

## DU REGARD ÉLOIGNÉ À L'ÉCOUTE DISTRAITE

**Bernard Lortat-Jacob**

Éditions de l'EHESS | « L'Homme »

2009/3 n° 191 | pages 211 à 218

ISSN 0439-4216

ISBN 9782713222115

Article disponible en ligne à l'adresse :

---

<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2009-3-page-211.htm>

---

!Pour citer cet article :

---

Bernard Lortat-Jacob, « Du regard éloigné à l'écoute distraite », *L'Homme* 2009/3 (n° 191), p. 211-218.

---

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'EHESS.

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

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

# Du regard éloigné à l'écoute distraite

Bernard Lortat-Jacob

COMMENTER Jean-Jacques Nattiez commentant lui-même Claude Lévi-Strauss comporte un risque : celui du radotage. Je préfère donc l'« À propos », mais non sans, au préalable, éprouver le besoin de saluer chaleureusement la parution du livre de Jean-Jacques Nattiez. Clairement articulé<sup>1</sup>, s'appuyant sur des sources solides (à commencer par les considérations de Lévi-Strauss lui-même), bien argumenté enfin, ce livre, qui ne peut être vu comme un simple essai, est suffisamment précis pour rendre inutile un recours méthodique aux textes originaux. Contrairement à ce qu'on a pu entendre à son sujet, il n'est nullement « malveillant »<sup>2</sup> et, par sa logique, appelle largement l'adhésion<sup>3</sup>.

1. En vingt sections, suivies par un *index nominum* : 1) Lévi-Strauss anthropologue – 2) Lévi-Strauss musicien – 3) Lévi-Strauss polémiste – 4) Le ou les structuralismes – 5) Lévi-Strauss structuraliste – 6) Lévi-Strauss et Wagner : le renoncement à l'amour – 7) De Lévi-Strauss à *Pelléas* – 8) Sémiologie comparée I : musique, mythe et langage – 9) Lévi-Strauss contre les Modernes – 10) Les Modernes contre Lévi-Strauss : la Nature ou la Culture – 11) La structure et les formes : le malentendu – 12) Prolongement et postérité d'un débat – 13) L'hommage de Berio à Lévi-Strauss – 14) Sémiologie comparée II : la musique comme récit – 15) Lévi-Strauss musicologue : l'analyse du *Boléro* de Ravel – 16) La musique raconte-t-elle une histoire ? – 17) Un mythe d'origine du mythe et de la musique – 18) L'origine des manières de penser – 19) Structuralisme et sorcellerie – 20) Échec et réussite d'un itinéraire contradictoire.

2. De la bouche de Catherine Clément lors d'un débat sur France-Musique, le 29 novembre 2008.

3. À quelques exceptions près : ainsi, le titre *Lévi-Strauss musicien* ne me paraît pas conforme à ce que Nattiez veut nous dire. Je le reprendrais également volontiers sur la genèse de la « paradigmatique » comme méthode d'analyse musicale dont je vois mal ce qu'elle doit au structuralisme lévi-straussien. Il me semble que la filière paradigmatique sur laquelle Jean-Jacques Nattiez et Simha Arom (et d'autres musicologues) fondèrent une bonne part de leurs travaux analytiques est à chercher à la fois du côté de la phonologie distinctive de Troubetzkoy (puis de Martinet) et, .../...

\_\_\_\_\_ À propos de Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes sud, 2008.

Mon « À propos », quant à lui, ne vise pas à trahir la pensée de Nattiez et encore moins celle de Lévi-Strauss. Il emboîte leurs pas ; mais, par une sorte de nécessité interne, il débouche sur quelques considérations personnelles concernant l'ethnomusicologie et la musique.

*Claude Lévi-Strauss, novembre 2008* : ceux qui, trop jeunes, le connaissent peu parce qu'il serait « passé de mode », et ceux qui, déjà vieux, l'ont un peu oublié, auront eu l'occasion de prendre quelques cours de rattrapage. Pour ses cent ans, on l'évoqua, on glosa, on écrivit sur lui, et on entendit sa voix si curieusement timbrée durant plusieurs jours, dans tout Paris, partout en France et en Europe, sur toutes les ondes ou presque, et bien sûr au musée du quai Branly, où un théâtre porte déjà son nom<sup>4</sup>. Gageons, que ledit musée, qui tire sa marque de fabrique d'une sacralisation de l'esthétique autant que d'une récupération habile des dons des autres, a déjà aménagé une vitrine pour accueillir ses photographies ou archives prestigieuses. Le prestige profite au prestige ; c'est la loi du genre. Et c'est Lévi-Strauss qu'on ira voir pour qu'il nous apprenne encore, derrière ses lunettes et grâce à son regard si intelligent, qui sont les Nambikwara et les Bororo, tels que, il y a plus de soixante-dix ans, il les approcha avec une belle attention, et tels qu'il les entendit avec une si curieuse distraction.

