

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

1 | 2016

Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone

Chromatisme sous les tropiques

Mariza Martins Furquim Werneck

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/540>

Mariza Martins Furquim Werneck, « Chromatisme sous les tropiques », *Reflexos* [], 1 | 2016, 17 mai 2022, 19 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/540>

CC BY

Chromatisme sous les tropiques

Mariza Martins Furquim Werneck

Le regard pictural
Pinacotextes
Chromatismes

- 1 Le peintre français Vernet, invité à s'expliquer sur la raison du prix élevé d'une de ses toiles, répondit simplement qu'elle lui avait pris à peine une heure de travail, plus toute sa vie.
- 2 Claude Lévi-Strauss écrit *Tristes tropiques*, récit de son voyage initiatique au Brésil, en quatre mois seulement. Pour la première fois, il éprouva le désir de jeter sur le papier ce qui lui passait par la tête, sans aucune censure. Plus tard, il expliqua qu'il l'avait écrit l'esprit altéré, dans un état d'exaspération permanente, transcrivant des mots en portugais comme ils résonnaient à ses oreilles, sans même en vérifier l'orthographe. C'est la raison pour laquelle, dit-il, la première édition s'avère pleine d'erreurs grossières, un véritable monstre. En outre, affirme-t-il encore, il s'agit d'un livre anti-scientifique, qui contient un nombre déplorable d'alexandrins¹.
- 3 Cette description rappelle quelque peu les exercices d'écriture automatique des surréalistes, ses compagnons d'exil à New York. On est loin, pour lui, de la rigueur et des exigences auxquelles son style est habitué.
- 4 On le sait, sa venue au Brésil entérina son choix de devenir ethnologue et de se consacrer à une carrière scientifique. Il dut alors renoncer, peut-être définitivement, aux nombreux dons qui le tenaillaient depuis le début de l'adolescence, quand il composait, écrivait, peignait. *Tristes tropiques* signifia, d'une certaine manière, le retour à une vocation artistique considérée jusqu'alors irrémédiablement perdue, une dernière tentative de devenir écrivain. Tentative frustrée, selon lui, dans la mesure où le projet initial était d'écrire un roman d'*escroqueries*, comme il le dit, de rapporter un *fait-divers*, dont quelques *ruines* sont encore lisibles dans le résultat final². Ce-

pendant, bien qu'il l'ait reniée, *Tristes tropiques* est l'œuvre la plus célébrée, et peut-être la plus passionnément lue du fondateur du structuralisme français.

- 5 Par persistante qui résonne encore en ce livre, certains virent en lui les traces des *Essais* de Montaigne ou de *L'interprétation des rêves* de Freud³. Octavio Paz évoque d'autres expériences de lecture : *Ulysses* de Joyce, *Un coup de dés* de Mallarmé et aussi *À la recherche du temps perdu* de Proust⁴.
- 6 Cette liste pourrait croître indéfiniment. Ajoutons *Le voyage en Italie* de Goethe, mais aussi celui de Chateaubriand, les *Rêveries du Promeneur solitaire* de Rousseau, les oeuvres de Baudelaire et la *Comédie humaine* de Balzac, avec ses personnages si joliment dessinés.
- 7 Tout travail d'écriture, rappelle Michel Schneider, est une espèce de palimpseste composé de trois couches : le grand livre intérieur que chacun porte en lui, comme projet et destin; les livres lus au cours de sa vie (ceux des autres), qu'il faut faire taire en soi, pour que sorte le sien propre; et finalement le livre écrit⁵.
- 8 *Tristes tropiques* peut être considéré alors comme le point de rencontre de nombreuses autres oeuvres, préfigurant ce qui, d'une certaine manière, fut toujours l'ambition majeure de Lévi-Strauss : devenir un carrefour, un lieu de passage, anonyme et sans identité, qui s'offre à la pensée, où les choses arrivent⁶.
- 9 Dans la perspective structuraliste, l'auteur est purement passif dans la production de son œuvre. Pour qu'elle affleure, il faut cependant qu'il y ait, avant, un long moment d'imprégnation et de fusion, pour que les choses (mythes, mots, idées) venues d'ailleurs – d'autres auteurs – s'intègrent peu à peu dans la trame du texte et se transforment en une écriture propre, dans un exercice de recreation.
- 10 Quand il débarqua au Brésil, en février 1935, Claude Lévi-Strauss amenait avec lui son enfance du 26, rue Poussin, à Paris, dans une famille bourgeoise qui cultivait la musique, la peinture et une certaine nostalgie du Second Empire; son expérience de la guerre, passée à Versailles dans la maison de son grand-père maternel; sa fascination pour Marx, Freud et la géologie, et le dégoût de la philosophie.

