



Title	Claude Lévi-Strauss et les arts : Conférence à l' Université d' Osaka-21 avril 2025
Author(s)	Keck, Frédéric
Citation	Gallia. 2026, 65, p. 83-90
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/104478
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Claude Lévi-Strauss et les arts — Conférence à l'Université d'Osaka – 21 avril 2025 —

Frédéric KECK

Claude Lévi-Strauss est un des plus grands penseurs français du 20^e siècle. Son œuvre est à la fois scientifique et littéraire, comme le montre sa publication dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard en 2008. On a pu reprocher à sa pensée anthropologique d'être trop orientée vers des questions esthétiques au détriment de la rigueur scientifique. Je voudrais montrer au contraire que les arts dans leur diversité ont toujours été présents dans sa pensée, et qu'ils lui ont permis de résoudre des problèmes qu'il se posait au fur et à mesure que son travail de comparaison des sociétés humaines avançait. Je commencerai par une analyse de la culture artistique qu'il a héritée de son milieu familial avant de montrer comment il a utilisé cette culture dans les différentes étapes de son œuvre scientifique avant de conclure par sa relation avec les musées où sont conservées les œuvres d'art.

Claude Lévi-Strauss était l'arrière-petit-fils d'Isaac Strauss, chef d'orchestre à la cour de Napoléon III. La famille Strauss, issue de la petite bourgeoisie juive de Strasbourg, est montée à Paris à la faveur du Second Empire, qui était favorable à l'intégration des Juifs dans l'économie française. Isaac Strauss fit fortune en jouant ses propres pièces et celles d'Offenbach. A la chute du Second Empire en 1870, il utilisa sa fortune pour acheter des objets d'art juifs, qui constituèrent la première collection du Musée d'art et d'histoire du judaïsme. La réflexion de Claude Lévi-Strauss sur l'art s'inscrit donc dans une sécularisation de la culture juive à travers son intégration dans l'Etat français. Il dit dans un entretien à Victor Malka en 1984 : «Très certainement, les valeurs de la culture étaient prédominantes dans mon milieu. C'était cela qui était sacré.» cité in E. Loyer, Lévi-Strauss, Flammarion, p. 44. Il raconte aussi dans ses entretiens avec Didier Eribon qu'en 1940, lorsque le gouvernement du maréchal Pétain interdit aux Juifs d'enseigner en France, Claude Lévi-Strauss est allé demander son intégration dans l'éducation nationale à Vichy, le lieu où son ancêtre avait fait son plus grand concert devant Napoléon III.

Le père de Claude Lévi-Strauss, Raymond, est décrit par contraste comme un peintre raté. Il fait des portraits pour de riches personnages, mais la mode des portraits est balayée par les impressionnistes et les cubistes. Il se déplace

dans toute l'Europe de l'Ouest, et Claude Lévi-Strauss naît à Bruxelles en 1908 parce que son père y fait des commandes. Enfant unique, il se souvient que son père et sa mère avaient un mode de vie très modeste. Le seul moment où ils ont eu des revenus importants fut l'Exposition coloniale de 1931, où son père fit des portraits d'Indochinois venus à Paris, appréciés par les marchands d'art pour leur exotisme.