Car elles sont bien là ces deux pages de *Tristes tropiques* (pp. 252-253 de l'édition de poche), pour témoigner de cette « écoute distraite », sorte de pendant parodique au « regard éloigné ». Elles nous disent comment sonnèrent aux oreilles de l'ethnologue ces chants bororo « au style mâle et tragique [évoquant] les chœurs guerriers de quelque *Männerbund*

---

[Suite de la note 3] pour ce qui est de la musicologie, du côté de Constantin Brailoiu, inventeur dès les années 1930 de la transcription musicale dite synoptique. Ce savoir brailoiuien est passé dans les pratiques du musée des Arts et Traditions populaires – sans que les responsables du Département de la musique des ATP de cette époque ne reconnaissent d'ailleurs clairement leur dette – et ce, sitôt après la guerre, c'est-à-dire une bonne dizaine d'années avant la parution d'*Anthropologie structurale*. Certes, il existe un intermédiaire en la personne de Nicolas Ruwet, spécialiste de Jakobson, avant d'être celui de Chomsky et qui, pour son analyse d'un *Geislerlied* allemand dit explicitement s'inspirer « d'un procédé que Claude Lévi-Strauss applique à l'analyse des mythes ». Mais Ruwet s'inspira tout autant du distributionnalisme de Harris et de Brailoiu, qu'il connaissait bien, lorsqu'il publia les articles décisifs que l'on sait en 1972 (*Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil), de sorte que je ne suis pas sûr que sa dette envers Lévi-Strauss soit aussi grande qu'il l'affirmait. En outre – et cela ne manquera pas d'intéresser les champions de l'analyse paradigmatique (dont Nattiez lui-même) : dans les mois qui précédèrent la publication de son livre, et alors que ses analyses n'existaient encore que sous forme d'épreuves, Ruwet se déclarait clairement insatisfait de sa méthode et ne manquait pas d'en souligner le caractère trop élémentaire.

4. Relevons la symbolique inversée des étiquetages du musée du quai Branly : on a donné le nom de Lévi-Strauss, grand lecteur, à un « Théâtre » alors que celui-ci ne manqua pas d'en souligner les excès (à propos de l'opéra notamment) ; quant à Jacques Kerchache, auquel le théâtre ne fit jamais peur, il a prêté son nom à un « Salon de lecture ».

germanique ». Et, à travers l'écriture élégante et fugitive de l'auteur, nous apprenons que ces chants, « cent fois répétés » – et qui durent se répéter plusieurs milliers de fois depuis –, ont des propriétés paradoxales : apaiser l'esprit de l'*irara* (essentiel à la réussite de la chasse), et endormir l'ethnologue dès la chute du jour, c'est-à-dire, en fait, dès leur commencement.

Il nous faudra attendre la fin des années 1980 pour découvrir la beauté de ces chants, superbement enregistrés par un ethnomusicologue de talent et publiés sous le titre : *Le Monde sonore des Bororo*<sup>5</sup>. Comment son(nen)-tils ? Pas le moins du monde germaniques : aériens au contraire ou, pour mieux dire, « pneumatiques », couvrant un large espace sonore et social, mettant en œuvre un feuilletage d'orchestrations vocales aux techniques riches et variées. Bref, les chants bororo – et notamment ceux des rituels de chasse qu'entendit Lévi-Strauss – sont bouleversants. Ils sont incontestablement moins ennuyeux que la *Tétralogie* qui plaît tant à l'auteur des *Mythologiques*, et moins mièvres que certaines mélodies de Chopin qui meublèrent son imaginaire de voyageur.

Y a-t-il là un problème ? Non au fond, lorsqu'on sait que l'ethnomusicologue a l'étrange habitude de porter au pinacle toute sorte de « son humainement organisé », et que sa position d'autorité n'implique pas nécessairement qu'on doive le suivre à tout prix sur ce terrain. Non encore si l'on considère, plus simplement, que, comme les goûts culinaires, les goûts musicaux ont la propriété de ne pas être la chose du monde la mieux partagée. Chacun a les siens, en somme. Reprocherait-on à Lévi-Strauss de ne pas aimer le poulet au gingembre ou tout autre plat exotique ?