- 11 Entre son retour en France, en 1939, et la première édition des *Tristes tropiques*, en 1955, bien des choses se passent : sa téméraire tentative d'obtenir un poste de professeur à Vichy, en pleine France occupée ; l'exil à New York ; les déambulations chez les antiquaires avec ses amis surréalistes; la rencontre avec l'ethnologie de Franz Boas et la linguistique de Roman Jakobson ; ses contacts avec Bill Reid et l'art de la Côte Nord-Ouest du Canada; trois mariages et deux enfants, pour ne parler que des faits les plus remarquables.
- 12 Non, *Tristes tropiques* n'a pas été écrit en quatre mois. De même que la toile de Vernet, il a consommé une partie considérable d'une longue existence. Comme il le dit lui-même, il ne s'agit pas d'un journal d'expédition, mais d'une réflexion distanciée sur ses vieilles aventures. Il s'est construit non à partir du voyage, mais d'une expérience recréée, par la mémoire, mais aussi par l'oubli.
- 13 À mesure qu'il révèle ses relations avec le binôme mémoire/oubli, Lévi-Strauss se rapproche de l'expérience proustienne, où les vapeurs émanées d'une tasse de tilleul, en alchimie avec une simple madeleine, provoquent un plongeon dans le temps. Le réveil de cette mémoire involontaire, tantôt olfactive, tantôt musicale, surgit plusieurs fois dans les *Tristes Tropiques*.
- 14 Mais, s'il est possible de discerner, en quelque lieu du récit de Lévi-Strauss, des affinités évidentes avec les travaux de la mémoire, tels que dans l'oeuvre de Proust, dans d'autres, elle replace l'auteur dans un autre plan : il peut s'y définir, non comme un conteur du temps, à la manière de Proust, mais comme celui d'un autre genre, de tradition aussi ancienne que le premier. Que ce soit dans le voyage réel, reconstruit dans *Tristes Tropiques*, ou dans l'imaginaire, réalisé dans les *Mythologiques*, on détecte une pensée plastique, mobile, qui s'étend dans l'espace, et a peu à voir avec les incursions philosophiques du Temps. C'est surtout à partir de l'expérience spatiale et du monde des formes qu'il observe la réalité et fabrique son mode de pensée, et non pas seulement de la perception temporelle : *Tel je me reconnais, voyageur, archéologue de l'espace, cherchant vainement à reconstituer l'exotisme à l'aide de parcelles et de débris.* ⁷
- 15 Quand il considère enfin possible, vingt ans après, l'union des deux points de sa vie et, réconcilié avec son passé, croit que les conditions

existent pour le souvenir, Claude Lévi-Strauss lance alors un *regard en arrière*⁸. Mais de quel regard s'agit-il?

Le regard pictural

- 16 Si l'écriture de *Tristes tropiques* se construit à partir de l'expérience retenue et des livres sédimentés chez l'auteur, ce texte-palimpseste est fait également de nombreux tableaux – portraits et paysages, en premier lieu – qui l'habitent en permanence depuis l'enfance, vécue chez le père et les oncles peintres, et dans l'intimité des toiles de Poussin, d'Ingres, de Chardin, des estampes japonaises et, plus tard, de l'art surréaliste. Des tableaux très souvent décrits au cours de son oeuvre et qui non seulement constituent les pièces d'un musée imaginaire, susceptibles d'être pleinement inventoriés, mais composent aussi l'iconographie de la pensée de Lévi-Strauss.
- 17 Son discours, s'il est dense de musicalité, comme il l'a toujours affirmé, est aussi éminemment plastique, *imagétique*. L'intimité avec la peinture va contaminer son regard sur la nature, et sur la réalité du monde en général. Pour lui, comme on l'a déjà dit des pommes de Cézanne ou des Tournesols de Van Gogh, *le spectacle d'un panier plein de fraises ne sera plus jamais le même pour qui se souvient de la façon dont les Hollandais et les Allemands du XVIIIème siècle, ou Chardin, les peignirent.*⁹
- 18 Ce qu'il demande alors aux peintres qu'il a choisis comme maîtres est qu'ils lui montrent mieux la réalité que lui-même ne serait capable de la voir, qu'ils purifient ses sens et sa compréhension du monde¹⁰.
- 19 Son fameux goût pour l'art académique – souvent considéré douteux, ne s'intéressant, selon certains, qu'à des genres mineurs – se retrouve tout au long de son oeuvre. Mais, si les *Tristes tropiques* suggèrent, sans aucun doute, une approximation avec une peinture de type plus traditionnel, révélant, si l'on peut dire, sa vocation de paysagiste et de portraitiste, les *Mythologiques* établissent une relation directe avec l'art moderne.
- 20 Etendant son regard pictural sur les mythes, Lévi-Strauss va les revêtir d'une intense plasticité, les transformant tantôt en objets tridimensionnels, comme les mobiles de Calder, tantôt en une fiancée de Duchamp, « mise à nu par ses célibataires, même »; ou encore en mo-

dèles évanescents comme des anamorphoses – distortions de perspective qui, bien que trouvant leur origine dans la Renaissance, avec Dürer et Holbeim, furent réappropriées par les surréalistes, Lacan, Cocteau et d'autres artistes contemporains.

