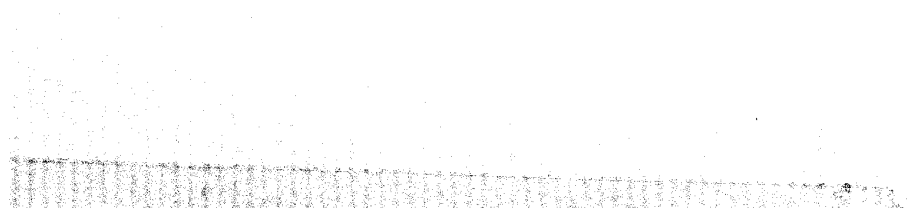


CLAU
LÉVI-STRAU
MYTHOLOGIQ

LE CRU
ET LE CUI





MYTHOLOGIQUES

•

LE CRU ET LE CUIT

2*

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

*LA VIE FAMILIALE ET SOCIALE
DES INDIENS NAMBIKWARA*

(PARIS, SOCIÉTÉ DES AMÉRICANISTES, 1948).

LES STRUCTURES ÉLÉMENTAIRES DE LA PARENTÉ
Prix Paul-Pelliot

(PARIS, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1949).

RACE ET HISTOIRE

(PARIS, UNESCO, 1952).

TRISTES TROPIQUES

(PARIS, LIBRAIRIE PLON, 1955). 26^e mille.

ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE

(PARIS, LIBRAIRIE PLON, 1958).

LE TOTÉMISME AUJOURD'HUI

(PARIS, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1962).

LA PENSÉE SAUVAGE

(PARIS, LIBRAIRIE PLON, 1962).

EN COLLABORATION :

GEORGES CHARBONNIER :

ENTRETIENS AVEC CLAUDE LÉVI-STRAUSS

(PARIS, PLON-JULLIARD, 1961).

4
MYTHOLOGIQUES]

me 1. LE CRU
ET LE CUIT.

e Paris :

PLON

e 1

11.228
25.15

11.228
25.15
11.228
25.15

A LA MUSIQUE



*A la Musique. Chœur pour voix de Femmes avec Solo (pour inaugurer la maison ami). Paroles d'Edmond ROSTA
Musique d'Emmanuel CHABRIER*



OUVERTURE

I et II

OUVERTURE

I

Le but de ce livre est de montrer comment des catégories empiriques telles que celles de cru et de cuit, de frais et de pourri, de mouillé et de brûlé, etc., définissables avec précision par la seule observation ethnographique et chaque fois en se plaçant au point de vue d'une culture particulière, peuvent néanmoins servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et les enchaîner en propositions.

L'hypothèse initiale requiert donc qu'on se situe d'emblée au niveau le plus concret, c'est-à-dire au sein d'une population, ou d'un groupe de populations suffisamment rapprochées par l'habitat, l'histoire et la culture. Pourtant, il s'agit là d'une précaution de méthode, sans doute impérative mais qui ne saurait masquer ou restreindre notre projet. Au moyen d'un petit nombre de mythes empruntés à des sociétés indigènes qui nous serviront de laboratoire, nous allons effectuer une expérience dont, en cas de succès, la portée sera générale, puisque nous attendons d'elle qu'elle démontre l'existence d'une logique des qualités sensibles, qu'elle retrace ses démarches, et qu'elle manifeste ses lois.

Nous partirons d'un mythe, provenant d'une société, et nous l'analyserons en faisant d'abord appel au contexte ethnographique, puis à d'autres mythes de la même société. Élargissant progressivement l'enquête, nous passerons ensuite à des mythes originaires de sociétés voisines, non sans les avoir situés eux aussi dans leur contexte ethnographique particulier. De proche en proche, nous gagnerons des sociétés plus lointaines, mais toujours à la condition qu'entre les unes et les autres, des liens réels d'ordre historique ou géographique soient avérés ou puissent être raisonnablement postulés. On ne trouvera décrites, dans le présent ouvrage, que les premières étapes de cette longue excursion à travers les mythologies indigènes du Nouveau Monde, qui débute au cœur de l'Amérique tropicale et dont nous prévoyons déjà qu'elle nous entraînera jusque dans les régions septentrionales de l'Amérique du Nord. Mais si, du commencement à la fin, le fil conducteur doit nous être fourni par un mythe des Indiens Bororo du Brésil central, il n'en faut chercher la raison, ni dans l'hypothèse que ce mythe serait plu-

archaïque que d'autres qu'on étudiera après lui, ni dans le fait que nous le jugerions plus simple, ou plus complet. Les causes qui l'ont imposé d'abord à notre attention sont largement contingentes. Et si nous avons souhaité que l'exposé synthétique reproduise dans toute la mesure du possible la démarche analytique, c'est qu'il nous est apparu que, par ce moyen, le lien étroit qui nous semble exister en de telles matières entre les aspects empirique et systématique, ressortirait d'autant mieux si la méthode suivie commençait par l'attester.

En fait, le mythe bororo, qui sera désormais désigné par le nom de *mythe de référence*, n'est rien d'autre, comme nous essaierons de le montrer, qu'une transformation plus ou moins poussée d'autres mythes provenant, soit de la même société, soit de sociétés proches ou éloignées. Il eût donc été légitime de choisir pour point de départ n'importe quel représentant du groupe. L'intérêt du mythe de référence ne tient pas, de ce point de vue, à son caractère typique, mais plutôt à sa position irrégulière au sein d'un groupe. Par les problèmes d'interprétation qu'elle soulève, celle-ci est en effet spécialement propre à exercer la réflexion.

* * *

Même ainsi précisée, il est à craindre que notre entreprise ne se heurte à des objections préjudicielles de la part des mythographes et des spécialistes de l'Amérique tropicale. En effet, elle ne se laisse pas enfermer dans des limites territoriales, ou dans les cadres d'une classification. Quelle que soit la façon dont on l'envisage, elle se développe comme une nébuleuse, sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance, confiante que le réel lui servira de guide et lui montrera une route plus sûre que celles qu'elle aurait pu inventer. A partir d'un mythe choisi, sinon arbitrairement mais en vertu du sentiment intuitif de sa richesse et de sa fécondité, puis analysé conformément aux règles posées dans des travaux antérieurs (L.-S. 5, 6, 7, 9), nous constituons pour chaque séquence le groupe de ses transformations, soit à l'intérieur du mythe lui-même, soit en élucidant les rapports d'isomorphisme entre des séquences extraites de plusieurs mythes provenant de la même population. Ainsi nous élevons-nous déjà, de la considération des mythes particuliers, à celle de certains schèmes conducteurs qui s'ordonnent sur un même axe. En chaque point de cet axe signalé par un schème, nous traçons alors, si l'on peut dire, à la verticale, d'autres axes qui résultent de la même opération mais effectuée, non plus à l'aide des mythes d'une seule population, apparemment tous différents, mais des mythes qui, bien qu'issus de populations voisines, offrent avec les premiers certaines analogies. De ce fait, les schèmes conducteurs se simplifient, s'enrichissent ou se transforment. Chacun devient une origine pour de nouveaux axes, perpendiculaires aux précédents sur d'autres plans, où

s'accrocheront bientôt, par un double mouvement prospectif et rétrospectif, des séquences extraites, soit de mythes provenant de populations plus lointaines, soit de mythes d'abord négligés parce qu'ils semblaient inutiles ou impossibles à interpréter bien qu'ils appartenissent pourtant à des peuples déjà passés en revue. Au fur et à mesure, donc, que la nébuleuse s'étend, son noyau se condense et s'organise. Des filaments épars se soudent, des lacunes se comblent, des connexions s'établissent, quelque chose qui ressemble à un ordre transparaît derrière le chaos. Comme autour d'une molécule germinale, des séquences rangées en groupes de transformations viennent s'agréger au groupe initial, reproduisant sa structure et ses déterminations. Un corps multi-dimensionnel naît, dont les parties centrales dévoilent l'organisation alors que l'incertitude et la confusion règnent encore au pourtour.

Mais nous n'espérons pas observer le stade où la matière mythique, d'abord dissoute par l'analyse, cristallisera dans la masse, offrant partout l'image d'une structure stable et bien déterminée. Outre que la science des mythes en est aux balbutiements et qu'elle doit s'estimer heureuse d'obtenir fût-ce des ébauches de résultats, nous sommes dès à présent certain que l'étape ultime ne sera jamais atteinte, puisqu'à la supposer théoriquement possible, il n'existe et il n'existera jamais de population, ou de groupe de populations, dont les mythes et l'ethnographie (sans laquelle l'étude des mythes est impuissante) fassent l'objet d'une connaissance exhaustive. Cette ambition serait même dénuée de sens, s'agissant d'une réalité mouvante, perpétuellement en butte aux atteintes d'un passé qui la ruine et d'un avenir qui la change. Pour chaque cas illustré par la littérature, nous sommes évidemment loin de compte, trop content de pouvoir disposer d'échantillons et de débris. On a vu que le point de départ de l'analyse doit inévitablement être choisi au hasard, puisque les principes organisateurs de la matière mythique sont en elle, et ne se révéleront que progressivement. Il est aussi inévitable que le point d'arrivée s'impose de lui-même et à l'improviste : quand un certain état de l'entreprise fera paraître que son objet idéal a acquis une forme et une consistance suffisantes pour que certaines de ses propriétés latentes, et surtout son existence à titre d'objet, soient mises définitivement hors de doute. Comme cela se produit avec le microscope optique, incapable de révéler à l'observateur la structure ultime de la matière, on a seulement le choix entre plusieurs grossissements : chacun rend manifeste un niveau d'organisation dont la vérité n'est que relative, et exclut tant qu'on l'adopte la perception des autres niveaux.

Ces considérations expliquent, jusqu'à un certain point, les caractères d'un livre qu'on pourrait autrement juger paradoxal. Tout en formant un ouvrage complet, qui débouche sur des conclusions où l'on espère que le lecteur trouvera réponse aux questions initialement posées, il se réfère souvent à un second volume derrière lequel, peut-être, un troisième se profile déjà. Mais ces volumes, s'ils voient jamais le jour, ne constitueront pas une

suite : plutôt une reprise des mêmes matériaux, une attaque différente des mêmes problèmes, dans l'espoir de faire ressortir des propriétés restées confuses ou inaperçues, en recourant à de nouveaux éclairages et en colorant autrement les coupes histologiques. Si l'enquête se poursuit comme nous souhaitons, elle ne se développera donc pas sur un axe linéaire, mais en spirale : revenant régulièrement sur d'anciens résultats et n'embrassant de nouveaux objets que pour autant que leur connaissance doit permettre d'approfondir celle dont les rudiments seuls avaient été précédemment acquis.

Il ne faudra pas non plus s'étonner si ce livre, de son propre aveu consacré à la mythologie, ne s'interdit pas de puiser dans les contes, les légendes, les traditions pseudo-historiques, ni de faire largement appel aux cérémonies et aux rites. Nous rejetons, en effet, les opinions trop hâtives sur ce qui est nythique et ce qui ne l'est pas, et revendiquons pour notre usage toute manifestation de l'activité mentale ou sociale des populations étudiées, dont l'apparaître en cours d'analyse qu'elle permet de compléter le mythe ou de l'éclairer, quand même elle n'en constitue pas, au sens que les musiciens donnent à ce terme, un accompagnement « obligé » (cf. sur ce point : L.-S. 5, h. XII). Dans un autre ordre d'idées, et bien que la recherche se concentre sur les mythes de l'Amérique tropicale où la plupart des exemples ont été empruntés, ce sont les exigences de l'analyse qui, à mesure qu'elle progresse, imposent la mise à contribution de mythes provenant de régions plus loignées, à la façon de ces organismes primitifs qui, bien qu'enclos déjà par une membrane, gardent encore la capacité de mouvoir leur protoplasme au dedans de cette enveloppe, et de la distendre prodigieusement pour mettre des pseudopodes : comportement qui paraît moins étrange, dès lors qu'on a vérifié que son objet est de capturer et d'assimiler des corps étrangers. Enfin, nous nous sommes gardé d'invoquer les classifications reconçues en mythes cosmologiques, saisonniers, divins, héroïques, techniques, etc. Ici encore, c'est au mythe lui-même, soumis à l'épreuve de l'analyse, qu'il appartient de révéler sa nature et de se ranger dans un type ; il est inaccessible au mythographe, tant qu'il se fonde sur des caractères ternes et arbitrairement isolés.