Oui, en revanche, si l'on prend en compte l'importance de la musique dans ses travaux savants et, plus encore l'ancrage théorique constamment revendiqué par l'anthropologue lui-même. N'est-ce pas Lévi-Strauss qui écrivit dans *Le Cru et le Cuit* (il s'agit d'un texte très connu – presque un texte-fétiche pour les musicologues) ?

« Que la musique soit un langage [...] à la fois intelligible et intraduisible [...] fait 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 ? »

Le fond de l'affaire est là, dans une insoutenable tension entre le cœur et la raison : entre une position de principe scientifique, et un négativisme esthétique dont il est facile d'imaginer qu'il est lourd de conséquence.

Pour justifier à la fois son refus et ses positions, Claude Lévi-Strauss adopte plusieurs lignes de défense : la musique des Nambikwara, des Bororo

5. Riccardo Canzio, *Brazil. Le Monde sonore des Bororo*, Auvidis, 1989 (« Unesco »).

et des Tupi-Kawabib, en fait, ce n'est pas vraiment de la musique<sup>6</sup> ! Pourquoi ? Parce qu'elle ne touche pas celui qui est venu les visiter, et sans doute, le dérange-t-elle même un peu, par ses cris agités provenant de corps presque nus, ses *glissandi* sans paliers fixes, ses reprises de souffle bruité et par tout ce « monde sonore » qui ne se conçoit que dans le mouvement et le halètement. Rien de tempéré là-dedans. Rien qui puisse vous rassurer ou vous séduire.

Déjà passablement abîmés par la civilisation contemporaine, les Indiens d'Amérique deviennent du coup inaptes à éclairer notre connaissance de l'homme à travers leur musique, puisqu'ils n'en font pas « vraiment ». Au contraire d'un Wagner (déjà cité), du Rameau de *Castor et Pollux*, du Beethoven de *Fidelio* et du Debussy de *Pelléas* pour ne mentionner que les œuvres que chérit particulièrement notre illustre voyageur. La science, au fond, est d'abord une histoire de famille. Et, pour en revenir aux Indiens, qui ont déjà bien peu de clés pour assurer leur propre survie, voilà qu'on leur retire même la consolation de nous donner (à nous) celle d'accéder à un progrès – fût-il scientifique.

Il y a donc bien chez Claude Lévi-Strauss deux idées totalement contradictoires concernant la musique : dans toute son œuvre (et les *Mythologiques* en tout premier lieu) elle est « plan d'invariance » anthropologique (cf. Nicolas Donin & Frédéric Keck cités par Nattiez, p. 147), et ce plan qu'on croyait large et porteur d'espoir pour les sciences humaines se réduit en définitive, à ce que, sans hésiter, Nicolas Donin et Frédéric Keck appellent « sa culture musicale d'enfance »<sup>7</sup>. Tandis que l'ethnologue tourne et retourne sa culture musicale dans tous les sens, les Bororo passent des nuits entières à musiquer leurs voix, à agiter leurs hochets, à souffler dans leurs trompes-résonateurs, leurs trompes traversières, leurs flûtes et leurs clarinettes, sans ménager leurs tambours. Face à un tel activisme musical, le « Lévi-Strauss musicien » – tel que le désigne Jean-Jacques Nattiez – peut tout juste se targuer de quelques leçons de violon qu'il dut apprendre dans sa lointaine jeunesse, comme tous les enfants d'une certaine classe et d'une certaine époque.

6. En forme de témoignage-citation, cet extrait est tiré de « Musique et identité culturelle », propos [de Lévi-Strauss] recueillis par Marc Jimenez & Olivier Revault d'Allones : « Quand nous appelons cela musique, nous commettons un abus de langage. Nous appelons cela musique parce qu'il n'y a pas de meilleur terme dans la langue. Disons que c'est ce qui ressemblerait le plus à ce que nous appelons musique, sans l'être véritablement. Parce que cela répond à une fonction tout à fait différente » et, finalement, « ne procure [à Lévi-Strauss] aucun plaisir » (in *Harmoniques*, 1987, 2 : 8-9 ; cité par Nattiez, p. 145).

7. Nicolas Donin & Frédéric Keck, « Lévi-Strauss et la musique. Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006, 14 (1) : 101-136.