- 21 La pensée par images possède une longue tradition, certes narrative, mais aussi dans l'histoire de la pensée française. Une de ses plus anciennes références est le traité du Jésuite Pierre Le Moyne, en 1640, intitulé *Peintures morales, où les passions sont représentées par tableaux, par caractères, et par questions nouvelles et curieuses*. Cette oeuvre, de plus de huit cents pages en trois volumes, réoriente de manière significative les principes épistémologiques alors en vigueur, dans la mesure où elle réduit l'importance du langage et revalorise ses aspects figuratifs, introduisant dans la réflexion la dimension picturale¹¹.
- 22 Jean-François Lyotard appelle ce type d'écriture *texte-figuratif*, c'est-à-dire un texte qui se donne à voir, qui est construit pour être visible. Prenant le parti de l'imagétique, Lyotard montre que tout discours est habité en son sous-sol, par une forme, une image, qui agit sur la superficie du texte, accroissant son sens et sa rationalité de propriétés d'expression et d'affect¹².
- 23 Un autre auteur, Bernard Magne, travaillant à reconstruire les références picturales dans l'oeuvre de Georges Perec (chez qui, selon lui, le cadre joue un rôle de producteur de texte), préfère les appeler *pinacotextes*¹³.
- 24 Malgré tout l'intérêt de l'histoire de cette tradition, nous nous intéressons, dans les limites de cet article, à l'inclusion du discours de Lévi-Strauss dans l'héritage direct des portraits en prose de l'oeuvre de Balzac – excellent créateurs de caractères, à la manière des physiologistes –, des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, mais aussi des magnifiques paysages *peints* par Chateaubriand.
- 25 Même le déchiffrement des textes les plus théoriques de Lévi-Strauss, nécessitent l'étude d'une petite galerie d'art – une enceinte d'images, comme il le dit lui-même – où il élabore sa pensée. Un exemple classique de ce processus peut se retrouver dans *La science du concret*, texte-manifeste de la méthode structuraliste, dans lequel Lévi-Strauss explore minutieusement les différents systèmes de classifica-

tion de la flore et de la faune de certains groupes tribaux. À côté de ces taxinomies de l'histoire naturelle, l'auteur de *La Pensée sauvage* passe en revue différentes formes de manifestation artistique. Car pour lui les processus intellectuels nécessaires à la production de la science sont présents dans la fabrication aussi bien de l'art que de la magie¹⁴.

- 26 Le personnage qui occupe la scène principale de cette réflexion est, sans aucun doute, le *bricoleur*, que Lévi-Strauss repêche du fond de son enfance. Dans ses références autobiographiques, il se réfère fréquemment à son père, Raymond Strauss, portraitiste de profession. Quand les commandes de portraits venaient à manquer, il se consacrait au bricolage, à la fabrication de petits objets, à partir de débris et de déchets, qui permettaient de soulager le budget domestique. C'est ainsi que naissaient des abat-jours faits d'estampes japonaises bon marché, des tables de laque chinoise et des tissus imprimés maison. Lévi-Strauss participait activement à la fabrication de ces objets et il en vient à décrire en détails certains processus dans ses interviews.
- 27 Cette expérience ne sera pas négligée dans la construction de sa pensée. Dans *La science du concret*, la figure du *bricoleur* émerge et se transforme en clé métaphorique principale pour expliciter les fondements de la pensée magique. De la même manière, et dans le même texte, le portrait d'Elizabeth d'Autriche, peint par François Clouet, n'occupe pas une place moindre, quand Lévi-Strauss s'emploie à considérer la valeur méthodologique – ainsi qu'esthétique – de la miniature dans la production de la science. Cependant, tant le *bricoleur* qu'Elizabeth et son fameux collier de dentelles acquièrent parmi les commentateurs de Lévi-Strauss une dimension à ce point totalisante qu'ils obscurcissent la référence à d'autres artistes dans ce texte – peintres, architectes, écrivains et cinéastes – et qui éclairent beaucoup sur l'élaboration de la pensée de l'auteur qui les a réunis dans sa galerie.
- 28 En guise d'exemple, Lévi-Strauss, quand il se réfère au caractère mytho-poétique du bricolage, le compare dans un seul paragraphe aux processus de ce qu'on appelle l'art brut, créé par des malades mentaux; à l'architecture fantastique du facteur Cheval (un château de pierres, construit dans la région de Hauterives, dans le Sud de la

France, par un promeneur fou); aux décors cinématographiques de Georges Méliès, illusionniste de profession; aux miniatures de Charles Dickens dans le roman *Les grandes espérances*. Un bref passage par ces images, qui donnent accès à l'imaginaire de Lévi-Strauss, nous permet certainement de comprendre un peu mieux la dimension esthétique de son oeuvre.

- 29 La réunion de ces artistes, sous la même rubrique de bricolage, n'est pas fortuite. Bien qu'ils soient liés à des genres et des formes de représentation différentes, ils créent tous leurs arts à partir de débris et de déchets. Mais, bien au-delà de cela, leur dénominateur commun est en fait leur proximité avec la folie, l'illusion et les représentations fantastiques du monde. Ce qui montre au minimum que le musée imaginaire de Claude Lévi-Strauss appartient beaucoup plus à la tradition du rêve et du délire que ce que la rigueur de sa science pourrait le laisser supposer.