En somme, le propre de ce livre est de ne pas avoir de sujet ; restreint d'abord à l'étude d'un mythe, il doit, pour y parvenir incomplètement, assimiler la matière de deux cents. Le souci qui l'inspire de se cantonner dans une région géographique et culturelle bien délimitée n'évite pas que, de temps à autre, il ne prenne l'allure d'un traité de mythologie générale. Il n'a pas de commencement, puisqu'il se fût développé de manière analogue son point de départ eût été pris ailleurs ; et il n'a pas davantage de fin, car nombreux problèmes n'y sont que sommairement traités, et d'autres ont juste mis en place dans l'attente d'un meilleur sort. Pour dresser notre liste, nous avons été obligé de faire des levers « en rosace » : constituant le bord autour d'un mythe son champ sémantique, grâce à l'ethnographie

et au moyen d'autres mythes, et répétant la même opération pour chacun d'eux ; de sorte que la zone centrale arbitrairement choisie peut être recoupée par de nombreux parcours, mais que la fréquence des recouvrements s'abaisse au fur et à mesure qu'on s'en éloigne. Pour obtenir partout un balayage de même densité, il faudrait donc que la démarche fût renouvelée plusieurs fois, en traçant de nouveaux cercles à partir de points situés à la périphérie. Mais du même coup, le territoire primitif se trouverait élargi. L'analyse mythique apparaît donc comme une tâche de Pénélope. Chaque progrès donne un nouvel espoir, suspendu à la solution d'une nouvelle difficulté. Le dossier n'est jamais clos.

Avouons-le cependant : loin de nous alarmer, la bizarre conception de ce livre nous semble être le signe que nous sommes peut-être parvenu à capter, grâce à un plan et à une méthode qui se sont imposés bien plus que nous ne les avons choisis, certaines des propriétés fondamentales de notre objet. De l'étude des mythes, Durkheim (p. 142) disait déjà : « C'est un difficile problème qui demande à être traité en lui-même, pour lui-même, et d'après une méthode qui lui soit spéciale. » Il suggérait aussi la raison de cet état de choses, quand plus loin (p. 190) il évoquait les mythes totémiques, « qui, sans doute, n'expliquent rien et ne font que déplacer la difficulté, mais qui, en la déplaçant, paraissent du moins en atténuer le scandale logique. » Profonde définition qu'on pourrait, croyons-nous, étendre au champ entier de la pensée mythique, en lui donnant un sens plus plein que n'eût convenu son auteur.

En effet, l'étude des mythes pose un problème méthodologique, du fait qu'elle ne peut se conformer au principe cartésien de diviser la difficulté en autant de parties qu'il est requis pour la résoudre. Il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète qu'on puisse saisir au bout du travail de décomposition. Les thèmes se dédoublent à l'infini. Quand on croit les avoir démêlés les uns des autres et les tenir séparés, c'est seulement pour constater qu'ils se ressoudent, en réponse aux sollicitations d'affinités imprévues. Par conséquent, l'unité du mythe n'est que tendancielle et projective, elle ne reflète jamais un état ou un moment du mythe. Phénomène imaginaire impliqué par l'effort d'interprétation, son rôle est de donner une forme synthétique au mythe, et d'empêcher qu'il ne se dissolve dans la confusion des contraires. On pourrait donc dire que la science des mythes est une *anaclastique*, en prenant ce vieux terme au sens large autorisé par l'étymologie, et qui admet dans sa définition l'étude des rayons réfléchis avec celle des rayons rompus. Mais, à la différence de la réflexion philosophique, qui prétend remonter jusqu'à sa source, les réflexions dont il s'agit ici intéressent des rayons privés de tout foyer autre que virtuel. La divergence des séquences et des thèmes est un attribut fondamental de la pensée mythique. Celle-ci se manifeste sous l'aspect d'une irradiation pour laquelle, seulement, la mesure des directions et de leurs angles incite à postuler une commune origine : point idéal où les rayons déviés par la structure

du mythe iraient se rejoindre, si précisément ils ne provenaient pas d'ailleurs et n'étaient restés parallèles tout le long de leur trajet. Comme nous le montrerons dans la conclusion de ce livre, cette multiplicité offre quelque chose d'essentiel, puisqu'elle tient au double caractère de la pensée mythique, de coïncider avec son objet dont elle forme une image homologue, mais sans jamais réussir à s'y fondre parce qu'elle évolue sur un autre plan. La récurrence des thèmes traduit ce mélange d'impuissance et de ténacité. Insoucieuse de partir ou d'aboutir franchement, la pensée mythique n'effectue pas de parcours entiers : il lui reste toujours quelque chose à accomplir. Comme les rites, les mythes sont *in-terminables*. Et, en voulant imiter le mouvement spontané de la pensée mythique, notre entreprise, elle aussi trop brève et trop longue, a dû se plier à ses exigences et respecter son rythme. Ainsi ce livre sur les mythes est-il, à sa façon, un mythe. A supposer qu'il possède une unité, celle-ci n'apparaîtra qu'en retrait ou au delà du texte. En mettant les choses au mieux, elle s'établira dans l'esprit du lecteur.

* * *

Mais c'est sans doute sur le plan de la critique ethnographique que nous encourrons le plus de reproches. Quel qu'ait été notre souci d'information, des sources ont été négligées, quand même elles ne se sont pas montrées inaccessibles¹. Celles que nous avons utilisées n'ont pas été toutes retenues dans la rédaction définitive. Pour ne pas alourdir démesurément l'exposé, il a fallu trier les mythes, choisir certaines versions, élaguer des motifs de leurs variantes. D'aucuns nous accuseront d'avoir façonné la matière de l'enquête à la mesure de notre projet. Car si, d'une masse considérable de mythes, nous n'avions retenu que les plus favorables à la démonstration, celle-ci perdrait beaucoup de sa force. Eût-il donc fallu nous astreindre à brasser effectivement la totalité des mythes connus de l'Amérique tropicale, pour oser aborder leur comparaison ?

L'objection prend un relief particulier, compte tenu des circonstances qui ont retardé ce livre. Il était presque terminé quand fut annoncée la publication du premier volume de l'*Encyclopédie Bororo*, et nous avons attendu que l'ouvrage parvînt en France et que nous l'eussions dépouillé, pour mettre la dernière main à notre texte. Mais, par le même calcul, ne levions-nous pas nous réserver jusqu'à la publication, dans deux ou trois ans, du second volume qui sera consacré aux mythes, et de la partie qui

1. Ainsi, en raison de leur publication récente, certains ouvrages comme *Die Tacana* de Hissink et Hahn (Stuttgart, 1961), n'ont été dépouillés que superficiellement, et d'autres, parvenus en France après que ce livre eût été achevé, pas du tout. C'est le cas pour : J. WILBERT, *Indios de la región Orinoco-Ventuari* (Caracas, 1963), *Varao Oral Literature* (id., 1964), et N. FOCK, *Waiwai, Religion and Society of an Amazonian Tribe* (Copenhagen, 1963) où nous avons, pourtant, déjà relevé un mythe le sarigue qui vérifie nos analyses des troisième et quatrième parties. Ces nouveaux matériaux seront mis à profit dans un autre volume.

traitera des noms propres ? A la vérité, l'étude du volume paru comportait un autre enseignement, en dépit des richesses qu'il offre. Car les Salésiens, qui enregistrent leurs propres changements d'opinion avec beaucoup de placidité quand ils ne préfèrent pas les passer sous silence, se montrent volontiers acerbes chaque fois qu'une information publiée par un auteur ne coïncide pas avec la plus récente qu'ils ont eux-mêmes recueillie. Dans les deux cas, ils commettent la même erreur de méthode. Qu'une information en contredise une autre pose un problème, mais ne le résout pas. Nous sommes plus respectueux des informateurs : qu'il s'agisse des nôtres ou de ceux anciennement employés par les missionnaires, et dont le témoignage offre de ce fait une valeur particulière. Les mérites des Salésiens sont si éclatants qu'on peut, sans trahir la reconnaissance qu'on leur doit, leur faire ce léger reproche : ils ont une fâcheuse tendance à croire que la dernière information en date annule toutes les autres.

Nous ne mettons pas un instant en doute que la prise en considération d'autres documents, parus ou à paraître, affectera nos interprétations. Certaines, prudemment avancées, recevront peut-être une confirmation ; d'autres seront abandonnées ou modifiées. Qu'à cela ne tienne : dans des disciplines comme la nôtre, le savoir scientifique avance à pas trébuchants, sous le fouet de la contention et du doute. Il laisse à la métaphysique l'impatience du tout ou rien. Pour valider notre entreprise, il n'est pas besoin à nos yeux qu'elle soit assurée de jouir, pendant des années et jusque dans ses moindres détails, d'une présomption de vérité. Il suffit qu'on lui reconnaisse le modeste mérite d'avoir laissé un problème difficile en moins mauvais état qu'elle ne l'avait trouvé. N'oublions pas non plus qu'il ne saurait exister pour la science des vérités acquises. Le savant n'est pas l'homme qui fournit les vraies réponses ; c'est celui qui pose les vraies questions.

Allons plus loin. Les critiques qui nous reprocheraient de ne pas avoir procédé à un inventaire exhaustif des mythes sud-américains avant de les analyser, commettraient un grave contresens sur la nature et le rôle de ces documents. L'ensemble des mythes d'une population est de l'ordre du discours. A moins que la population ne s'éteigne physiquement ou moralement, cet ensemble n'est jamais clos. Autant vaudrait donc reprocher à un linguiste d'écrire la grammaire d'une langue sans avoir enregistré la totalité des paroles qui ont été prononcées depuis que cette langue existe, et sans connaître les échanges verbaux qui auront lieu aussi longtemps qu'elle existera. L'expérience prouve qu'un nombre de phrases dérisoire en comparaison de toutes celles qu'il aurait pu théoriquement recueillir (sans même parler de celles qu'il ne peut connaître parce qu'elles furent dites avant qu'il ne se mette au travail ou hors de sa présence, ou parce qu'elles seront dites plus tard), permet au linguiste d'élaborer une grammaire de la langue qu'il étudie. Et même une grammaire partielle, ou une ébauche de grammaire, représentent des acquisitions précieuses s'il s'agit de langues inconnues. La syntaxe n'attend pas pour se manifester qu'une série théori-

quement illimitée d'événements aient pu être recensés, parce qu'elle consiste dans le corps de règles qui préside à leur engendrement. Or, c'est bien une syntaxe de la mythologie sud-américaine dont nous avons voulu faire l'ébauche. Que de nouveaux textes viennent enrichir le discours mythique, ce sera l'occasion de contrôler ou de modifier la manière dont certaines lois grammaticales ont été formulées, de renoncer à telles d'entre elles, et d'en découvrir de nouvelles. Mais en aucun cas l'exigence d'un discours mythique total ne saurait nous être opposée. Car on vient de voir que cette exigence n'a pas de sens.

Une autre objection serait plus sérieuse. On pourrait, en effet, nous contester le droit de choisir nos mythes à droite et à gauche, d'éclairer un mythe du Chaco par une variante guyanaise, un mythe gé par son analogue colombien. Mais, si respectueuse qu'elle soit de l'histoire et empressée à profiter de toutes ses leçons, l'analyse structurale refuse de se laisser enfermer dans les périmètres déjà circonscrits par l'investigation historique. Au contraire, en démontrant que des mythes de provenances très diverses forment objectivement un groupe, elle pose un problème à l'histoire, et l'invite à se mettre à la recherche d'une solution. Nous avons construit un groupe, et nous espérons avoir fourni la preuve que c'était un groupe. Il incombe aux ethnographes, aux historiens et aux archéologues, de dire comment et pourquoi.

