles font toujours époque et délimitent des « régimes musicaux » que l'on peut saisir à travers leurs logiques sociales et symboliques.

Lévi-Strauss n'aurait pas formulé l'hypothèse d'une rupture anthropologique dans la vie musicale s'il n'avait implicitement adhéré

à une anthropologie des formes symboliques. Les détours par l'esthétique et par l'analogie entre mythe et musique révèlent une étape de sa pensée car ces détours sont un premier pas pour mieux éclairer le « mystère musical ». À travers cet éclairage, ce sont finalement les ambivalences de sa propre philosophie que met au jour Lévi-Strauss, une philosophie que l'on rapproche plus souvent de Rousseau et de Durkheim (des références explicites) que de Kant et de Cassirer (des références cachées). Mais il existe des influences multiples pour configurer son anthropologie structurale trop régulièrement lue de manière monolithique. En mettant en exergue le mystère musical, Lévi-Strauss interroge finalement son propre modèle de manière détournée. Les questionnements qui planent sur ce mystère sont loin de trouver une résolution définitive, mais ils auront permis d'éclairer sous un jour nouveau le structuralisme en le confrontant à une anthropologie des formes symboliques.

Notes

[1.](#) Et pas seulement la présence ou l'emploi d'une métaphore musicale constante, comme cela est maintenant très largement connu. L'objectif de cette étude est également de saisir l'épaisseur esthétique de l'œuvre de Lévi-Strauss à partir de la musique. Derrière son esthétique musicale se dissimule en effet un enjeu épistémologique permettant de repenser son anthropologie du symbolique. Alors que Lévi-Strauss l'inscrit lui-même dans la filiation de Marcel Mauss qui appréhende la culture comme un « ensemble de systèmes symboliques » (Lévi-Strauss 1997 [1950] : xix), on peut mettre en évidence une distorsion de sa pensée lorsqu'il s'intéresse à la musique.

[2.](#) Un réveil s'est peut-être effectué avec quelques articles sur ce sujet (Mâche 1999 ; Donin & Keck 2006 ; Hennion 2010). Pour l'essentiel, ces travaux partent de l'esthétique musicale de Lévi-Strauss en accordant un grand crédit à ses jugements de goût en matière de musique, des jugements légitimés par son analyse de la pensée mythique. S'il existe un lien entre une esthétique et une anthropologie chez Lévi-Strauss, il faut, selon nous, chercher leur point de convergence plutôt que des paradoxes et leurs incohérences. Il convient également de mentionner la publication récente d'un livre du musicologue et sémiologue Jean-Jacques Nattiez (2008).

[3.](#) Et ce malgré le travail pionnier de Joseph-François Kremer (2006).

[4.](#) Marcel Hénaff a parfaitement explicité certains éléments de ces problématiques dans son livre consacré à l'œuvre de Lévi-Strauss (1991 : 240-245).

[5.](#) Sur ce sujet, les différents ouvrages de Jean-Jacques Nattiez font autorité, notamment *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975).

[6.](#) Au mieux, il peut toujours en donner une signification relative à

l'effet qu'elle exerce sur lui.

7. Cette analogie est présente dans différents textes, mais elle apparaît pour la première fois dans un article de 1955, intitulé « La structure des mythes » et repris dans *Anthropologie structurale* (1974 [1958] : 242-244).

8. Où l'on trouve un étonnant écho avec la sociologie de la musique esquissée par Max Weber (1998 [1921]).

9. Et l'on saisit mieux pourquoi il est introduit en France par Pierre Bourdieu (1967) dans le champ des sciences humaines. Bourdieu identifie en effet dans ces analyses des enjeux théoriques pour une sociologie des structures mentales, le recours à l'œuvre de Panofsky permettant de donner une valeur heuristique à la notion d' *habitus*.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY
SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).