Pinacotextes

- 30 Dans l'art du bricolage, l'onirique et le poétique sont des éléments constitutifs de l'objet fabriqué, qu'importe sa rusticité. C'est l'art de l'improvisation, de l'intuitif, où l'imagination, alliée à une bonne habileté manuelle, joue un rôle fondamental. Artiste du *hasard objectif*, collectionneur de débris et déchets, le *bricoleur* tire même de l'ordonnancement et de la classification de ses matériaux une expérience esthétique supplémentaire.
- 31 Curieusement, cependant, l'art du portrait, avec lequel Lévi-Strauss cohabitait intimement dans la maison paternelle, se situe dans sa pensée en position diamétralement opposée aux arts du *bricoleur*. Bien que ses lecteurs soient habitués à ces jeux d'opposition présents dans ses constructions théoriques, on ne peut que s'étonner de trouver dans le même texte – déjà cité : *La science du concret*, dans lequel nous avons vu comment, explicitant les bases tant de sa science que de son esthétique, il célèbre l'art brut et innocent, né du délire et du fantastique – une défense véhémement de l'expertise et du *savoir-faire* de l'atelier du peintre.
- 32 L'art du portrait, nous l'avons dit, est représenté dans ce texte par la magnifique miniature d'Elizabeth I, oeuvre de François Clouet, dans

lequel la richesse d'une goutte de dentelle peinte en *trompe-l'oeil* joue le rôle de *punctum* (dans le sens barthien, qui déchiffre la lecture de la photographie)¹⁵ et attire de manière irrévocable le regard de Lévi-Strauss, provoquant en lui une réflexion féconde sur les relations entre l'art et la science. Mais, si Elizabeth est le seul portrait, Clouet n'est pas le seul portraitiste qui intéresse Lévi-Strauss.

- 33 Ailleurs, il parcourt six siècles de peintures (du XV^e au XX^e Siècle), exaltant chez chaque artiste, l'expérience des sens et de l'intelligence qu'il développe à partir de l'art du portrait. Chez Van der Weyden (1399-1469), considéré comme le plus grand peintre flamand après Van Eyck, il croit que la maîtrise technique atteint une telle perfection que, après lui, « les problèmes présentés par les peintres ne sont plus que de la physique récréative »¹⁶. Ensuite vint Clouet (1485-1511) et ses miniatures. Chez Rembrandt (1606-1669), il exalte la capacité de fixer dans la toile « la plus révélatrice des expressions et jusqu'aux pensées secrètes de son modèle ». Le XVIII^e Siècle est représenté par Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), dont la peinture reflète la sensibilité d'une époque marquée par Rousseau, Fielding et Richardson. Enfin, Édouard Detaille (1848-1912), spécialiste de peinture militaire, impressionne Lévi-Strauss par les compositions « dont les compositions respectent l'heure et l'ordre de la bataille, le nombre et la disposition des boutons à quoi se reconnaissent les uniformes de chaque arme »¹⁷.
- 34 Pour Lévi-Strauss, cette exactitude et cette minutie –qui rappelle l'étymologie du mot français *portrait* : trait pour trait – est ce qui fit de l'art de peindre un *métier* admirable, qui se confond avec l'histoire même de la peinture. Ses difficultés avec l'art non-figuratif viennent précisément du fait de cette forme de représentation en vint à mépriser les méthodes et les secrets d'un savoir accumulé durant des siècles. Dans une critique féroce contre l'art abstrait, Lévi-Strauss le définit comme une école de peinture où chaque artiste se contente de présenter comment il exécuterait ses tableaux, s'il lui venait l'idée de les peindre¹⁸.
- 35 Mais bien qu'il connaisse en profondeur les techniques et méthodes du *métier* de portraitiste, c'est tout d'abord à la littérature qu'il se remet pour composer ses portraits des *Tristes Tropiques*. Ainsi, la

description implacable de Georges Dumas, son professeur de psychologie, possède une claire inspiration balzacienne:

(...) son corps robuste, taillé à la serpe, surmonté d'une tête bosselée qui ressemblait à une grosse racine blanchie et dépouillée par un séjour au fond des mers. Car son teint cireux unifiait le visage et les cheveux blancs qu'il portait taillés en brosse et très courts, et la barbe, également blanche, qui poussait dans tous les sens. Cette curieuse épave végétale, encore hérissée de ses radicelles...¹⁹