Qu'ils se rassurent. Pour expliquer le caractère de groupe qu'offrent les mythes rapprochés par notre enquête (et qui l'ont été pour cette seule raison), nous ne comptons pas que la critique historique puisse un jour ramener un système d'affinités logiques à l'énumération d'une multitude d'emprunts, successifs ou simultanés, que des populations contemporaines ou anciennes se seraient faits les unes aux autres, à travers des distances et des laps de temps parfois si considérables que toute interprétation de ce genre serait peu plausible et, en tout cas, impossible à vérifier. On commencera donc par inviter l'historien à voir, dans l'Amérique indienne, un Moyen âge auquel aurait manqué sa Rome : masse confuse, elle-même issue d'un vieux syncrétisme dont la texture fut sans doute très lâche, et au sein de laquelle subsistèrent çà et là, pendant plusieurs siècles, des foyers de haute civilisation et des peuples barbares, des tendances centralisatrices et des forces de morcellement. Bien que celles-ci l'aient finalement emporté par le jeu de causes internes et en raison de l'arrivée des conquérants européens, il est néanmoins certain qu'un groupe, tel que celui faisant l'objet de notre investigation, doit son caractère au fait qu'il s'est, en quelque sorte, cristallisé dans un milieu sémantique déjà organisé, et dont les éléments avaient servi à toutes sortes de combinaisons : moins sans doute par souci d'imitation, que pour permettre à des sociétés petites, mais nombreuses, d'affirmer leur originalité respective en exploitant les ressources d'une dialectique d'oppositions et de corrélations, dans le cadre d'une commune conception du monde.

Une telle interprétation, que nous laisserons à l'état d'esquisse, repose

évidemment sur des conjectures historiques : haute antiquité du peuplement de l'Amérique tropicale, déplacements répétés en tous sens de nombreuses tribus, fluidité démographique et phénomènes de fusion créant les conditions d'un très ancien syncrétisme à partir duquel se sont produites les différences observables entre les groupes, lesquelles ne reflètent rien ou presque rien des conditions archaïques, mais qui sont, le plus souvent, secondaires et dérivées. En dépit de la perspective formelle qu'elle adopte, l'analyse structurale valide donc des interprétations ethnographiques et historiques que nous avons proposées il y a plus de vingt ans et qui, tenues alors pour aventureuses (cf. L.-S. 5, p. 118 sq. et tout le ch. vi), n'ont cessé de gagner du terrain. Si une conclusion ethnographique se dégage du présent livre, c'est en effet que les Gé, loin d'être ces « marginaux » qu'on imaginait en 1942, lors de la rédaction du volume I du *Handbook of South American Indians* (hypothèse contre laquelle nous protestions dès cette époque), représentent en Amérique du Sud un élément pivot, dont le rôle est comparable à celui qu'ont joué, en Amérique du Nord, les cultures très anciennes et leurs survivants établis dans les bassins des fleuves Fraser et Columbia. Quand notre enquête se déplacera vers les régions septentrionales de l'Amérique du Nord, les bases de ce rapprochement apparaîtront plus clairement.

* * *

Il était nécessaire d'évoquer au moins ces résultats concrets de l'analyse structurale (dont certains autres, limités aux cultures de l'Amérique tropicale, seront exposés dans le présent livre), pour mettre le lecteur en garde contre le reproche de formalisme, voire d'idéalisme, qui nous est parfois adressé. Plus encore que nos ouvrages antérieurs, ce livre n'égare-t-il pas la recherche ethnologique dans les voies, qui devraient lui rester interdites, de la psychologie, de la logique et de la philosophie ? Ne contribuons-nous pas ainsi à distraire l'ethnographie de ses tâches véritables, qui consisteraient dans l'étude de sociétés concrètes et des problèmes qu'y posent les rapports entre les individus et les groupes, au triple point de vue social, politique et économique ? Ces inquiétudes, souvent exprimées, nous semblent résulter d'une totale méconnaissance de la tâche que nous nous sommes assignée. Et, ce qui est plus grave à nos yeux, elles jettent le doute sur la continuité du programme que nous suivons méthodiquement depuis *les Structures élémentaires de la parenté*, puisqu'à l'encontre de cet ouvrage au moins, il n'apparaît pas que le même grief puisse être raisonnablement formulé.

Si, pourtant, *la Pensée sauvage* marque dans notre tentative une sorte de pause, c'est seulement qu'il nous fallait reprendre souffle entre deux efforts. Sans doute en profitons-nous pour embrasser du regard le panorama étalé devant nous, saisissant l'occasion ainsi offerte de mesurer le trajet parcouru, de repérer la suite de l'itinéraire, et de nous faire une idée sommaire

des contrées étrangères qu'il nous faudrait traverser, même si nous étions résolu à ne jamais nous écarter durablement de notre route, et — sauf pour du petit braconnage — à ne pas nous aventurer sur les chasses trop bien gardées de la philosophie... Quoi qu'il en soit, cet arrêt, que d'aucuns ont pris pour un aboutissement, ne devait être que temporaire, entre la première étape parcourue par *les Structures*, et la seconde, que ce livre veut entamer.

Surtout, la destination reste inchangée. A partir de l'expérience ethnographique, il s'agit toujours de dresser un inventaire des enceintes mentales, de réduire des données apparemment arbitraires à un ordre, de rejoindre un niveau où une nécessité se révèle, immanente aux illusions de la liberté. Derrière la contingence superficielle et la diversité incohérente, semblait-il, des règles du mariage, nous avons dégagé, dans *les Structures*, un petit nombre de principes simples, par l'intervention desquels un ensemble très complexe d'usages et de coutumes, au premier abord absurdes (et jugés généralement tels), étaient ramenés à un système signifiant. Cependant, rien ne garantissait que ces contraintes fussent d'origine interne. Il se pourrait même qu'elles ne fissent que répercuter, dans l'esprit des hommes, certaines exigences de la vie sociale objectivées dans les institutions. Leur retentissement sur le plan psychique serait alors l'effet de mécanismes, dont le mode d'opération resterait seul à découvrir.

Plus décisive sera donc l'expérience que nous entreprenons maintenant sur la mythologie. Celle-ci n'a pas de fonction pratique évidente ; à l'inverse des phénomènes précédemment examinés, elle n'est pas en prise directe sur une réalité différente, dotée d'une objectivité plus haute que la sienne, et dont elle transmettrait les ordres à un esprit qui semble parfaitement libre de s'abandonner à sa spontanéité créatrice. Par conséquent, s'il était possible de démontrer que, dans ce cas aussi, l'apparence arbitraire, le jaillissement prétendu libre, l'invention qu'on pourrait croire débridée, supposent des lois opérant à un niveau plus profond, la conclusion deviendrait inéluctable que l'esprit, livré au tête-à-tête avec lui-même et échappant à l'obligation de composer avec les objets, se trouve en quelque sorte réduit à s'imiter lui-même comme objet ; et que, les lois de ses opérations n'étant pas alors fondamentalement différentes de celles qu'il manifeste dans l'autre fonction, il avère ainsi sa nature de chose parmi les choses. Sans pousser aussi loin le raisonnement, il nous suffira d'avoir acquis la conviction que si l'esprit humain apparaît déterminé jusque dans ses mythes, alors *a fortiori* il doit l'être partout¹.

En se laissant guider par la recherche des contraintes mentales, notre problématique rejoint celle du kantisme, bien que nous cheminions sur l'autres voies qui ne conduisent pas aux mêmes conclusions. L'ethnologue ne se sent pas obligé, comme le philosophe, à prendre pour principe de

1. « ... S'il y a des lois quelque part, il doit y en avoir partout. » Telle était déjà la conclusion du passage de Tylor que, voici dix-sept ans, nous placions en exergue des *Structures élémentaires de la parenté*.

réflexion les conditions d'exercice de sa propre pensée, ou d'une science qui est celle de sa société et de son temps, afin d'étendre ces constatations locales à un entendement dont l'universalité ne pourra être qu'hypothétique et virtuelle. Préoccupé des mêmes problèmes, il adopte une démarche doublement inverse. A l'hypothèse d'un entendement universel, il préfère l'observation empirique d'entendements collectifs dont les propriétés, en quelque sorte solidifiées, lui sont rendues manifestes par d'innombrables systèmes concrets de représentations. Et puisque pour lui, homme d'un milieu social, d'une culture, d'une région et d'une période de l'histoire, ces systèmes représentent toute la gamme des variations possibles au sein d'un genre, il choisit ceux dont la divergence lui semble la plus accusée, dans l'espoir que les règles de méthode qui s'imposeront à lui pour traduire ces systèmes dans les termes du sien propre et réciproquement, mettront à nu un réseau de contraintes fondamentales et communes : suprême gymnastique où l'exercice de la réflexion, poussé jusqu'à ses limites objectives (puisque celles-ci ont été d'abord repérées et inventoriées par l'enquête ethnographique) fait saillir chaque muscle et les jointures du squelette, exposant ainsi les linéaments d'une structure anatomique générale.

Nous reconnaissons parfaitement cet aspect de notre tentative sous la plume de M. Ricœur, lorsqu'il la qualifie avec raison de « kantisme sans sujet transcendantal¹ ». Mais loin que la restriction nous semble signaler une lacune, nous y voyons la conséquence inévitable, sur le plan philosophique, du choix que nous avons fait d'une perspective ethnographique, puisque, nous étant mis à la recherche des conditions auxquelles des systèmes de vérités deviennent mutuellement convertibles, et peuvent donc être simultanément recevables pour plusieurs sujets, l'ensemble de ces conditions acquiert le caractère d'objet doté d'une réalité propre, et indépendante de tout sujet.

Cette pensée objectivée, nous croyons que rien, mieux que la mythologie, ne permet de l'illustrer et de démontrer empiriquement sa réalité. Sans exclure que les sujets parlants, qui produisent et transmettent les mythes, puissent prendre conscience de leur structure et de leur mode d'opération, ce ne saurait être de façon normale, mais partiellement et par intermittence. Il en est des mythes comme du langage : le sujet qui appliquerait consciemment dans son discours les lois phonologiques et grammaticales, à supposer qu'il possède la science et la virtuosité nécessaires, n'en perdrait pas moins presque tout de suite le fil de ses idées. De la même façon, l'exercice et

1. P. RICŒUR, « Symbole et temporalité », *Archivio di Filosofia*, n° 1-2, Roma, 1963, p. 24. Cf. aussi p. 9 : « Plutôt un inconscient kantien que freudien, un inconscient catégoriel, combinatoire... » ; et p. 10 : « ... système catégoriel sans référence à un sujet pensant... homologue à la nature ; peut-être même est-il nature... ».

Avec sa finesse et sa perspicacité habituelles, Roger Bastide (p. 65-79) a anticipé tout le développement qui précède. Notre rencontre est d'autant plus révélatrice de sa lucidité que je n'ai eu connaissance de son texte, par lui gracieusement communiqué, qu'au moment où je corrigeais les épreuves de ce livre.

l'usage de la pensée mythique exigent que ses propriétés restent cachées ; sinon on se mettrait dans la position du mythologue qui ne peut croire aux mythes, du fait qu'il s'emploie à les démonter. L'analyse mythique n'a pas et ne peut avoir pour objet de montrer comment pensent des hommes. Dans le cas particulier qui nous occupe ici, il est pour le moins douteux que les indigènes du Brésil central conçoivent réellement, en plus des récits mythiques qui les charment, les systèmes de rapports auxquels nous-même les réduisons. Et quand, par le moyen de ces mythes, nous validons certaines tournures archaïques ou imagées de notre propre langue populaire, la même constatation s'impose, puisque c'est du dehors, et sous la contrainte d'une mythologie étrangère, qu'une prise de conscience rétroactive s'opère de notre part. Nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu.