Le jeune Claude Lévi-Strauss discute beaucoup avec ses parents des nouvelles formes d'art. Il se passionne pour la photographie et le cinéma, comme on le voit dans les lettres de son service militaire à Strasbourg où il explique à ses parents la supériorité de ces arts sur la peinture. «C'est une bonne idée de vous mettre à *Spectateurs*. L'esprit – intellectuel d'avant-garde – en est assez déplaisant, mais on doit y voir des choses intéressantes. Seulement ce n'est pas juste de profiter de mon immobilisation pour prendre sur moi un handicap! (...) Je crois aussi que c'est une très bonne idée pour Papa de chercher quelque chose du côté du cinéma. Il y a sûrement des choses intéressantes à y faire, et la peinture à mon avis ne peut plus subsister comme discipline indépendante, mais seulement associée à d'autres modes d'expression : architecture, cinéma, etc.» (Lettre de Strasbourg du 29 novembre 1931) C. Lévi-Strauss, «Chers tous deux» Lettres à ses parents (1931-1942), Seuil, 2015. «Si tu veux faire des documentaires, je te demande alors, Papa, pourquoi représenter du mimosa à la dimension du camélia ? J'aurais mieux aimé du grandeur nature que cette équivoque. (...) Il me semble à moi que la photo a pour mission de présenter des aspects des choses que l'œil n'est normalement pas apte à saisir ; c'est là tout le secret de la photo de Man Ray – et quoi de plus documentaire ? J'ai réfléchi là-dessus et te ferai sur la photo toute une théorie philosophique.» (Lettre de Strasbourg du 9 février 1932) Claude Lévi-Strauss rend aussi hommage à son père : celui-ci lui a fait visiter le Louvre et découvrir l'opéra de Wagner, il lui a montré des estampes japonaises qu'il collectionnait et il pratiquait le bricolage à la maison pour recycler les objets ordinaires. La biographe de Claude Lévi-Strauss, Emmanuelle Loyer, a donc raison d'écrire : «Tout se passe comme si la mort de Raymond Lévi-Strauss, en 1953, ramenait progressivement le fils vers les conceptions traditionnelles : la modestie, l'artisanat, qu'incarnait, en art comme en littérature, la figure paternelle. Comme s'il était rejoint par ses arrière-mondes, désormais homme du XIXe siècle autant que du XXe.» (*Lévi-Strauss*, Flammarion, p. 392) On comprend ainsi pourquoi en 1978, Lévi-Strauss fut si heureux de faire un voyage au Japon pour y observer le travail des artisans : il y retrouvait les passions de son père.

Cette analyse d'Emmanuelle Loyer permet de comprendre que les arts vont intervenir dans la pensée de Claude Lévi-Strauss en remontant en arrière dans sa généalogie familiale au fur et à mesure qu'il avance dans l'élaboration de

son travail anthropologique. Dans les années 1930, Lévi-Strauss, étudiant en philosophie et en droit à Paris, fréquente Paul Nizan, un cousin éloigné qui lui fait découvrir le marxisme et l'ethnologie. C'est aussi Nizan qui lui conseille de lire *Voyage au bout de la nuit* de Céline, sur lequel il publie un article dans *L'Étudiant socialiste*. Il y écrit que Céline n'est pas «des nôtres» (c'est-à-dire socialiste) mais que sa critique de l'Afrique coloniale est du niveau des romans de Joseph Conrad. Lorsqu'il doit fuir la France en 1941, il s'embarque à Marseille sur un bateau qui va vers New York en compagnie d'André Breton, le chef du mouvement surréaliste. Une fois qu'ils sont arrivés à New York, celui-ci lui présente Max Ernst, et tous les trois se promènent dans la ville en y dénichant des objets d'arts amérindiens dont Lévi-Strauss fait une collection. On peut donc dire que Lévi-Strauss fréquente de près dans les années 1930-1940 les avant-gardes artistiques françaises.

On comprend alors que le premier livre qui a rendu Lévi-Strauss célèbre, *Tristes tropiques*, était d'abord conçu par lui comme un livre d'art. Lorsque Jean Malaurie lui propose de publier en 1954 dans la collection «Terre humaine» chez Plon ses photographies de ses missions dans l'Amazonie brésilienne en 1935 et 1938, Lévi-Strauss accepte car la publication de sa thèse, *Les structures élémentaires de la parenté*, en 1947, n'a pas eu le succès qu'il attendait. La reconstruction des sciences sociales qu'il ambitionnait fut en effet éclipsée par le succès de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre. Lévi-Strauss écrit alors une sorte de livre total sur sa vocation d'anthropologue au moment où il pense que sa carrière aboutit à un échec. D'où le ton désespéré de ce livre, mais aussi l'émotion qu'il produit sur son lecteur, notamment quand il explique les dessins sur les visages des femmes Caduvéo par une analyse marxiste de la résolution des contradictions de l'organisation sociale de leurs voisins Bororo. «Si cette analyse est exacte, il faudra en définitive interpréter l'art graphique des femmes caduveo, expliquer sa mystérieuse séduction et sa complication au premier abord gratuite, comme le phantasme d'une société qui cherche, avec une passion inassouvie, le moyen d'exprimer symboliquement les institutions qu'elle pourrait avoir, si ses intérêts et ses superstitions ne l'en empêchaient.» (*Tristes tropiques*, Plon, 1954, p. 227).