Mais on peut aussi voir les choses autrement, sous l'angle de la sémiologie chère à Nattiez. Si la musique bororo dérange Claude Lévi-Strauss, au même titre que la musique sérielle, c'est que l'une et l'autre sont « inattendues », au propre comme au figuré : non seulement, on ne les attend pas, mais elles se dérobent à l'attente. Et, si elles donnent l'effet de désarmer l'auditeur, c'est tout simplement parce que celui-ci n'est pas armé ; il ignore tout du code servant à « discriminer les significations » (*Le Cru et le Cuit*, p. 30). Sans la médiation de ce code ou, ce qui revient au même, sans les référents qui guident l'écoute, la musique n'est qu'un trou noir, sans aspérités, sans paroi, sans repère enfin<sup>8</sup>. Ces référents, les incultes les ignorent, les sensualistes primaires ne veulent pas en entendre parler et seuls les snobs feignent de les connaître. Quant aux ethnomusicologues, ils s'efforcent d'y accéder, sans toujours bien y parvenir, il faut bien le dire.

Claude Lévi-Strauss n'étant ni ethnomusicologue, ni snob, ni sensualiste primaire, c'est bien son impossibilité à saisir des choses sonores, gestuelles et pleinement locales qu'il faut incriminer. Elle traduit une lacune paradoxale, renvoyant à sa difficulté à entrer dans un monde qui, précisément, constitue l'objet et le but de son voyage – doublement paradoxale même chez un homme qui toute sa vie n'a parlé que de formes liées au sens, servant à la communication entre les hommes.

Car c'est très probablement à ce niveau que se noue la compréhension du monde sonore des Bororo. Sans être un spécialiste du Mato Grosso et de ses musiques, il y a fort à parier que c'est par leurs sons et leurs textes, par les postures qu'ils rendent nécessaires, et surtout par une certaine façon de porter la voix que les Bororo disent à quel clan ils appartiennent, comment il convient d'appeler les ancêtres et de s'adresser aux esprits des morts. Ils se racontent aussi les risques et les joies d'une chasse réussie. Et à ces formes sonores, dont il est facile de juger à quel point elles sont acoustiquement sophistiquées, correspondent des êtres réels ou mythiques que la performance dessine et convoque.

On notera que cet argumentaire assez basique, et qui peut bien sûr être affiné, peut se retourner contre celui qui le formule – « Justement », pourrait dire Claude Lévi-Strauss, « c'est bien parce que la musique bororo parle de tout cela qu'elle n'est pas de la musique ». Et d'ailleurs, s'ils étaient

8. Cela étant, je me demande où sont les codes – et même s'ils existent – qui confèrent à un *marenaruie* bororo une telle force émotionnelle (page 7 du disque de Canzio déjà cité). Il s'agit d'un chant de deuil. Or, pour nous, « auditeurs distancés », la mort est absente qui pourrait induire en nous au moins un sentiment de tristesse. Elle ne figure pas sur l'enregistrement. Seule, la voix est là, sensiblement vibrée, voisine du pleur, émise sur un seul registre *recto tono*. Elle est propre à décourager toute entreprise musicologico-paradigmatique. Et pourtant, cette voix émeut, bouleverse même, avant de, finalement, faire aboyer les chiens (en fin d'extrait, à la deuxième minute). Et alors, d'où tire-t-elle sa si grande efficacité ?

convoqués au débat, les Bororo n'hésiteraient pas à soutenir cet argument puisqu'ils n'ont pas de mot pour désigner ce qu'on appelle communément la musique et que :

« Le terme *roia*, traduit d'habitude par "chant", signifie en fait "activité", "façon de faire" et illustre le rôle fonctionnel des textes dans toute cérémonie bororo » (Riccardo Canzio, *op. cit.* : 16).

À cet argument, on pourra répondre à l'auteur de *Tristes tropiques*, comme à ceux qui défendraient ce genre de position, qu'aucune musique ne peut échapper à un référencement sémantique sans prendre le risque de ne plus être de la musique, précisément. Y compris celles revendiquées comme « pures », telles qu'elles sont pensées par certains compositeurs (Stravinsky, par exemple), qui n'ont de pureté que le nom. Certes, elles ne renvoient pas nécessairement aux esprits de la forêt et ne sont pas là forcément pour encourager les chasseurs, mais elles renvoient... à elles-mêmes, par une sorte de transfert symbolique qui omet toujours de dire que ce « elles-mêmes » est le lieu d'attente ou de rencontre de beaucoup de choses, d'ordre divers, simultanément intrinsèques et extrinsèques, qu'aucune imagerie cérébrale ne saura sans doute identifier. Bref, que cela plaise ou non à Hanslick, à Leonard B. Meyer et à tant d'autres, le concept de « musique pure » n'a pas pour seul défaut et stricte limite d'être « rooted in Western musical aesthetics »<sup>9</sup> : il est très largement une fiction. Car c'est bien parce que l'écoute musicale n'est en rien « absolue » que Lévi-Strauss semble sourd aux musiques bororo, et qu'il est au contraire pleinement réceptif aux musiques que consacre le « grand répertoire ».