Et peut-être, ainsi que nous l'avons suggéré, convient-il d'aller encore plus loin, en faisant abstraction de tout sujet pour considérer que, d'une certaine manière, les mythes se pensent *entre eux*¹. Car il s'agit ici de dégager, non pas tellement ce qu'il y a *dans* les mythes (sans être d'ailleurs dans la conscience des hommes), que le système des axiomes et des postulats définissant le meilleur code possible, capable de donner une signification commune à des élaborations inconscientes, qui sont le fait d'esprits, de sociétés et de cultures choisis parmi ceux qui offrent, les uns par rapport aux autres, le plus grand éloignement. Comme les mythes reposent eux-mêmes sur des codes du second ordre (les codes du premier ordre étant ceux en quoi consiste le langage), ce livre offrirait alors l'ébauche d'un code du troisième ordre, destiné à assurer la traductibilité réciproque de plusieurs mythes. C'est à raison pour laquelle on n'aura pas tort de le tenir pour un mythe : en quelque sorte, le mythe de la mythologie.

Mais pas plus que les autres codes, celui-ci n'est inventé ou quémanté au dehors. Il est immanent à la mythologie elle-même, où nous ne faisons que le découvrir. Un ethnographe travaillant en Amérique du Sud s'est étonné de la façon dont lui parvenaient les mythes : « Chaque narrateur nous presque raconte les histoires à sa manière. Même pour les détails importants, la marge de variation est énorme... » Pourtant, les indigènes ne paraissent pas s'émouvoir de cet état de choses : « Un Caraja qui m'accompagnait de village en village entendit une quantité de variantes de ce type et les accueillit toutes avec une confiance presque égale. Ce n'est pas qu'il ne percevait pas les contradictions. Mais elles ne l'intéressaient nullement... » (Lipkind 1, p. 251). Un commentateur naïf, venu d'une autre planète, pourrait s'étonner à meilleur droit (puisqu'il s'agirait alors d'histoire et non de mythe) que, dans la masse d'ouvrages consacrés à la Révolution

française, les mêmes incidents ne soient pas toujours retenus ou rejetés, et que ceux relatés par plusieurs auteurs apparaissent sous des éclairages différents. Et pourtant, ces variantes se rapportent au même pays, à la même période, aux mêmes événements, dont la réalité s'éparpille sur tous les plans d'une structure feuilletée. Ce n'est donc pas aux éléments de l'histoire que s'attache le critère de validité. Pourchassé isolément, chacun se montrerait insaisissable. Mais certains au moins d'entre eux prennent de la consistance, du fait qu'ils peuvent s'intégrer dans une série dont, en fonction de sa cohérence globale, les termes reçoivent plus ou moins de crédibilité.

En dépit d'efforts aussi méritoires qu'indispensables pour accéder à une autre condition, une histoire clairvoyante devra confesser qu'elle n'échappe jamais complètement à la nature du mythe. Ce qui reste vrai pour elle l'est donc, *a fortiori*, bien davantage pour lui. Les schèmes mythiques offrent au plus haut point le caractère d'objets absolus qui, s'ils ne subissaient des influences externes, ne perdraient ni n'acquerraient de parties. Il en résulte que, quand le schème subit une transformation, celle-ci affecte solidement tous ses aspects. Lors donc qu'un aspect d'un mythe particulier apparaît inintelligible, une méthode légitime consiste à le traiter, de manière hypothétique et préliminaire, comme une transformation de l'aspect homologue d'un autre mythe, rattaché pour les besoins de la cause au même groupe, et qui se prête mieux à l'interprétation. C'est ce que nous avons fait à plusieurs reprises : ainsi, en résolvant l'épisode de la gueule couverte du jaguar dans M₇ par l'épisode inverse de la gueule béante dans M₅₅ ; ou celui de la serviabilité réelle des vautours-charognards dans M₁ à partir de leur mensongère serviabilité dans M₆₅. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la méthode ne tombe pas dans un cercle vicieux. Elle implique seulement que chaque mythe pris en particulier existe comme application restreinte d'un schème que les rapports d'intelligibilité réciproque, perçus entre plusieurs mythes, aident progressivement à dégager.

Dans l'usage que nous faisons de la méthode, on nous accusera sans doute de trop interpréter et simplifier. Outre qu'encore une fois, nous ne prétendons pas que toutes les solutions avancées aient une valeur égale, puisque nous avons nous-même tenu à souligner la précarité de certaines, il serait hypocrite de ne pas aller jusqu'au bout de notre pensée. Nous répondrons donc à nos critiques éventuels : qu'importe ? Car, si le but dernier de l'anthropologie est de contribuer à une meilleure connaissance de la pensée objectivée et de ses mécanismes, cela revient finalement au même que, dans ce livre, la pensée des indigènes sud-américains prenne forme sous l'opération de la mienne, ou la mienne sous l'opération de la leur. Ce qui importe, c'est que l'esprit humain, sans égard pour l'identité de ses messagers occasionnels, y manifeste une structure de mieux en mieux intelligible à mesure que progresse la démarche doublement réflexive de deux pensées agissant l'une sur l'autre et dont, ici l'une, là l'autre, peut être la mèche ou l'étincelle du rapprochement desquelles jaillira leur commune illumination. Et, si celle-ci vient

1. Les Indiens Ojibwa tiennent les mythes « pour des êtres doués de conscience, porteurs de pensée et d'action. » W. JONES, « Ojibwa Texts ». *Publ. of the Amer. Ethnol.* n. 1, vol. III, pt. II, New York, 1919, p. 574 n. 1.

à révéler un trésor, on n'aura pas besoin d'arbitre pour procéder au partage, puisqu'on a commencé par reconnaître (L.-S. 9) que l'héritage est inaliénable, et qu'il doit rester indivis.

II

Au début de cette introduction, nous déclarions avoir cherché à transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible en nous plaçant d'emblée au niveau des signes. En effet, ceux-ci expriment l'un par le moyen de l'autre. Même en très petit nombre, ils se prêtent à des combinaisons rigoureusement agencées qui peuvent traduire, jusqu'en ses moindres nuances, toute la diversité de l'expérience sensible. Ainsi espérons-nous atteindre un plan où les propriétés logiques se manifesteront comme attributs des choses aussi directement que les saveurs, ou les parfums dont la particularité excluant toute méprise renvoie cependant à une combinaison d'éléments qui, diversement choisis ou disposés, eussent suscité la conscience d'un autre parfum. Grâce à la notion de signe, il s'agit donc pour nous, sur le plan de l'intelligible et non plus seulement du sensible, de rendre les qualités secondes au commerce de la vérité.

Cette recherche d'une voie moyenne entre l'exercice de pensée logique et la perception esthétique devait tout naturellement s'inspirer de l'exemple de la musique, qui l'a depuis toujours pratiquée. Et ce n'est pas seulement un point de vue général que le rapprochement s'imposait. Très vite, presque dès le début de la rédaction, nous constatons qu'il était impossible de distribuer la matière de ce livre selon un plan respectueux des normes traditionnelles. La coupe en chapitres ne faisait pas seulement violence au mouvement de la pensée ; elle l'appauvrissait et la mutilait, enlevait à la démonstration son mordant. Paradoxalement, il apparaissait que, pour que celle-ci parût déterminante, il fallait lui concéder plus de souplesse : de liberté. Nous nous apercevions aussi que l'ordre de présentation des documents ne pouvait être linéaire, et que les phases du commentaire ne se liaient pas entre elles sous le simple rapport de l'avant et de l'après. Des artifices de composition étaient indispensables, pour donner parfois au lecteur le sentiment d'une simultanéité, sans doute illusoire puisque l'on était enchaîné par l'ordre du récit, mais dont on pouvait au moins chercher à équivaler approché en faisant alterner un discours étiré et un discours effus, en précipitant le rythme après l'avoir ralenti, et tantôt en amoncelant des exemples, tantôt en les tenant séparés. Ainsi, nous constatons que nos analyses se situaient sur plusieurs axes. Celui des successions, bien sûr, mais aussi celui des compacités relatives, qui exigeait le recours à des formes vocatrices de ce que sont, en musique, le solo et le tutti ; ceux des tensions pressives et des codes de remplacement, en fonction desquels apparaissaient,

saient, au cours de la rédaction, des oppositions comparables à celles entre chant et récitatif, ensemble instrumental et aria.

De la liberté que nous prenions ainsi de recourir à plusieurs dimensions pour y disposer nos thèmes, il résultait qu'une coupe en chapitres isométriques devait céder le pas à une division en parties moins nombreuses, mais aussi plus volumineuses et complexes, inégales par la longueur, et dont chacune formerait un tout en vertu de son organisation interne à laquelle présiderait une certaine unité d'inspiration. Pour la même raison, ces parties ne pouvaient être coulées dans un seul moule ; chacune obéirait plutôt aux règles de ton, de genre et de style requises par la nature des matériaux mis en œuvre, et par celle des moyens techniques utilisés dans chaque cas. Là aussi par conséquent, les formes musicales nous offraient la comparaison avec la diversité déjà étalonnée par l'expérience, puisque la fugue, etc. permettait de vérifier aisément que s'étaient posés, en musique, des problèmes de construction analogues à ceux que soulevait l'analyse des mythes, et pour lesquels la musique avait déjà inventé des solutions.

Mais en même temps, nous ne pouvions pas éluder un autre problème : celui des causes profondes de l'affinité, au premier abord surprenante, entre la musique et les mythes (dont l'analyse structurale se borne à mettre les propriétés en valeur, les reprenant simplement à son compte et les transposant sur un autre plan). Et certes, c'était déjà faire un grand pas sur la voie d'une réponse, que de pouvoir évoquer cet invariant de notre histoire personnelle qu'aucune péripétie n'ébranla, pas même les fulgurantes révélations que furent, pour un adolescent, l'audition de *Pelléas* puis des *Noces* : à savoir le service, dès l'enfance rendu, aux autels du « dieu Richard Wagner ». Car, si l'on doit reconnaître en Wagner le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes (et même des contes, e.g. *les Maîtres*), il est hautement révélateur que cette analyse ait été d'abord faite *en musique*¹. Quand donc nous suggérons que l'analyse des mythes était comparable à celle d'une grande partition (L.-S. 5, p. 234), nous tirions seulement la conséquence logique de la découverte wagnérienne que la structure des mythes se dévoile au moyen d'une partition.

Pourtant, cet hommage liminaire confirme l'existence du problème plutôt qu'il ne le résout. La vraie réponse se trouve, croyons-nous, dans le caractère commun du mythe et de l'œuvre musicale, 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. Mais cette relation au temps est d'une nature assez parti-

1. En proclamant cette paternité, nous nous rendrions coupable d'ingratitude si nous ne confessons pas d'autres dettes. D'abord envers l'œuvre de Marcel Granet, étincelante d'intuitions géniales ; et ensuite — *last but not least* — envers celle de M. Georges Dumézil ; et l'*Asklèpios*, *Apollon Smintheus* et *Rudra* de M. Henri Grégoire (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, classe des Lettres..., t. XLV, fasc. 1, 1949).

culière : 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. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité.