La clé de cette analyse des photographies des peintures faciales Caduvéo se trouve dans l'article que Lévi-Strauss publie en 1944 dans la revue de la France libre à New York *Renaissance* sous le titre «The split representation in the arts of Asia and America». Lévi-Strauss y compare des masques de la côte Nord-Ouest de l'Amérique qui se dédoublent et des bronzes chinois où la représentation est également dédoublée selon un axe de symétrie. Ces deux représentations issues des deux côtés de l'Océan Pacifique lui rappellent les peintures faciales Caduvéo, qui jouent aussi sur la symétrie pour rétablir un

ordre dans des sociétés asymétriques. Les masques, dit Lévi-Strauss, produisent des personnes parce qu'ils insèrent le symbolique dans la vie sociale. « [Le] rôle [des masques] est d'offrir une série de formes intermédiaires qui assurent le passage du symbole à la signification, du magique au normal, du surnaturel au social. Ils ont donc, à la fois, pour fonction de masquer et de démasquer. Mais quand il s'agit de démasquer, c'est le masque qui – par une sorte de dédoublement à l'envers – s'ouvre en deux moitiés ; tandis que l'acteur lui-même se dédouble dans la *split representation* qui vise à faire, au propre et au figuré, étalage du masque, aux dépens du porteur. » (*Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 313-314)

Lévi-Strauss reprend cette analyse dans *La voie des masques* publié en 1979, au retour de son voyage au Japon. Il commence par le récit de la rencontre avec les masques de la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord au Musée d'Histoire Naturelle de New York en 1941, et analyse la différence entre des masques dont les yeux et la bouche sont grand ouverts et d'autres où ils sont au contraire fermés. Cette différence entre les masques lui permet de comparer entre eux des mythes de la région en montrant comment ils racontent des conflits autour de la vente de cuivre dans le contexte de perturbation de la région par l'arrivée des marchands européens. Il écrit : « Pas plus que les mythes, les masques ne peuvent s'interpréter en eux-mêmes et par eux-mêmes, comme des objets séparés. Envisagé au point de vue sémantique, un mythe n'acquiert de sens qu'une fois replacé dans le groupe de ses transformations ; de même, un type de masque, considéré du seul point de vue plastique, réplique à d'autres types dont il transforme le galbe et les couleurs en assumant son individualité. Pour que cette individualité s'oppose à celle d'un autre masque, il faut et il suffit qu'un même rapport prévale entre le message que le premier masque a pour fonction de transmettre ou de connoter, et le message que, dans la même culture ou dans une culture voisine, l'autre masque a charge de véhiculer. » (p. 15)

Dans *La pensée sauvage*, publié en 1962, Lévi-Strauss analyse aussi un portrait, mais il ne s'agit plus cette fois de masques, comme ceux qu'il a trouvés en Amérique, mais d'un tableau de François Clouet représentant Elizabeth d'Autriche vers 1570. Lévi-Strauss utilise ce tableau pour expliquer comment l'art se situe à mi-chemin entre le mythe et la science, entre la technique du bricoleur et celle de l'ingénieur, entre la « pensée sauvage » et la « pensée domestiquée ». Il fait en effet coïncider la structure d'un objet avec l'événement de sa perception, selon une modalité que Lévi-Strauss compare au « modèle réduit ». Il écrit : « Regardons maintenant ce portrait de femme par Clouet, et interrogeons-nous sur les raisons de l'émotion esthétique très profonde que suscite inexplicablement, semble-t-il, la reproduction fil par fil, et dans un

scrupuleux trompe-l'oeil, d'une collerette de dentelle. Quelle vertu s'attache donc à la réduction, que celle-ci soit d'échelle, ou qu'elle affecte les propriétés ? Elle résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation: plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. (...). Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. (...) L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement.» (*Œuvres*, Gallimard, 2008, p. 583-587) Notons que Lévi-Strauss conçoit lui-même *La pensée sauvage* comme un « modèle réduit » de l'ensemble de ce qui s'est pensé dans les « sociétés sauvages » traduit dans le langage de la « pensée domestiquée », ce qui justifie le recours à Proust pour expliquer comment un livre peut se clore sur sa propre condition de possibilité (procédé qu'il avait déjà expérimenté 8 ans plus tôt dans *Tristes tropiques*).