Revenons un moment sur cette surdité, car elle intrigue et en fait nous ramène au dégoût alimentaire dont nous parlions plus haut. Paradoxalement, elle est susceptible de nous apprendre quelque chose sur la nature de la musique elle-même. Du dégoût, l'auteur de *Tristes tropiques* n'en montre habituellement pas : ni pour les décors corporels, ni pour les étuis péniens, qu'il décrit avec minutie, ni bien sûr pour l'« atmosphère érotique qui imprègne la vie quotidienne » des Nambikwara (*Tristes tropiques*, p. 335). Tout est observable, au fond. Mais tout n'est pas « partageable » pour autant. C'est ainsi que la musique est capable de ne proposer aucune interprétation précise et de n'offrir que des interrogations en suspens. Cependant, même dotée de référents sémantiques impurs, elle sollicite presque toujours la chair, oblige à l'*embodiment* et joue sur l'empathie<sup>10</sup> :

9. Comme le notent justement Steven Feld & Aaron A. Fox, « Music and Language », *Annual Reviews in Anthropology*, 1994, 23 : 28.

10. Elle peut aussi passer par les relais aseptisés de l'électronique pour devenir une musique domestique qu'on écoute chez soi et pour soi, en un terrain qui, sur le plan affectif, n'est pas neutre pour autant.

c'est bien à cela qu'elle doit son statut sémiologique particulier, souvent sous-estimé par les sémiologues eux-mêmes. On comprend alors mieux qu'elle ait pu, chez les Bororo, troubler l'intellectuel raffiné qu'est Claude Lévi-Strauss.



Au moment de remettre cet article à la rédaction de *L'Homme*, Jean-Pierre Estival, ethnomusicologue américaniste, me communique un billet qu'il reçut de Lévi-Strauss il y a quelques années, après qu'il eut adressé à celui-ci un de ses propres disques provenant de la forêt amazonienne (chacun connaît l'extrême courtoisie de Lévi-Strauss qui lui fait répondre à quiconque lui écrit, lui offre un livre, un article, etc., de sorte que, tout en étant précieux, ces billets sont plutôt courants).

*Avec l'autorisation de son destinataire et, je l'espère, celle de Claude Lévi-Strauss lui-même, j'en donne la transcription :*

« Cher Monsieur,

Votre lettre, vos envois m'ont beaucoup touché. Après plus d'un demi-siècle, tant de chants sud-amérindiens me sont encore présents à l'oreille, et j'écouterai avec un plaisir nostalgique ceux que vous avez enregistrés. Je vous en remercie et vous prie, cher Monsieur, de croire à ma bien vive sympathie, Claude Lévi-Strauss ».

Cette lettre est intéressante, car soudain la musique y est approchée, virtuellement au moins, dans une tout autre dimension, strictement affective, qui, à notre connaissance, échappe aux considérations théoriques de Lévi-Strauss. Tout se passe comme si la patine du souvenir et la force de la réminiscence dotaient la musique de propriétés émotionnelles nouvelles. Sans doute, pour l'auteur de *Tristes tropiques*, les chants amérindiens ne sont-ils pas plus beaux aujourd'hui qu'ils ne l'étaient il y a soixante-dix ans, mais ils ont acquis une valeur affective d'une espèce toute particulière, dont le temps s'est rendu responsable. Et si Claude Lévi-Strauss promet à son donateur de les écouter, c'est probablement moins pour se souvenir des Bororo eux-mêmes, que pour se rappeler à lui-même sa présence là-bas.

Voici donc convoquée, au détour de cette courte lettre, une fonction de la musique qui ne renvoie en rien à la forme que celle-ci revêt – à son aspect « immanent », comme dirait Nattiez – mais qui se cristallise sur celle, strictement psychologique, qu'elle a revêtue dans un contexte particulier. La musique alors soudain se nappe de sens, à la façon de la madeleine de Proust. Or, cet aspect de la musique n'entre en rien dans la construction structuraliste, et tourne même le dos à cette construction,

pourrait-on dire, puisqu'elle fait exister les choses seulement par la façon dont elles ont été vécues, après que nos sens plus ou moins éveillés nous les ont fait rencontrer à un certain moment de notre vie – ce qui, bien entendu, leur confère une fonction structurale d'une tout autre nature.

*Centre national de la recherche scientifique, Paris*  
lortat-jacob@free.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Claude Lévi-Strauss – ethnomusicologie/*ethnomusicology* – musique/*music* – structuralisme/*structuralism* – Bororo.