On voit déjà comment la musique ressemble au mythe, qui, lui aussi, urmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente. Mais, pour justifier pleinement la comparaison, il faut la pousser plus loin que nous ne l'avions fait dans un autre ouvrage (L.-S. 5, p. 230-233). Comme l'œuvre musicale, le mythe opère à partir d'un double continu : l'un externe, dont la matière est constituée dans un cas par des occurrences historiques ou crues telles, formant une série théoriquement illimitée d'où chaque société extrait, pour élaborer ses mythes, un nombre restreint d'événements pertinents ; et dans l'autre cas, par la série également illimitée des sons physiquement réalisables, où chaque système musical prélève une gamme. Le second continu est d'ordre interne. Il a son siège dans le temps psycho-physiologique de l'auditeur, dont les facteurs sont très complexes : la périodicité des ondes cérébrales et des rythmes organiques, capacité de la mémoire et puissance d'attention. Ce sont surtout les aspects neuro-psychiques que la mythologie met en cause, par la longueur de la narration, la récurrence des thèmes, les autres formes de retours et de parallélismes qui, pour être correctement repérées, exigent que l'esprit de l'auditeur balaye le long en large, si l'on peut dire, le champ du récit au fur et à mesure qu'il déploie devant lui. Tout cela s'applique également à la musique. Mais, côté du temps psychologique, celle-ci s'adresse au temps physiologique même viscéral, que la mythologie n'ignore certes pas puisqu'une histoire contée peut être « palpitante », sans que son rôle y soit aussi essentiel qu'en musique : tout contrepoint ménage aux rythmes cardiaque et respiratoire la place d'une muette partie.

Limitons-nous à ce temps viscéral pour simplifier le raisonnement. Nous voyons alors que la musique opère au moyen de deux grilles. L'une est physiologique, donc naturelle ; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques, et qu'elle rend ainsi pertinentes des discontinuités qui resteraient autrement à l'état latent, et comme noyées dans la durée. L'autre grille est culturelle ; elle consiste dans une échelle de sons musicaux, dont le nombre et les écarts varient selon les cultures. Ce système d'intervalle fournit à la musique un premier niveau d'articulation, en fonction, non pas des hauteurs relatives (qui résultent des propriétés sensibles de

chaque son), mais des rapports hiérarchiques qui apparaissent entre les notes de la gamme : ainsi leur distinction en fondamentale, tonique, sensible et dominante, exprimant des rapports que les systèmes polytonal et atonal enchevêtrent, mais ne détruisent pas.

La mission du compositeur est d'altérer cette discontinuité sans révoquer son principe ; soit que, dans la grille, l'invention mélodique creuse des lacunes temporaires, soit que, temporairement aussi, elle bouche ou réduise les trous. Tantôt elle perfore, tantôt elle obture. Et ce qui est vrai de la mélodie l'est également du rythme puisque, par ce second moyen, les temps de la grille physiologique, théoriquement constants, sont sautés ou redoublés, anticipés ou rattrapés avec retard.

L'émotion musicale provient précisément de ce qu'à chaque instant, le compositeur retire ou ajoute plus ou moins que l'auditeur ne prévoit sur la foi d'un projet qu'il croit deviner, mais qu'il est incapable de percer. véritablement en raison de son assujettissement à une double périodicité : celle de sa cage thoracique, qui relève de sa nature individuelle, et celle de la gamme, qui relève de son éducation. Que le compositeur retire d'avance, et nous éprouvons une délicieuse impression de chute ; nous nous sentons arrachés d'un point stable du solfège et précipités dans le vide, mais seulement parce que le support qui va nous être offert n'était pas à la place attendue. Quand le compositeur retire moins, c'est le contraire : il nous oblige à une gymnastique plus habile que la nôtre. Tantôt nous sommes mus, tantôt contraints à nous mouvoir, et toujours au delà de ce que seuls, nous nous serions crus capables d'accomplir. Le plaisir esthétique est fait de cette multitude d'émotions et de répit, attentes trompées et récompensées au delà de l'attente, résultat des défis portés par l'œuvre ; et du sentiment contradictoire qu'elle donne que les épreuves auxquelles elle nous soumet sont insurmontables, alors même qu'elle s'apprête à nous procurer les moyens merveilleusement imprévus qui permettront d'en triompher. Équivoque encore dans la partition, qui le livre

« ... irradiant un sacré

Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins, »

le dessein du compositeur s'actualise, comme celui du mythe, à travers l'auditeur et par lui. Dans l'un et l'autre cas, on observe en effet la même inversion du rapport entre l'émetteur et le récepteur, puisque c'est, en fin de compte, le second qui se découvre signifié par le message du premier : la musique se vit en moi, je m'écoute à travers elle. Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants.

Si l'on demande alors où se trouve le foyer réel de l'œuvre, il faudra répondre que sa détermination est impossible. La musique et la mythologie confrontent l'homme à des objets virtuels dont l'ombre seule est actuelle, à des approximations conscientes (une partition musicale et un mythe

ne pouvant être autre chose) de vérités inéluctablement inconscientes et qui leur sont consécutives. Dans le cas du mythe, nous devinons le pourquoi de cette situation paradoxale : celle-ci tient au rapport irrationnel qui prévaudrait entre les circonstances de la création, qui sont collectives, et le régime individuel de la consommation. Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, les auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine irrationnelle. Il est donc compréhensible que l'unité du mythe soit projetée sur un foyer virtuel : au delà de la perception consciente de l'auditeur qu'il se fait encore que traverser, jusqu'à un point où l'énergie qu'il rayonne sera consommée par le travail de réorganisation inconsciente, par lui préalablement déclenché. La musique pose un problème beaucoup plus difficile, puisque nous ignorons tout des conditions mentales de la création musicale. En d'autres termes, nous ne savons pas quelle est la différence entre ces esprits peu nombreux qui secrètent la musique et ceux, innombrables, où le phénomène ne se produit pas, bien qu'ils s'y montrent généralement insensibles. La différence est pourtant si nette, elle se manifeste avec une telle évidence, que nous soupçonnons seulement qu'elle implique des propriétés d'une nature particulière, situées sans doute à un niveau très profond. Mais que la musique soit un langage, par le moyen duquel sont élaborés des messages dont certains au moins sont compris de l'immense majorité alors qu'une infime minorité seulement est capable de les émettre, et qu'entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès.

En effet, on aurait tort d'invoquer la poésie pour prétendre qu'elle soulève un problème du même ordre. Tout le monde n'est pas poète, mais la poésie utilise comme véhicule un bien commun, qui est le langage articulé. Elle se contente d'édicter pour son emploi des contraintes particulières. Au contraire, la musique se sert d'un véhicule qui lui appartient en propre et qui, en dehors d'elle, n'est susceptible d'aucun usage général. En droit on en fait, tout homme convenablement éduqué pourrait écrire des poèmes, bons ou mauvais ; tandis que l'invention musicale suppose des aptitudes particulières, qu'on ne saurait faire fleurir à moins qu'elles ne soient données.

* *

Les fanatiques de la peinture protesteront sans doute contre la place privilégiée que nous faisons à la musique, ou tout le moins ils revendiqueront la même en faveur des arts graphiques et plastiques. Nous croyons pourtant

que d'un point de vue formel, les matériaux mis en œuvre, respectivement les sons et les couleurs, ne se situent pas sur le même plan. Pour justifier la différence, on dit parfois que la musique n'est pas normalement imitative, ou plus exactement qu'elle n'imité rien sinon elle-même, alors que, devant un tableau, la première question qui vient à l'esprit du spectateur est de savoir ce qu'il représente. Mais, en posant aujourd'hui le problème de cette façon, on se heurterait au cas de la peinture non-figurative. A l'appui de son entreprise, le peintre abstrait ne peut-il invoquer le précédent de la musique, et prétendre qu'il a le droit d'organiser les formes et les couleurs, sinon de façon absolument libre, mais en suivant les règles d'un code indépendant de l'expérience sensible, comme fait la musique avec les sons et les rythmes ?

En proposant cette analogie, on serait victime d'une grave illusion. Car, s'il existe « naturellement » des couleurs dans la nature, il n'y existe, sauf de manière fortuite et passagère, pas de sons musicaux : seulement des bruits¹. Les sons et les couleurs ne sont donc pas des entités de même niveau, et la comparaison ne peut avoir légitimement lieu qu'entre les couleurs et les bruits, c'est-à-dire entre des modes visuels et acoustiques qui sont pareillement de l'ordre de la nature. Or, il se trouve précisément que vis-à-vis des uns et des autres, l'homme observe la même attitude, puisqu'il ne leur permet pas de s'affranchir d'un support. On connaît certes des bruits confus comme des couleurs diffuses, mais dès qu'il est possible de les discerner et de leur prêter une forme, le souci se fait immédiatement jour de les identifier en les rattachant à une cause. Ces taches sont un amas de fleurs à demi cachées dans l'herbe, ces craquements doivent provenir d'un pas furtif, ou de branches agitées par le vent...

Entre peinture et musique, il n'existe donc pas de parité véritable. L'une trouve dans la nature sa matière : les couleurs sont données avant d'être utilisées, et le vocabulaire atteste leur caractère dérivé jusque dans la désignation des plus subtiles nuances : bleu-nuit, bleu-paon ou bleu-pétrole ; vert d'eau, vert-jade ; jaune-paille, jaune-citron ; rouge-cerise, etc. Autrement dit, il n'existe de couleurs en peinture que parce qu'il y a déjà des êtres

1. Si, par manque de vraisemblance, on écarte en effet le sifflement du vent dans les roseaux du Nil, invoqué par Diodore, il ne reste guère dans la nature que le chant des oiseaux cher à Lucrèce — « *liquidus avium voces* » — pour servir de modèle à la musique. Bien que les ornithologues et les acousticiens soient d'accord pour reconnaître aux émissions vocales des oiseaux le caractère de sons musicaux, l'hypothèse gratuite et invérifiable d'une relation génétique entre le ramage et la musique ne mérite guère de discussion. L'homme n'est sans doute pas le seul producteur de sons musicaux s'il partage ce privilège avec les oiseaux, mais cette constatation n'affecte pas notre thèse, puisqu'à la différence de la couleur, qui est un mode de la matière, la tonalité musicale — que ce soit chez les oiseaux ou chez les hommes — est, elle, un mode de la société. Le prétendu « chant » des oiseaux se situe à la limite du langage ; il sert à l'expression et à la communication. Il demeure donc vrai que les sons musicaux sont du côté de la culture. C'est la ligne de démarcation entre la culture et la nature qui ne suit plus, aussi exactement qu'on le croyait naguère, le tracé d'aucune de celles qui servent à distinguer l'humanité de l'animalité.

et des objets colorés, et c'est seulement par abstraction que les couleurs peuvent être décollées de ces substrats naturels et traitées comme les termes d'un système séparé.

On objectera que ce qui peut être vrai des couleurs ne s'applique pas aux formes. Celles de la géométrie, et toutes les autres qui en dérivent, s'offrent à l'artiste déjà créées par la culture ; pas plus que les sons musicaux, elles ne proviennent de l'expérience. Mais un art qui se bornerait à exploiter ces formes prendrait inévitablement une tournure décorative. Sans jamais céder à l'existence propre il deviendrait exsangue, à moins qu'en les réinventant il ne s'accroche aux objets pour tirer d'eux sa substance. Tout passe donc comme si la peinture n'avait à sa disposition d'autre chose que celui de signifier les êtres et les choses en les incorporant à ses entreprises, ou de participer à la signification des êtres et des choses en s'incorporant à eux.