- 36 Les lecteurs habitués aux personnages créés par Balzac dans ses romans de la *Comédie humaine* reconnaîtront dans ce portrait la grâce et l'humeur, par exemple, du *Cousin Pons*, livre pour lequel Lévi-Strauss manifestait sa sympathie. Outre le Professeur Dumas, les *Tristes Tropiques* sont émaillés d'autres portraits, comme, pour n'en citer qu'un, celui de Victor Margueritte, qui fut son professeur également et avec qui il travailla quelques temps en tant que secrétaire. Soit dit en passant, celui-ci est bien plus généreux, mais empreint du même humour caustique que le précédent. À d'autres moments du texte, bien qu'on ne puisse parler de portrait à proprement dit, la finesse de certaines descriptions suggère une grande intimité avec cet art, ou du moins un regard entraîné pour le détail et la précision, comme celui d'un portraitiste, ou celui d'un peintre de pommes, comme Cézanne. En guise d'illustration, il n'est pas de meilleur exemple que sa description d'une atte (ou pomme cannelle) : « idée d'un artichaud enfermé dans une poire ».
- 37 Mais parmi les genres où Lévi-Strauss s'aventure dans *Tristes tropiques*, c'est celui du paysage où il se sent certainement le plus dans son élément : « Si nous ouvrons les personnes, nous y rencontrerions des paysages », disait Agnès Varda²⁰. S'agissant de Lévi-Strauss, peut-être cela est-il vrai, puisqu'à partir de ses paysages internes, nous commençons à voir ses tropiques.
- 38 Mais pas immédiatement. Au début sa vision est vacillante, presque un « non-regard », car, pour lui « tout paysage se présente d'abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu'on préfère lui donner »²¹.
- 39 Cette liberté, cependant, lui est pénible, car notre auteur a les yeux bien trop domestiqués par le paysage européen *réel*, mais aussi, et

surtout, imprégnés du paysage *peint* par les grands maîtres auxquels il a laissé la tâche de lui apprendre à mieux voir ce qui l'émeut dans le spectacle du monde :

Le voyageur européen est déconcerté par de paysage qui ne rentre dans aucune de ses catégories traditionnelles. Nous ignorons la nature vierge, notre paysage est ostensiblement asservi à l'homme (...). Mais même les plus rudes paysages d'Europe offrent une ordonnance, dont Poussin a été l'incomparable interprète.²²

40 Le sens qu'il choisit, alors, lui est fourni, une nouvelle fois, par la peinture: regard nécessaire, capable de l'orienter pour commencer à organiser ce paysage indompté, et pour que sa vie ne se perde pas au milieu des savanes du Brésil Central, comme il le pressentit si souvent. Finalement, pour lui, le rôle de l'art ne se réduit pas à fournir au spectateur une gratification sensible, mais « l'art est aussi un guide, un moyen d'instruction, et je dirai presque d'apprentissage de la réalité ambiante ». ²³

41 À mesure qu'il gagne en intimité avec le paysage tropical, bien qu'il reste prisonnier du monde des analogies, Lévi-Strauss commence à tirer de sa propre palette des formes et des couleurs plus brillantes :

Cette forêt diffère de la nôtre par le contraste entre le feuillage et les troncs. Celui-ci est plus sombre, ses nuances de vert évoquent le minéral plutôt que le végétal et, dans le premier règne, le jade et la tourmaline davantage encore que l'émeraude et le péridot. Au contraire, les troncs, blancs ou grisâtres, se silhouettent comme des ossements sur le fond obscur du feuillage. ²⁴

42 Et ainsi continue-t-il à projeter un autre cadre, plus intime, sur cette nature insolite :

Vue de dehors, cette nature est d'un autre ordre que la nôtre; elle manifeste un degré supérieur de présence et de permanence. Comme dans les paysages exotiques d'Henri Rousseau, ses êtres atteignent à la dignité d'objets. ²⁵

43 Ce n'est qu'à partir de là que Lévi-Strauss commence à se détacher de ce répertoire connu, de cette peinture intériorisée, et ose ébaucher ses propres aquarelles. Il peint alors la mer, la montagne, la forêt.

Bien que la référence picturale reste sans équivoque – les métaphores utilisées le montrent suffisamment –, rappelons, comme dans le cas des tableaux, que ses maîtres paysagistes ne furent pas seulement des peintres. Une fois de plus, nous devons évoquer Rousseau, le premier à tourner son regard vers la nature, encore qu'il fût, au contraire de Diderot, insensible à la peinture. Ensuite vient Chateaubriand, l'écrivain-voyageur, qui sut explorer, de manière magnifique, les ressources de description de paysages inconnus et pittoresques. Il faut rappeler encore le poète de la *forêt de symboles*, à qui Lévi-Strauss rend hommage, quand il décrit « la grande forêt humide de conifères (...) –végétation régulière qui enchanterait Baudelaire ». Et, bien sûr, Goethe.

- 44 Mais dans ses descriptions, le paysage imaginaire semble prévaloir sur le réel. Comme il le dit lui-même, il pourrait parfaitement vivre devant un grand paysage, un des ports maritimes peints par Joseph Vernet, par exemple, qui reconstituent la France du XVIII^e siècle :

J'imagine parfaitement que je puisse vivre devant un grand paysage, j'imagine très bien que je puisse vivre devant ces tableaux et que les scènes qu'ils représentent deviennent pour moi plus réelles que celles qui m'entourent. ²⁶