Après *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss se lance dans l'immense chantier des *Mythologiques*, qui sera publié en 4 tomes entre 1964 et 1970. Il compare 800 mythes issus de l'ensemble du continent américain en les rattachant à un conflit entre un père et son fils autour du feu de cuisine ; d'où le titre du premier tome, *Le cru et le cuit*. Lévi-Strauss y compare le retour d'un thème dans les mythes (le « dénicheur d'oiseaux », c'est-à-dire la fuite du fils dans un arbre où son père va le chercher) au retour d'une mélodie dans une fugue. Il prend le modèle du *Boléro* de Ravel où le retour d'une mélodie peut produire graduellement une œuvre de plus en plus significative. La musique remplace donc la peinture pour expliquer comment, dans la pensée de l'anthropologue, la pensée des sociétés sauvages peut coïncider avec celles des sociétés modernes. « Le mythe et la musique ont pour caractère commun d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester. » (p. 23) « À la différence de la couleur, qui est un modèle de la matière, la tonalité musicale – que ce soit chez les oiseaux ou chez les hommes – est, elle, un mode de la société. » (p. 27) « La peinture 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. » (p. 30) « La musique expose à l'individu son enracinement physiologique, la

mythologie fait de même avec son enracinement social. L'une nous prend aux tripes, l'autre, si l'on ose dire, "au groupe". Et pour y parvenir elles utilisent ces machines culturelles extraordinairement subtiles que sont les instruments de musique et les schèmes mythiques.» (p. 36)

Dans la conclusion du quatrième tome des *Mythologiques*, intitulé *L'homme nu*, Lévi-Strauss revient au modèle musical. Il reconnaît qu'il emprunte son modèle à sa culture d'enfance, les opéras de Wagner qu'il allait voir avec son père et le souvenir des opérettes d'Offenbach jouées par son arrière-grand-père. «Il apparaît certain que j'ai tenté d'édifier avec des sens un ouvrage comparable à ceux que crée la musique avec des sons : négatif d'une symphonie dont, un jour, quelque compositeur pourra être légitimement tenté de tirer l'image positive.» (p. 580) «Ce qui, dans l'émotion musicale, suscite des pleurs de joie, c'est un trajet réellement accompli par l'œuvre, et réussi en dépit des difficultés (telles seulement pour l'auditeur) que le génie inventif du compositeur, son besoin d'explorer les ressources de l'univers sonore, lui a fait amasser en même temps que les réponses qu'il leur donnait.» (p. 589). Mais cette culture musicale le met en décalage avec les musiciens de son temps qui se réclament des analyses de l'anthropologie structurale pour composer des œuvres où la forme n'est, selon Lévi-Strauss, pas rattachée à du sens. Il y aurait donc dissociation entre l'anthropologie des mythes, qui restitue leur sens tel qu'il l'a éprouvé dans les opéras de Wagner, et la musique contemporaine, qui n'en garde que la forme. «Quand le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées. (...) C'est sans nul doute avec Wagner que la musique a pris conscience d'une évolution qui lui faisait assumer les structures du mythe (...). Prise de conscience où l'on peut voir l'amorce, sinon la cause même d'une autre étape, où il ne va plus rester pour choix à la musique que d'évacuer à son tour les structures mythiques, désormais disponibles pour que, sous la forme d'un discours sur lui-même, le mythe accède enfin à la conscience de soi. Un rapport de corrélation et d'opposition existerait alors entre mon entreprise de récupération des mythes et celle de la musique contemporaine qui, depuis la révolution sérielle, se serait au contraire définitivement détachée d'eux.» (p. 584)