Il nous semble que cet asservissement congénital des arts plastiques aux objets tient au fait que l'organisation des formes et des couleurs au sein de l'expérience sensible (qui, cela va sans dire, est déjà une fonction de l'activité inconsciente de l'esprit) joue, pour ces arts, le rôle de premier niveau d'articulation du réel. Grâce à lui seulement, ils sont en mesure d'introduire une seconde articulation, qui consiste dans le choix et l'arrangement des unités, et dans leur interprétation conformément aux impératifs d'une technique, d'un style et d'une manière : c'est-à-dire en les transposant selon les règles d'un code, caractéristiques d'un artiste ou d'une société. Si la peinture mérite d'être appelée un langage, c'est pour autant que, comme tout langage, elle consiste en un code spécial dont les termes sont engendrés par une combinaison d'unités moins nombreuses et relevant elles-mêmes d'un code plus général. Il y a néanmoins une différence avec le langage articulé, où résulte que les messages de la peinture sont reçus d'abord par la perception esthétique, puis par la perception intellectuelle, alors que c'est l'inverse dans l'autre cas. S'agissant du langage articulé, l'entrée en scène du second code oblitère l'originalité du premier. D'où le « caractère arbitraire » reconnu aux signes linguistiques. Les linguistes soulignent cet aspect des choses, quand ils disent que « (les) morphèmes, éléments de signification, se résolvent à leur tour en phonèmes, éléments d'articulation munis de signification » (Benveniste, p. 7). Dans le langage articulé par conséquent, le premier code non-signifiant est, pour le second code, moyen condition de signification : de sorte que la signification elle-même est étonnée sur un plan. La dualité se rétablit dans la poésie, qui reprend la valeur signifiante virtuelle du premier code, pour l'intégrer au second. En effet, la poésie opère tout à la fois sur la signification intellectuelle des mots et des constructions syntaxiques, et sur des propriétés esthétiques, qui sont en puissance d'un autre système qui renforce, modifie ou contredit la signification. C'est la même chose en peinture, où les oppositions de formes et de couleurs sont accueillies comme traits distinctifs relevant

simultanément de deux systèmes : celui des significations intellectuelles, hérité de l'expérience commune, résultant du découpage et de l'organisation de l'expérience sensible en objets ; et celui des valeurs plastiques, qui ne devient significatif qu'à la condition de moduler l'autre en s'intégrant à lui. Deux mécanismes articulés s'engrènent, et entraînent un troisième où se composent leurs propriétés.

On comprend alors pourquoi la peinture abstraite, et plus généralement toutes les écoles qui se proclament « non-figuratives », perdent le pouvoir de signifier : elles renoncent au premier niveau d'articulation et prétendent se contenter du second pour subsister. Particulièrement instructif à cet égard est le parallèle qu'on a voulu établir entre telle tentative contemporaine et la peinture calligraphique chinoise. Mais, dans le premier cas, les formes auxquelles recourt l'artiste n'existent pas déjà sur un autre plan, où elles jouiraient d'une organisation systématique. Rien donc ne permet de les identifier comme formes élémentaires : il s'agit plutôt de créatures du caprice, grâce auxquelles on se livre à une parodie de combinatoire avec des unités qui n'en sont pas. Au contraire, l'art calligraphique repose entièrement sur le fait que les unités qu'il choisit, met en place, traduit par les conventions d'un graphisme, d'une sensibilité, d'un mouvement et d'un style, ont une existence propre en qualité de signes, destinés par un système d'écriture à remplir d'autres fonctions. Dans de telles conditions seulement l'œuvre picturale est langage, parce qu'elle résulte de l'ajustement contrapunctique de deux niveaux d'articulation.

On voit aussi pourquoi la comparaison entre peinture et musique ne serait à la rigueur recevable qu'en la limitant au cas de la peinture calligraphique. Comme celle-ci — mais parce qu'elle est, en quelque sorte, une peinture au second degré — la musique renvoie à un premier niveau d'articulation créé par la culture : pour l'une, le système des idéogrammes, pour l'autre, celui des sons musicaux. Mais, du seul fait qu'on l'instaure, cet ordre explicite des propriétés naturelles : c'est ainsi que les symboles graphiques, surtout ceux de l'écriture chinoise, manifestent des propriétés esthétiques indépendantes des significations intellectuelles qu'ils ont la charge de véhiculer, et que la calligraphie se propose précisément d'exploiter.

Le point est capital, parce que la pensée musicale contemporaine rejette, de façon formelle ou tacite, l'hypothèse d'un fondement naturel justifiant objectivement le système des rapports stipulés entre les notes de la gamme. Celles-ci se définiraient exclusivement — selon la formule significative de Schönberg — par « l'ensemble des relations qu'ont les sons l'un avec l'autre. » Pourtant, les enseignements de la linguistique structurale devraient permettre de surmonter la fausse antinomie entre l'objectivisme de Rameau et le conventionnalisme des modernes. Consécutivement à la découpe qu'opère chaque type de gamme dans le continu sonore, des rapports hiérarchiques apparaissent entre les sons. Ces rapports ne sont pas dictés par la nature, puisque les propriétés physiques d'une échelle musicale

quelconque excèdent considérablement, par le nombre et par la complexité, celles que chaque système prélève pour constituer ses traits pertinents. Il n'en reste pas moins vrai que, comme n'importe quel système phonologique, tout système modal ou tonal (et même polytonal ou atonal) s'appuie sur les propriétés physiologiques et physiques, qu'il en retient certaines parmi toutes celles qui sont disponibles en nombre probablement illimité, et qu'il exploite les oppositions et les combinaisons auxquelles elles se prêtent pour élaborer un code servant à discriminer des significations. Au même titre que la peinture, la musique suppose donc une organisation naturelle de l'expérience sensible, ce qui ne revient pas à dire qu'elle la subit.

On se gardera cependant d'oublier qu'avec cette nature qui leur parle, peinture et musique entretiennent des relations inversées. La nature offre spontanément à l'homme tous les modèles des couleurs, et parfois même leur matière à l'état pur. Il lui suffit, pour déjà peindre, d'en faire remploi. Mais nous avons souligné que la nature produit des bruits, non des sons musicaux : la culture possède le monopole en tant que créatrice des instruments et du chant. Cette différence se reflète dans le langage : nous ne décrivons pas de la même façon les nuances des couleurs et celles des sons. Pour les premières, nous procédons presque toujours à l'aide de métonymies implicites, comme si tel jaune était inséparable de la perception visuelle de la bile ou du citron, tel noir, de la calcination de l'ivoire qui fut sa cause, tel brun, d'une terre broyée. Tandis que le monde des sonorités s'ouvre largement aux métaphores. A preuve « les sanglots longs des violons — de automne », « la clarinette, c'est la femme aimée », etc. Sans doute la culture découvre-t-elle parfois des couleurs qu'elle ne croit pas avoir empruntées à la nature. Il serait plus juste de dire qu'elle les retrouve, la nature étant us ce rapport d'une richesse véritablement inépuisable. Mais, hors le cas déjà discuté du chant des oiseaux, les sons musicaux n'existeraient pas pour l'homme, s'il ne les avait inventés.

C'est donc seulement après coup et, pourrait-on dire, de façon rétroactive, que la musique reconnaît aux sons des propriétés physiques, et qu'elle en prélève certaines pour fonder ses structures hiérarchiques. Dirons-nous que cette démarche ne la distingue pas de la peinture qui, elle aussi, après coup, s'est avisée qu'il existe une physique des couleurs, dont elle réclame plus ou moins ouvertement ? Mais ce faisant, 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, mais sous forme insaisissable, avant qu'au moyen de la nature elle l'organise intellectuellement. C'est l'ensemble sur lequel elle opère soit d'ordre culturel, explique que la musique naisse entièrement libre des liens représentatifs, qui maintiennent la peinture sous la dépendance du monde sensible et de son organisation des objets.

Or, dans cette structure hiérarchisée de la gamme, la musique trouve

son premier niveau d'articulation. Il y a donc un frappant parallélisme entre les ambitions de la musique dite, par antiphrase, concrète, et celles de la peinture appelée plus justement abstraite. En répudiant les sons musicaux et en faisant exclusivement appel aux bruits, la musique concrète se met dans une situation comparable, d'un point de vue formel, à celle de toute peinture : elle s'astreint au tête-à-tête avec des données naturelles. Et, comme la peinture abstraite, elle s'applique d'abord à désintégrer le système de significations actuelles ou virtuelles où ces données figurent à titre d'éléments. Avant d'utiliser les bruits qu'elle collectionne, la musique concrète prend soin de les rendre méconnaissables, pour que l'auditeur ne puisse céder à la tendance naturelle de les rapporter à des icônes : bris d'assiette, sifflet de locomotive, quinte de toux, branche cassée. Elle abolit ainsi un premier niveau d'articulation dont, en l'occurrence, le rendement serait très pauvre, l'homme percevant et discriminant mal les bruits à cause, peut-être, de la sollicitation impérieuse qu'exerce sur lui une catégorie privilégiée de bruits : ceux du langage articulé.

Le cas de la musique concrète recèle donc un curieux paradoxe. Si elle conservait aux bruits leur valeur représentative, elle disposerait d'une première articulation qui lui permettrait d'instaurer un système de signes par l'intervention d'une seconde. Mais, avec ce système, on ne dirait presque rien. Pour s'en convaincre, il suffit d'imaginer le genre d'histoires qu'on pourrait raconter avec des bruits, en restant raisonnablement assuré qu'elles seraient tout à la fois comprises et émouvantes. D'où la solution adoptée, de dénaturer les bruits pour en faire des pseudo-sons ; mais entre lesquels il est alors impossible de définir des rapports simples, formant un système déjà significatif sur un autre plan, et capables de fournir la base d'une deuxième articulation. La musique concrète a beau se griser de l'illusion qu'elle parle : elle ne fait que patauger à côté du sens.

Aussi ne songeons-nous pas à commettre la faute inexcusable qui consisterait à confondre le cas de la musique sérielle avec celui que nous venons d'évoquer. Adoptant résolument le parti des sons, la musique sérielle, maîtresse d'une grammaire et d'une syntaxe raffinées, se situe, cela va sans dire, dans le camp de la musique, qu'elle aura peut-être même contribué à sauver. Mais, quoique ses problèmes soient d'une autre nature et se posent sur un autre plan, ils n'en offrent pas moins certaines analogies avec ceux discutés aux paragraphes précédents.

En menant jusqu'à son terme l'érosion des particularités individuelles des tons, qui débute avec l'adoption de la gamme tempérée, la pensée sérielle semble ne plus tolérer entre eux qu'un degré très faible d'organisation. Tout se passe même comme s'il s'agissait pour elle de trouver le plus bas degré d'organisation compatible avec le maintien d'une échelle de sons musicaux léguée par la tradition, ou, plus exactement, de détruire une organisation simple, partiellement imposée du dehors (puisqu'elle résulte d'un choix entre des possibles préexistants), pour laisser le champ libre

à un code beaucoup plus souple et complexe, mais promulgué : « La pensée du compositeur, utilisant une méthodologie déterminée, crée les objets dont elle a besoin et la forme nécessaire pour les organiser, chaque fois qu'elle doit s'exprimer. La pensée tonale classique est fondée sur un univers défini par la gravitation et l'attraction, la pensée sérielle sur un univers en perpétuelle expansion » (Boulez). Dans la musique sérielle, peut dire le même auteur, « il n'y a plus d'échelle préconçue, plus de formes préconçues, c'est-à-dire de structures générales dans lesquelles s'insère une pensée particulière. » Remarquons qu'ici, le terme « préconçu » recouvre une équivoque. Du fait que les structures et les formes imaginées par les théoriciens se sont le plus souvent révélées artificielles et parfois erronées, il ne s'ensuit pas qu'aucune structure générale n'existe, qu'une meilleure analyse de la musique, prenant en considération toutes ses manifestations dans le temps et l'espace, parviendrait un jour à dégager. Où serait la linguistique, si la critique des grammaires constituantes d'une langue, proposées par les philologues à des époques diverses, l'avait amenée à croire que cette langue est dépourvue de grammaire constituée ? Ou si les différences de structure grammaticale que manifestent entre elles des langues particulières l'avaient découragée de poursuivre la recherche difficile, mais essentielle, d'une grammaire générale ? Surtout, on doit se demander ce qu'il advient, dans une telle conception, du premier niveau d'articulation indispensable au langage musical comme à tout langage, et qui consiste précisément dans des structures générales permettant, parce qu'elles sont communes, l'encodage et le décodage des messages particuliers. Quel que soit l'abîme d'inintelligence qui sépare la musique concrète de la musique sérielle, la question se pose de savoir si, en s'attaquant l'une à la matière, l'autre à la forme, elles ne cèdent pas à l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation.