- 45 Ce qui l'intéresse surtout, c'est le paysage idéalisé, où il puisse trouver refuge, expérience que seule la peinture peut lui restituer intacte.
- 46 On ne peut que s'étonner de ce que Lévi-Strauss n'ait eu aucun contact antérieur avec le paysage brésilien, au moins dans sa version picturale. En effet, dans ses écrits, il n'y a aucune référence, sauf erreur, aux œuvres des peintres-naturalistes, français et allemands, qui, durant tout le XIX^e Siècle, voyagèrent et assumèrent le rôle, selon les mots de Flora Süssekind, d'organiser notre propre regard sur le paysage et de nous familiariser avec lui²⁷. Dans l'imaginaire de Lévi-Strauss, il n'y avait qu'une impression, légèrement visuelle, mais surtout olfactive : « aujourd'hui encore je pense d'abord au Brésil comme à un parfum brûlé. »²⁸
- 47 Cependant, s'il est vrai qu'il ne connaissait pas les représentations picturales du Brésil, ce n'était pas vrai pour le Japon. Le paysage japonais l'avait déjà imprégné avant sa visite dans ce pays et, peut-on dire, depuis l'enfance, puisque, selon sa biographie, sa collection d'objets

d'art débuta par une estampe japonaise, cadeau de son père. En outre, au cours de son œuvre, il se réfère d'innombrables fois à sa passion pour les « ukiyoe », les « images du monde flottant », peintes par Hokusai ou Utamaro.

- 48 En arrivant à Tokyo, toutefois, il ne reconnut pas, dans le paysage réel, les images qu'il avait enregistrées dans son petit musée intérieur, et la déception en fut immense.
- 49 La consternation fut plus grande encore, lorsqu'il put vérifier que le bateau où il se trouvait, de fabrication ancienne, en vieux bois délavé, rongé par les assauts de la mer – de la même manière que les embarcations de promenade, ornées de lanternes colorées –, était, comme une promesse de bonheur, identique aux embarcations qui figuraient dans les travaux d'Hokusai, cent quatre-vingts ans plus tôt.²⁹
- 50 Lévi-Strauss, désespéré par ce décor, tout comme il l'avait été si souvent sur les bords de la Seine, qui ne lui restituaient pas les images peintes au XVIII^e ou au début du XIX^e Siècles, exaltait, de forme pathétique « le Japon moderne, auteur de tant de miracles », qu'il se remémore « avec un peu plus de piété », ce que fut l'ancien Edo, et ressuscite un jour les rivières de Sumida, qui, durant deux ou trois siècles, firent le bonheur des peintres et des poètes³⁰. Pour lui, la peinture peut servir à l'homme comme l'un des derniers témoins d'un monde moins agressif avec la nature et, bien plus, capable de lui fournir le modèle pour la restaurer.

Chromatismes

- 51 Mais parmi tous les tableaux peints par Lévi-Strauss, dans *Tristes tropiques*, le plus connu – et en tout point excessif – est le coucher de soleil, vu de la mer. L'accompagner dans sa description peut nous aider à comprendre tant sa science que son esthétique.
- 52 Mis en évidence en italique et précédé de l'indication qu'il fut écrit sur le bateau, le récit commence par tenter d'établir les différences entre l'aurore et le crépuscule, différences qui, selon lui, ont toujours été négligées par les scientifiques. Ce faisant, et il ne pouvait en être autrement, la première métaphore est tirée d'un drame musical : *Le lever du jour est un prélude, son coucher, une ouverture qui se produirait à la fin au lieu du commencement comme dans les vieux operas*³¹.

- 53 Mais, si l'aurore ne révèle que les premières heures du jour qui s'annonce, le coucher présente un spectacle complet, avec un début, un milieu et une fin.
- 54 Dans ce spectacle, comme dans les *Mythologiques*, la peinture semble absente et n'apparaît pas immédiatement. Il faut une déviation, littéralement, pour que les couleurs commencent à surgir : le navire *Mendoza* opère un virage presque imperceptible et place Lévi-Strauss devant un spectacle de lumière changeante, comme celui d'un tableau impressionniste. C'est alors que Lévi-Strauss pénètre dans le monde des formes. Mais il hésite encore entre l'architecture et la peinture : *Au début, l'astre est architecte. Ensuite seulement (quand ses rayons parviennent réfléchis et non plus directs) il se transforme en peintre.*³²
- 55 Pour le coucher de soleil de Lévi-Strauss, plusieurs arts sont convoqués. Le paysage lui suggère soit « un jouet japonais merveilleusement coloré », soit « un ballet immobile », soit encore « un archet de violon, incliné ou droit pour toucher des cordes différentes ».
- 56 Explode enfin toute la gamme des couleurs et toutes les nuances sont tirées de la palette de l'auteur. La tâche exige une telle concentration qu'elle fait penser à la précision d'un scientifique alliée à la sensibilité d'un artiste. Mais pourquoi ne pas inverser la proposition: la rigueur d'un artiste alliée à la sensibilité d'un scientifique? C'est ainsi que le peintre dit :

Par une alchimie impénétrable, chaque couleur parvient à se métamorphoser en sa complémentaire alors qu'on sait bien que, sur la palette, il faudrait absolument ouvrir un autre tube afin d'obtenir le même résultat.³³

- 57 Mais avant que la nuit ne s'impose, « comme par supercherie », volant au peintre impressionniste son spectacle évanescent de lumière et de couleur, Lévi-Strauss donne ses derniers coups de pinceaux, pour réaliser son vieux fantasme, son désir d'habiter littéralement dans un paysage marin de Vernet :

Sur ce fond de nuages qui ressemblait à un paysage côtier, au fur et à mesure que le ciel se nettoyait on vit apparaître des plages, des la-

gunes, des multitudes d'îlots et de bancs de sable envahis par l'océan inerte du ciel...³⁴

58 Cette dernière image –le ciel vu comme un océan inerte – n'est pas gratuite. Le baroque du texte ne peut être mesuré uniquement par ses excès, mais, encore une fois, par la suggestion d'un univers réversible, d'un monde à l'envers, qui engendre des merveilles.