Il y a donc un décalage intéressant à observer entre l'esthétique de Lévi-Strauss et celle des années 1960 où il a connu le plus grand succès. Parti des avant-gardes artistiques des années 1930, il les a exprimées dans un langage scientifique en fréquentant les musées et les bibliothèques à New York, où il a reçu la confirmation de son hypothèse structuraliste expliquant les symétries des peintures faciales Caduvé. Mais cet enseignement scientifique, appuyant la

nouvelle anthropologie sociale sur la linguistique structurale, a été reçu dans les années 1960 par des artistes qui ont composé des œuvres purement formelles, au moment où Lévi-Strauss essayait de réinscrire les formes symboliques dans les significations de la vie sociale. C'est pourquoi le modèle du bricolage, qui lui permet de revenir à la culture artistique de son père en lui donnant une traduction scientifique, est si important, de même que le voyage au Japon en 1978 qui lui confirme les analogies entre les arts amérindiens et l'artisanat asiatique, selon l'hypothèse d'une unité culturelle des deux côtés du Pacifique.

Cette analyse me permet de revenir en conclusion sur les musées, qui jouent un rôle central dans la vie et la pensée de Claude Lévi-Strauss. Il a découvert la culture en allant au Louvre avec son père, puis il a fait une exposition des objets qu'il a ramenés d'Amazonie au Musée de l'Homme en 1938, puis il a découvert les arts de la côte Nord-Ouest au Musée d'Histoire Naturelle à New York. Il a échoué à devenir directeur du Musée de l'Homme en 1947, ce qui explique que l'anthropologie structurale se soit développée au Laboratoire d'anthropologie sociale du Collège de France en-dehors des musées. Mais il a soutenu la création du musée du quai Branly en 2005 par le président Jacques Chirac. Dans un entretien avec son adjoint à la direction du Laboratoire d'anthropologie sociale, Isac Chiva au sujet du musée des arts et traditions populaires créé par Georges-Henri Rivière, Lévi-Strauss confie : « J'ai toujours dit et pensé que les musées sont faits d'abord pour les objets et ensuite seulement pour les visiteurs, même si je vais à l'encontre des idées à la mode. La fonction première des musées, c'est la conservation » (*Le Débat*, 3, n° 70, 1992, p. 159.) Lorsqu'il réédite *La pensée sauvage* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2008, il ajoute cette phrase : « Qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, on connaît encore des zones où la pensée sauvage, comme les espèces sauvages, se trouve relativement protégée : c'est le cas de l'art, auquel notre civilisation accorde le statut de parc national, avec tous les avantages et les inconvénients qui s'attachent à une formule aussi artificielle. » (*Œuvres*, 2008, p. 792).

La conservation des œuvres d'art est peut-être la question centrale pour comprendre la pensée anthropologique de Claude Lévi-Strauss. Mais il ne s'agit pas de conserver le passé pour sa valeur intrinsèque, car alors on ne comprendrait pas comment un penseur révolutionnaire marxiste d'avant-garde dans les années 1930 devienne un penseur conservateur dans la France des années 1970. Lévi-Strauss propose de conserver les œuvres de sociétés qui ont été détruites par l'histoire, comme les sociétés amérindiennes du Brésil ou les communautés traditionnelles du judaïsme alsacien. Dans cette œuvre profondément marquée par la Shoah, à laquelle Lévi-Strauss a échappé en s'exilant aux États-Unis, l'art est le seul espace où la science et la religion, la modernité et la tradition peuvent à nouveau coïncider sans revenir aux schémas

progressistes du 19^e siècle. On peut conserver les œuvres des sociétés qui ont disparu, et c'est une façon de leur redonner vie en combinant leurs formes. C'est pourquoi Lévi-Strauss est si inquiet que ses œuvres soient perçues par ses contemporains comme des analyses formelles dépourvues de sens, et si heureux lorsque ses bricolages conceptuels rencontrent de nouveaux usages. C'est pourquoi il faut transmettre cette œuvre pour penser les catastrophes à venir.

(Directeur de recherches au Laboratoire d'anthropologie sociale,
CNRS-Collège de France-EHESS)