Les tenants de la doctrine sérielle répondront sans doute qu'ils renoncent au premier niveau pour le remplacer par le second, mais compensent cette perte grâce à l'invention d'un troisième niveau, auquel ils confient le rôle naguère rempli par le deuxième. On aurait donc toujours deux niveaux. Après l'ère de la monodie et celle de la polyphonie, la musique sérielle marquerait l'avènement d'une « polyphonie de polyphonies » ; elle intégrerait une lecture tout d'abord horizontale puis verticale, sous la forme d'une lecture « oblique ». En dépit de sa cohérence logique, cet argument laisse échapper l'essentiel : il est vrai pour tout langage que la première articulation n'est pas mobile, sauf dans d'étroites limites. Surtout, elle n'est pas permutable. En effet, les fonctions respectives des deux articulations ne peuvent se définir dans l'abstrait, et l'une par rapport à l'autre. Les éléments promus à une fonction signifiante d'un nouvel ordre par la seconde articulation, doivent lui parvenir nantis des propriétés requises, c'est-à-dire déjà marqués par et pour la signification. Cela n'est possible que parce que ces éléments sont, non seulement tirés de la nature, mais organisés en système dès le

premier niveau d'articulation : hypothèse vicieuse, à moins d'admettre que ce système prend en compte certaines propriétés d'un système naturel, qui, pour des êtres pareils quant à la nature, institue les conditions *a priori* de la communication. Autrement dit, le premier niveau consiste en rapports réels, mais inconscients, et qui doivent à ces deux attributs de pouvoir fonctionner sans être connus ou correctement interprétés.

Or, dans le cas de la musique sérielle, cet ancrage naturel est précaire, sinon absent. De façon idéologique seulement, le système peut être comparé à un langage. Car, à l'inverse du langage articulé, inséparable de son fondement physiologique et même physique, celui-ci flotte à la dérive depuis qu'il a lui-même coupé ses amarres. Bateau sans voilure que son capitaine, lassé qu'il serve de ponton, aurait lancé en haute mer, dans l'intime persuasion qu'en soumettant la vie du bord aux règles d'un minutieux protocole, il détournera l'équipage de la nostalgie d'un port d'attache et du soin d'une destination...

Nous ne contesterons d'ailleurs pas que ce choix pût être dicté par la misère des temps. Peut-être même l'aventure où se sont jetées la peinture et la musique se terminera-t-elle sur de nouveaux rivages, préférables à ceux qui les accueillirent pendant tant de siècles, et dont se raréfiaient les moissons. Mais, si cela se produit, ce sera à l'insu des navigateurs et contre leur gré, puisqu'au moins dans le cas de la musique sérielle, nous avons vu qu'on repoussait farouchement ce genre d'éventualité. Il ne s'agit pas de voguer vers d'autres terres, leur situation fût-elle inconnue et leur existence hypothétique. Le renversement qu'on propose est beaucoup plus radical : seul le voyage est réel, non la terre, et les routes sont remplacées par les règles de navigation.

Quoi qu'il en soit, c'est sur un autre point que nous voulons insister. Même quand elles semblent voguer de conserve, la disparité entre peinture et musique continue d'être manifeste. Sans qu'elle s'en rende compte, la peinture abstraite remplit chaque jour davantage, dans la vie sociale, le rôle naguère dévolu à la peinture décorative. Elle divorce donc d'avec le langage conçu comme système de significations, alors que la musique sérielle colle au discours : perpétuant et exagérant la tradition du *Lied*, c'est-à-dire d'un genre où la musique, oublieuse qu'elle parle une langue irréductible et souveraine, se fait la servante des mots. Cette dépendance vis-à-vis d'une parole autre ne trahit-elle pas l'incertitude où l'on se trouve, qu'en l'absence d'un code équitablement partagé, des messages complexes seront bien reçus par les destinataires auxquels il faut tout de même les adresser ? Un langage dont on a cassé les charnières tend inévitablement à se dissocier et ses pièces, naguère moyens d'articulation réciproque de la nature et de la culture, à retomber de l'un ou de l'autre côté. L'auditeur le constate à sa façon, puisque l'usage, par le compositeur, d'une syntaxe extraordinairement subtile (et permettant des combinaisons d'autant plus nombreuses que les types d'engendrement appliqués aux douze demi-tons disposent

pour inscrire leurs méandres, d'un espace à quatre dimensions défini par la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre) retentit pour lui, tantôt sur le plan de la nature, tantôt sur le plan de la culture, mais rarement sur les deux ensemble : soit que, des parties instrumentales, ne lui parvienne que la saveur des timbres agissant comme stimulant naturel de la sensualité ; soit que, coupant les ailes à toute velléité de mélodie, le recours aux grands intervalles ne donne à la partie vocale l'allure, fausse sans doute, d'un renfort expressif du langage articulé.

A la lumière des considérations qui précèdent, la référence à un univers en expansion, que nous avons rencontrée sous la plume d'un des plus éminents penseurs de l'école sérielle, prend une singulière portée. Car elle montre que cette école a choisi de jouer son destin, et celui de la musique, sur un pari. Ou bien elle réussira à surmonter l'écart traditionnel qui sépare l'auditeur du compositeur, et — retirant au premier la faculté de se rapporter inconsciemment à un système général — elle l'obligera du même coup, s'il doit comprendre la musique, à reproduire pour son compte l'acte individuel de la création. Par la puissance d'une logique interne et toujours neuve, chaque œuvre arrachera donc l'auditeur à sa passivité, elle le rendra solidaire de son élan, de sorte que la différence ne sera plus de nature, mais de degré, entre inventer la musique et l'écouter. Ou bien les choses se passeront autrement. Car rien, hélas, ne garantit que les corps d'un univers en expansion soient tous animés de la même vitesse, ni qu'ils se déplacent dans la même direction. L'analogie astronomique qu'on invoque suggère plutôt l'inverse. Il se pourrait donc que la musique sérielle relevât d'un univers où la musique n'entraînerait pas l'auditeur dans sa trajectoire, mais s'éloignerait de lui. En vain il s'efforcerait à la rejoindre : chaque jour elle lui apparaîtrait plus lointaine et insaisissable. Trop distante, bientôt, pour l'émouvoir, seule son idée resterait encore accessible, avant qu'elle ne finisse par se perdre sous la voûte nocturne du silence, où les hommes ne la reconnaîtront qu'à de brèves et fuyantes scintillations.

* *

Le lecteur risque d'être déconcerté par cette discussion au sujet de la musique sérielle, qui n'a guère sa place, semble-t-il, en tête d'un ouvrage consacré aux mythes des Indiens sud-américains. Sa justification lui vient du projet que nous avons formé de traiter les séquences de chaque mythe, et les mythes eux-mêmes dans leurs relations réciproques, comme les parties instrumentales d'une œuvre musicale, et d'assimiler leur étude à celle d'une symphonie. Car le procédé n'est légitime qu'à la condition qu'un isomorphisme apparaisse entre le système des mythes, qui est d'ordre linguistique, et celui de la musique dont nous percevons qu'il est un langage puisque nous le comprenons, mais dont l'originalité absolue, qui le distingue du langage articulé, tient au fait qu'il est intraduisible. Baudelaire a profondément

dément remarqué que si chaque auditeur ressent une œuvre d'une manière qui lui est propre, on constate cependant que « la musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents » (p. 1213). Autrement dit, ce que la musique et la mythologie mettent en cause chez ceux qui les écoutent, ce sont des structures mentales communes. Le point de vue que nous avons adopté implique donc le recours à ces structures générales que répudie la doctrine sérielle, et dont elle conteste même la réalité. D'autre part, ces structures ne peuvent être dites générales qu'à la condition qu'on leur reconnaisse un fondement objectif en deçà de la conscience et de la pensée, alors que la musique sérielle se veut œuvre consciente de l'esprit, et affirmation de sa liberté. Des problèmes d'ordre philosophique se glissent dans le débat. La vigueur de ses ambitions théoriques, sa méthodologie très stricte, ses éclatantes réussites techniques, désignent l'école sérielle, bien mieux que celles des peintures non-figuratives, pour illustrer un courant de la pensée contemporaine qu'il importe d'autant plus de distinguer du structuralisme qu'il offre avec lui des traits communs : approche résolument intellectuelle, prépondérance accordée aux arrangements systématiques, défiance à l'endroit des solutions mécanistes et empiristes. Par ses présuppositions théoriques, pourtant, l'école sérielle se situe à l'antipode du structuralisme, occupant en face de lui une place comparable à celle que tint jadis le libertinage philosophique vis-à-vis de la religion. Avec cette différence, toutefois, que c'est la pensée structurale qui défend aujourd'hui les couleurs du matérialisme.

Par conséquent, loin de faire digression, notre dialogue avec la pensée sérielle reprend et développe des thèmes déjà abordés dans la première partie de cette introduction. Nous achevons ainsi de montrer que si, dans l'esprit du public, une confusion fréquente se produit entre structuralisme, idéalisme et formalisme, il suffit que le structuralisme trouve sur son chemin un idéalisme et un formalisme véritables, pour que sa propre inspiration déterministe et réaliste, se manifeste au grand jour.

En effet, ce que nous affirmons de tout langage nous semble encore mieux assuré quand c'est de la musique qu'il s'agit. Si, parmi toutes les œuvres humaines, celle-ci nous est apparue comme la plus propre à nous instruire sur l'essence de la mythologie, la raison s'en trouve dans la perfection dont elle jouit. Entre deux types de systèmes de signes diamétralement opposés — d'une part le langage musical, de l'autre le langage articulé — la mythologie occupe une position moyenne ; il convient de l'envisager dans les deux perspectives pour la comprendre. Cependant, quand on choisit comme nous l'avons fait dans ce livre, de regarder du mythe vers la musique plutôt que du mythe vers le langage ainsi que nous l'avons tenté dans nos ouvrages antérieurs (L.-S. 5, 6, 8, 9), la place privilégiée qui revient à la musique n'apparaît que plus clairement. En abordant la comparaison, nous avons invoqué la propriété commune au mythe et à l'œuvre musicale d'opérer par ajustement de deux grilles, l'une interne et l'autre externe

Mais, dans le cas de la musique, ces grilles qui ne sont jamais simples se compliquent jusqu'à se dédoubler. La grille externe, ou culturelle, formée par l'échelle des intervalles et les rapports hiérarchiques entre les notes, renvoie à une discontinuité virtuelle : celle des sons musicaux qui sont déjà, en eux-mêmes, des objets intégralement culturels du fait qu'ils s'opposent aux bruits, seuls donnés *sub specie naturae*. Symétriquement, la grille interne, ou naturelle, d'ordre cérébral, se renforce d'une seconde grille interne et, si l'on peut dire, encore plus intégralement naturelle : celle des rythmes viscéraux. Dans la musique, par conséquent, la médiation de la nature et de la culture, qui s'accomplit au sein de tout langage, devient une hypermédiation : de part et d'autre, les ancrages sont renforcés. Campée à la rencontre de deux domaines, la musique fait respecter sa loi bien au delà des limites que les autres arts se gardent de franchir. Tant du côté de la nature que de la culture, elle ose aller plus loin qu'eux. Ainsi s'explique sans son principe (sinon dans sa genèse et son opération qui demeurent, nous l'avons dit, le grand mystère des sciences de l'homme), le pouvoir extraordinaire qu'a la musique d'agir simultanément sur l'esprit et sur les sens, de mettre tout à la fois en branle les idées et les émotions, de les fondre dans un courant où elles cessent d'exister les unes à côté des autres, sinon comme témoins et comme répondants.