59 La nuit est le lieu de l'illusion, « inaugure un spectacle faux », et si le peintre se distrait, les couleurs le confondent et trompent. Ainsi, le texte est-il traversé par des expressions comme « mais c'est parce que je n'ai pas pris garde que certains nuages sont devenus rouge-vif », ou « une nouvelle teinte que pourtant je n'avais pas remarquée » et encore « l'illusion se trouvait accrue par les dernières lueurs du jour »³⁵.

60 Tout ?

Et parce que le ciel bordant ces flèches nuageuses simulait un océan, et parce que la mer reflète d'habitude la couleur du ciel, ce tableau céleste reconstituait un paysage lointain sur lequel le soleil se coucherait de nouveau.

61 Et c'est sous le signe de l'illusoire, du fugitif, que le texte se termine, rappelant une nouvelle fois les décors de Georges Méliès, l'art brut des fous et le château fantastique du facteur Cheval. Quand le rideau tombe, il reste seulement

...les portants d'un décor dont, après le spectacle et sur une scène privée de lumière, on perçoit soudain la pauvreté, la fragilité et le caractère provisoire, et que la réalité dont ils sont parvenus à créer l'illusion ne tenait pas à leur nature, mais à quelque duperie d'éclairage ou de perspective.³⁶

62 Mais, quand bien même ce texte mettrait-il en évidence le regard pictural de Lévi-Strauss dans les *Tristes tropiques*, les commentaires en seraient sans intérêt si l'on ne prêtait attention au paragraphe qui le précède dans le livre. En effet, Lévi-Strauss y déclare que, devant ce décor, il ressentit une espèce d'état de grâce et de fièvre, tentant de fixer dans ses carnets les formes évanescents et toujours renouvelées auxquelles il assistait. Cet exercice le fascinait encore et c'est

de celui-ci qu'il construisit son atelier d'ethnologue. Car enfin, l'activité structuraliste n'est pas autre chose que la capacité de saisir des formes en transformation permanente :

Si je trouvais un langage pour fixer ses apparences à la fois instables et rebelles à tout effort de description, s'il m'était donné de communiquer à d'autres les phases et les articulations d'un événement pourtant unique et qui jamais ne se reproduirait dans les mêmes termes, alors, me semblait-il, j'aurais d'un coup atteint aux arcanes de mon métier...³⁷

- 63 Poursuivant ce projet, ce n'est pas par hasard qu'à la fin des *Mythologiques*, il évoque une fois de plus le même coucher de soleil, pour l'intégrer alors au « Crépuscule des dieux », qui achève la tétralogie wagnérienne de l'*Anneau des Niebelungen*.
- 64 Les outils de la pensée de Lévi-Strauss, appelés ici *récits-tableaux* ou *pinacotextes*, s'ils sont plus visibles dans les *Tristes tropiques*, se prolongent jusqu'aux *Mythologiques*, bien que de manière différenciée. Les références picturales explicites y ont disparu – la peinture étant supposément exclue pour penser le mythe – ce dernier se transformant d'ailleurs en objet plastique.
- 65 Mais, nous ne l'oublions pas, l'entreprise de Lévi-Strauss est encore plus ambitieuse. En incorporant les méthodes et techniques tirées de l'art dans sa propre pensée, ce qui l'intéresse est de les transformer en science, c'est-à-dire en catégories adéquates pour comprendre comment fonctionne l'esprit humain. En ce sens, on peut dire que la dimension esthétique de son œuvre dépasse celle d'une réflexion sur l'art, pour trouver une perspective esthétique *en elle-même*.
- 66 Ainsi, les références à la littérature, à la musique, aux arts plastiques, présentes dans son oeuvre, jouent comme *opérateurs esthétiques* de sa pensée et, en tant que tels, ne peuvent être pensés isolément, puisqu'ils se superposent les uns aux autres, créant, comme il dit, une illusion de simultanéité. Et loin d'être de simples références externes, elles sont constitutives de l'architecture interne de son oeuvre. Personne ne pouvait mieux définir cette perspective que Lévi-Strauss lui-même, lorsqu'il exaltait la méthode créée par le peintre Poussin comme une méthode de composition si parfaitement assimilée qu'elle en devient un mode de pensée.

67 Renonçant à l'art pour faire de la science, Lévi-Strauss n'a cessé d'intégrer profondément des processus artistiques dans son travail. Cela revient à montrer qu'il a réalisé de manière effective l'alchimique union du sensible avec l'intelligible. Ou, dit autrement, si c'est de science qu'il s'agit, l'art aussi est bon pour la penser³⁸.

Barthes, Roland, *La chambre claire*, dans *Œuvres complètes*, vol. (1974-1980), Paris, Seuil, 2002

Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Julliard/Plon, Presses Pocket, 1969.

Lévi-Strauss, Claude, « Aux gens de Tokyo », dans *Magazine Littéraire*, 311, juin 1993.

Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Lévi-Strauss, Claude, *Mito e significado*, Lisbonne, Edições 70, 1981.

Lévi-Strauss, Claude, *Regarder, écouter, lire*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2008.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, Terre Humaine, 1995.

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985.

Magné , Bernard, « Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, l'oeuvre-clé du pinacotexte perecquien », dans Guillermin, J.-P, *Récits/Tableaux*, Lille, Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1994.

Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*, São Paulo, Perspectiva, 1997.

Reiss, Th. J., « Logique et rhétorique », dans Hollier, D., *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

Schneider, Michel *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

Sontag, Susan, “L'anthropologue comme héros”, dans *L'oeuvre parle*, Paris, Seuil, 1967.

Süssekind, Flora, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

1 Lévi-Strauss, Claude et Eribon, Didier, *De près et de loin*, (suivi d'un entretien inédit, Deux ans après), Paris, Odile Jacob, 1988/1990.

2 Voir Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, Terre Humaine, 1995, p. 449, chap. « L'apothéose d'Auguste », où il résume l'intrigue de son roman.

3 Sontag, Susan, “ L'anthropologue comme héros”, dans *L'oeuvre parle*, Paris, Seuil, 1967.

- 4 Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*, São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 59.
- 5 Schneider, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- 6 Lévi-Strauss, Claude, *Mito e significado*, Lisbonne, Edições 70, 1981, p. 14.
- 7 Lévi-Strauss, Claude *Tristes tropiques*, op.cit. p. 42.
- 8 Titre du chapitre du livre où il commence son récit de voyage au Brésil, op. cit. p. 45.
- 9 Lévi-Strauss, Claude, *Regarder, écouter, lire*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 1513-1514.
- 10 Lévi-Strauss, Claude et Eribon, Didier, op. cit., p. 239-240.
- 11 Voir Reiss, Th. J., « Logique et rhétorique », dans Hollier, D., *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 269-274.
- 12 Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985, p. 15.
- 13 Magne, Bernard, « Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, l'œuvre-clé du pinacotexte perecquien », dans Guillerm, J.-P, *Récits/Tableaux*, Lille, Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 229.
- 14 Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 3-47.
- 15 Voir Barthes, Roland, *La chambre claire*, dans *Oeuvres complètes*, Vol.. V (1974-1980), Paris, Seuil, 2002, p. 822.
- 16 Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, op. cit. p. 41.
- 17 *Idem*, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 50.
- 18 *Id. Ibid.*, p. 50, (1).
- 19 Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, op. cit., p. 12.
- 20 Cf. Sússekind, Flora, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 156.
- 21 Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, op. cit., p. 59.
- 22 *Id. Ibid.*, p. 102-103.
- 23 Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Julliard/Plon, Presses Pocket, 1969, p. 164.
- 24 Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, op. cit., p. 100.
- 25 *Id. Ibid.*, p. 100.

- 26 Charbonnier, Georges, *op. cit.*, p.117
- 27 Süssekind, Flora, *op. cit.*, p. 39.
- 28 Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, *op. cit.*, p. 47-48.
- 29 Lévi-Strauss, Claude, « Aux gens de Tokyo », dans *Magazine Littéraire*, 311, juin 1993, p. 48.
- 30 *Id. Ibid.*
- 31 *Tristes tropiques*, *op. cit.*, p. 67.
- 32 *Id. Ibid.*, p. 70.
- 33 *Id. Ibid.*, p. 73.
- 34 *Id. Ibid.* p 63
- 35 *Tristes tropiques*, *op. cit.*, p. 64-65.
- 36 *Id. Ibid.*, p. 65.
- 37 *Id. Ibid.* p. 60.
- 38 Traduit du portugais par Thomas Thierry.

Français

Tristes tropiques, de Claude Lévi-Strauss, 57 ans après sa sortie, suscite encore de nouvelles lectures. Nous montrons ici comment le regard qu'il jeta sur le paysage brésilien, quand il y arriva en 1935, était substantiellement un regard pictural, imprégné des toiles de Poussin, de Henri Rousseau, ainsi que des récits-tableaux de Chateaubriand et Baudelaire, entre autres. Ces références, loin de rester purement externes à l'œuvre, sont de véritables outils de pensée ou, dit autrement, fonctionnent comme des opérateurs esthétiques de sa pensée.

Mots-clés

Lévi-Strauss, regard pictural, pinacotexte, récits-tableaux, opérateurs esthétiques, chromatisme

Mariza Martins Furquim Werneck

Professora Doutora no Departamento de Antropologia
Universidade Católica de São Paulo

Chromatisme sous les tropiques

mmfw@uol.com.br