De cette véhémence, la mythologie n'offre sans doute qu'une imitation faible. Pourtant, son langage est celui qui manifeste le plus grand nombre de traits communs avec celui de la musique, non seulement parce que, d'un point de vue formel, leur très haut degré d'organisation interne crée entre les deux une parenté, mais aussi pour des raisons plus profondes. La musique repose à l'individu son enracinement physiologique, la mythologie fait de l'âme avec son enracinement social. L'une nous prend aux tripes, l'autre, 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. Dans le cas de la musique, le dédoublement des fonctions sous la forme des instruments et du chant reproduit, par leur union, celle même de la nature et de la culture, puisqu'on sait que le chant diffère de la langue parlée en ceci qu'il exige la participation du corps tout entier, mais strictement discipliné par les règles d'un style vocal. Là encore, par conséquent, la musique affirme ses prétentions de façon plus complète, systématique et cohérente. Mais, outre que les mythes sont souvent chantés, même leur récitation s'accompagne généralement d'une discipline corporelle : interdiction de somnoler, ou de se tenir assis, etc.

Dans le cours de ce livre (I^{re} partie, 1, d) nous établirons qu'il existe un isomorphisme entre l'opposition de la nature et de la culture, et celle de la quantité continue et de la quantité discrète. On peut donc tirer argument, à l'appui de notre thèse, du fait que d'innombrables sociétés, passées et présentes, conçoivent le rapport entre la langue parlée et le chant sur le modèle de celui entre le continu et le discontinu. Cela revient à dire,

en effet, qu'au sein de la culture, le chant diffère de la langue parlée comme la culture diffère de la nature ; chanté ou non, le discours sacré du mythe s'oppose de la même façon au discours profane. De même encore, on compare fréquemment le chant et les instruments de musique à des masques : équivalents, sur le plan acoustique, de ce que sont les masques sur le plan plastique (et qui pour cette raison, notamment en Amérique du Sud, leur sont moralement et physiquement associés). Par ce biais aussi, la musique, et la mythologie qu'illustrent les masques, se trouvent symboliquement rapprochées.

Toutes ces comparaisons résultent du voisinage de la musique et de la mythologie sur un même axe. Mais de ce que, sur cet axe, la musique se situe à l'opposé du langage articulé, il s'ensuit que la musique, langage complet et irréductible à l'autre, doit être, pour son compte, capable de remplir les mêmes fonctions. Envisagée globalement et dans son rapport avec les autres systèmes de signes, la musique se rapproche de la mythologie. Mais, dans la mesure où la fonction mythique est elle-même un aspect du discours, il doit être possible de déceler dans le discours musical une fonction spéciale offrant avec le mythe une affinité particulière qui viendra, si l'on peut dire, s'inscrire en exposant de l'affinité générale, déjà constatée entre le genre mythique et le genre musical quand on les considère dans leur entier.

On voit tout de suite qu'il existe une correspondance entre la musique et le langage du point de vue de la variété des fonctions. Dans les deux cas, une première distinction s'impose selon que la fonction concerne à titre principal le destinataire ou le destinataire. Le terme de « fonction phatique », introduit par Malinowski, n'est pas rigoureusement applicable à la musique. Cependant il est clair que presque toute la musique populaire : chant choral, chant accompagnant la danse, etc., et qu'une partie considérable de la musique de chambre, servent d'abord au plaisir des exécutants (autrement dit, des destinataires). Il s'agit là, en quelque sorte, d'une fonction phatique subjectivée. Des amateurs qui « font du quatuor » se soucient peu s'ils ont ou non un auditoire ; et il est probable qu'ils préfèrent n'en point avoir. C'est donc que, même dans ce cas, la fonction phatique s'accompagne d'une fonction conative, l'exécution en commun suscitant une harmonie gestuelle et expressive qui est l'un des buts recherchés. Cette fonction conative l'emporte sur l'autre quand on considère la musique militaire et la musique de danse, dont l'objet principal est de commander la gesticulation d'autrui. En musique plus encore qu'en linguistique, fonction phatique et fonction conative sont inséparables. Elles se situent du même côté d'une opposition dont on réservera l'autre pôle à la fonction cognitive. Celle-ci prédomine dans la musique de théâtre ou de concert, qui vise d'abord — mais là aussi non exclusivement — à transmettre des messages chargés d'information à un auditoire faisant fonction de destinataire.

A son tour, la fonction cognitive s'analyse en plusieurs formes, qui correspondent chacune à un genre particulier de message. Ces formes son-

approximativement les mêmes que celles distinguées par le linguiste sous le nom de fonction métalinguistique, de fonction référentielle, et de fonction poétique (Jakobson 2, ch. XI et p. 220). C'est seulement à la condition de reconnaître qu'il y a plusieurs espèces de musique que nous pouvons surmonter ce qu'offrent d'apparemment contradictoire nos prédilections pour les compositeurs très différents. Tout s'éclaire, dès lors que nous comprenons qu'il serait vain de vouloir les ranger par ordre de préférence (cherchant par exemple à savoir s'ils sont relativement plus ou moins « grands ») ; en fait, ils relèvent de catégories distinctes selon la nature de l'information dont ils se font des porteurs. A cet égard, on pourrait répartir *grosso modo* les compositeurs en trois groupes, entre lesquels existent tous les passages et toutes les combinaisons. Bach et Stravinsky apparaîtront alors comme des musiciens « du code », Beethoven, mais aussi Ravel, comme des musiciens « du message », Wagner et Debussy comme des musiciens « du mythe ». Les premiers explicitent et commentent dans leurs messages les règles d'un discours musical ; les seconds racontent ; les troisièmes codent leurs messages à partir d'éléments qui sont déjà de l'ordre du récit. Sans doute aucune idée de ces compositeurs ne se ramène intégralement à telle ou telle de ces formules, qui ne prétendent pas définir l'œuvre dans son entier, mais souligner l'importance relative donnée à chaque fonction. C'est également par souci de simplifier que nous nous sommes borné à citer trois paires, chacune associant l'ancien et le moderne¹. Mais, même dans la musique dodécaphonique, la distinction reste éclairante, puisqu'elle permet de situer, dans leurs rapports respectifs, Webern du côté du code, Schönberg du côté du message, et Berg du côté du mythe.

Quant à la fonction émotive, elle existe aussi en musique puisque, pour isoler comme facteur constituant, l'argot professionnel dispose d'un terme spécialement emprunté à l'allemand : « Schmalz ». Cependant, il est clair, pour les raisons déjà indiquées, que son rôle serait encore plus difficile à isoler que dans le cas du langage articulé, puisque nous avons vu qu'en droit, sinon toujours en fait, fonction émotive et langage musical sont coextensifs.

* *

Nous passerons beaucoup plus rapidement sur les commentaires qu'on appelle, dans ce livre, le recours intermittent à des symboles d'allure

1. Au moyen, est-il besoin de le dire, des six premiers noms qui nous soient venus à l'esprit. Mais pas entièrement par l'effet du hasard, sans doute, puisqu'il se trouve qu'en rangeant ces compositeurs par ordre chronologique, les fonctions respectives qu'ils évoquent s'organisent à la façon d'un cycle refermé sur lui-même, comme s'il paraissait qu'en deux siècles, la musique d'inspiration tonale avait épuisé ses capacités internes de renouvellement. On aurait en effet pour les « anciens » une séquence : message → mythe, et pour les « modernes » la séquence inverse : mythe → message → code ; à la condition, toutefois, qu'on accepte de prêter une valeur significative aux écarts modestes qui séparent les dates de naissance de Debussy (1862), de Berg (1875), et Stravinsky (1882).

logico-mathématique qu'on aurait tort de prendre trop au sérieux. Entre nos formules et les équations du mathématicien, la ressemblance est toute superficielle, car les premières ne sont pas des applications d'algorithmes qui, rigoureusement employés, permettent d'enchaîner ou de condenser des démonstrations. Il s'agit ici d'autre chose. Certaines analyses de mythes sont si longues et minutieuses qu'il serait difficile de les conduire jusqu'à leur terme à moins qu'on ne dispose d'une écriture abrégée, sorte de sténographie aidant à définir sommairement un itinéraire dont l'intuition révèle les grandes lignes, mais qu'au risque de s'y perdre, on ne saurait parcourir sans l'avoir d'abord reconnu par morceaux. Les formules que nous écrivons avec des symboles empruntés aux mathématiques, pour la raison principale qu'ils existent déjà en typographie, ne prétendent donc rien prouver, mais plutôt anticiper sur un exposé discursif dont elles soulignent les contours, ou encore résumer cet exposé, en faisant appréhender d'un coup d'œil des ensembles complexes de relations et de transformations dont la description détaillée a pu mettre à rude épreuve la patience du lecteur. Loin donc de remplacer cette description, leur rôle se borne à l'illustrer sous une forme simplifiée qui nous a paru offrir une aide, mais que d'aucuns jugeront superflue, et à laquelle ils reprocheront peut-être d'obscurcir l'exposé principal, en ajoutant seulement une imprécision à une autre.

Mieux que personne, nous avons conscience des acceptions très lâches que nous donnons à des termes tels que symétrie, inversion, équivalence, homologie, isomorphisme... Nous les utilisons pour désigner de gros paquets de relations dont nous percevons confusément qu'elles ont quelque chose en commun. Mais, si l'analyse structurale des mythes a un avenir devant elle, la manière dont, à ses débuts, elle a choisi et utilisé ses concepts devra faire l'objet d'une sévère critique. Il faudra que chaque terme soit à nouveau défini, et cantonné dans un usage particulier. Surtout, les catégories grossières que nous utilisons comme des outils de fortune devront être analysées en catégories plus fines et méthodiquement appliquées. Alors seulement les mythes seront passibles d'une analyse logico-mathématique véritable dont on nous pardonnera peut-être, eu égard à cette profession d'humilité de nous être naïvement amusé à esquisser les contours. Après tout, il faut que l'étude scientifique des mythes recouvre des difficultés bien formidables pour qu'on ait si longtemps hésité à l'entreprendre. Si lourd que soit ce livre, c'est un tout petit coin du voile qu'il se targue d'avoir soulevé.

Notre ouverture s'achèvera donc sur quelques accords mélancoliques après les remerciements déjà rituels qu'il nous faut adresser à des collaborateurs de longue date : M. Jacques Bertin, dans le laboratoire de qui on a été dessinés les cartes et les diagrammes, M. Jean Pouillon pour ses notes, puisqu'une partie de ce livre a fait l'objet d'un cours, Mlle Nicole Belmon qui m'a aidé pour la documentation et les index, Mme Edna H. Lemay qui a assuré la dactylographie, ma femme et M. Isac Chiva, qui ont rel

les épreuves. Mais il est temps de conclure de la façon que j'ai annoncée. Quand je considère ce texte indigeste et confus, je me prends à douter que le public en retire l'impression d'écouter une œuvre musicale, ainsi que le plan et l'intitulé des chapitres voudraient le lui faire accroire. Ce qu'on va lire évoque, bien davantage, ces commentaires écrits sur la musique à grand renfort de paraphrases filandreuses et d'abstractions dévoyées, comme si la musique pouvait être ce dont on parle, elle dont le privilège consiste à savoir dire ce qui ne peut être dit d'aucune autre façon. Ici et là, par conséquent, la musique est absente. Après avoir dressé ce constat désabusé, qu'il me soit au moins permis, en manière de consolation, de caresser l'espoir que le lecteur, franchies les limites de l'agacement et de l'ennui, puisse être par ce mouvement qui l'éloignera du livre, transporté vers la musique qui est dans les mythes, telle que leur texte entier l'a préservée avec, en plus de son harmonie et de son rythme, cette secrète signification que j'ai laborieusement tenté de conquérir, non sans la priver d'une puissance et d'une majesté insonnissables par la commotion qu'elle inflige à qui la surprend dans son premier état : tapie au fond d'une forêt d'images et de signes, et toute imbue encore des sortilèges grâce auxquels elle peut émouvoir : puisqu'ainsi, on ne la comprend pas.

PREMIÈRE PARTIE

THÈME ET VARIATIONS