

Vlado Kotnik

*Centre de recherches scientifiques
Faculté des sciences humaines
Université de Primorska, Koper, Slovénie
Vlado.Kotnik@zrs.upr.si*

Lévi-Strauss et l'Opéra

Résumé : Le présent travail est consacré à Claude Lévi-Strauss et à son interprétation structurale de l'opéra comme une 'composition' métaphorique d'un grand opéra anthropologique, matérialisé dans son étude *Mythologiques* en quatre volumes, en référence à *L'Anneau de Nibelung*, la tétralogie de Wagner. Il a créé le type d'étude comparative de la fonction et de la structure des schèmes mythiques dans la culture amérindienne et les partitions d'orchestre des opéras de Wagner, et a implicitement indiqué que la musique européenne, avec sa représentation éminente – l'opéra – avait la même valeur ou la même position symbolique dans l'esprit et la vie de l'Européen de l'époque que le mythe dans "la pensée sauvage". C'est ainsi qu'il peut nous mener à une interprétation de l'opéra comme mythe et métaphore. Le travail portant sur Lévi-Strauss élargit néanmoins la discussion à une peinture historique plus ample du rapport entre l'opéra et la mythologie comme deux systèmes symboliques de la culture européenne.

Mots-clés: Claude Lévi-Strauss, interprétation structurale de l'opéra, une 'composition' métaphorique, l'opéra comme mythe et métaphore

Si nous admettons que l'opéra est capable de créer une communauté mythique extravagante en recréant constamment l'aura du passé perdu, ce n'est peut-être pas un hasard si l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss considérait les opéras de Wagner comme un thème intéressant pour son "initiation" aux *mythologiques* des non-Européens. Ou, comme il dit: "Les *Mythologiques* m'ont ramené à Wagner dans le culte duquel j'ai été élevé et dont, adolescent, je croyais m'être détaché" (Lévi-Strauss & Éribon 1988: 134). Dans les quatre volumes des *Mythologiques* (1964, 1967, 1968, 1971), sa revue exhaustive, sorte de grand opéra wagnérien de la mythologie américaine autochtone¹, Lévi-Strauss se met à analyser des mythes en relation avec d'autres mythes.

Les titres des *Mythologiques* sont devenus célèbres: *Le cru et le cuit*, *Du miel aux cendres*, *L'origine des manières de table*, et *L'Homme nu* reflètent la nature de l'entreprise tout entière, celle de montrer le passage de la nature à la culture puis le chemin parcouru dans le sens inverse. Et la mythologie lui semble être un excellent matériau à même de mettre en lumière ce cycle. Par conséquent, les mythes fournissent un guide ou un modèle, mais seulement à d'autres mythes, à d'autres formes de classification. Il souligne que la mythologie n'a pas de fonction pratique évidente, et que les mythes fonctionnent comme des systèmes de transformations. Il voit le mythe comme semblable à la musique: celui-ci a des ressemblances syntaxiques et en contrepoint superficielles avec le langage mais il est essentiellement non-linguistique dans sa forme et dans son effet. On peut dire alors que le mythe doit rester en dehors du langage s'il doit représenter quelque chose d'autre que soi-même. Il existe des approches variées de la réalité "musicale" du mythe mais l'on peut affirmer que c'est principalement la théorie de Lévi-Strauss sur la nature de la pensée mythique qui permet le transfert à un niveau particulier d'esthétique du mythe et à son interprétation musicale.

D'après Lévi-Strauss, la musique est l'élément supra-temporel le plus fort qui peut se transformer en un monde extraordinaire, en un lieu d'enchantement transcendant. C'est pourquoi il a consacré une grande attention à cet aspect supra-temporel de la musique, et de l'opéra. La musique, l'art le plus lié au temps, de même que le mythe, sont en même temps, comme il l'écrit, *des machines à supprimer le temps* (Lévi-Strauss 1964: 24). Si nous adoptons les observations de Lévi-Strauss sur le lien entre le mythe et la musique, il n'est alors pas difficile de voir que l'opéra, probablement en tant que la limite la plus exemplaire entre les deux, est en effet non seulement un phé-

¹ Son étude des mythes nord et sud-américains *La Potière jalouse* (1985) peut être comprise comme une sorte de supplément à la "tétralogie" ou comme une sorte de suite aux *Mythologiques*: "Par rapport aux *Mythologiques*, *La Potière jalouse* tient un peu la place du ballet dans les grands opéras" (*De près et de loin*, 1988, p. 191).

nomène apte à s'associer aux mythes mais également à les recréer. Depuis ses débuts, l'opéra s'est engagé dans le projet d'interpréter la mythologie en empruntant principalement ses thèmes aux mythes grecs anciens. Ayant occupé une position prestigieuse dans la production de la culture européenne pendant des siècles, l'opéra était également en mesure d'établir sa propre mythologie. L'invention de l'opéra et son histoire présente et passée illustre que le mythe n'est pas quelque chose qui appartient seulement aux anciens Grecs et Romains², ou à des sociétés tribales non-européennes, mais fait partie incontournable de nos propres sociétés.³

Voyons pourquoi l'auteur de la fameuse *Anthropologie structurale* (1958) prétendait que la musique dans "nos" sociétés lyriques contemporaines peut être considérée comme si elle était en relation avec la mythologie. Dans son travail, l'art et la musique, particulièrement l'opéra, jouent un rôle multiple incontestable. Lévi-Strauss et son rapport avec la musique et l'opéra, a été pendant presque un quart du siècle, particulièrement en France, sujet de fameux débats, de polémiques, de querelles semi-musicologiques et musicologiques.⁴ Les musicologues ont tenté d'appliquer son analyse structurale des mythes à l'analyse structurale des œuvres musicales. La revue *Musique en jeu* (No. 12, Octobre 1973) a consacré un numéro thématique à ce sujet. La revue *Critique* (No. 620–621, Janvier-Février 1999) qui a consacré tout le numéro thématique au projet de repenser l'œuvre de Claude Lévi-Strauss dans des optiques plus récentes, a soumis ses inclinations professionnelles et ses positions personnelles envers la musique, et l'opéra, à un réexamen critique.

Au début des années 1970, Lévi-Strauss a fêté à sa manière le dénouement tout musical des *Mythologiques*. Il n'évoquera l'épisode qu'en 1980, dans une interview donnée au *Nouvel Observateur*. " *Je crois ne m'être jamais autant amusé qu'il y a dix ans, pour dessiner un décor d'opéra, en construisant la maquette et en le montant avec les machinistes sur le plateau. Un peu plus tard, en commençant un travail du même genre pour une scène lyrique italienne qui, d'ailleurs, a renoncé à produire l'ouvrage auquel elle m'avait*

² Sur le statut social du mythe dans l'antiquité v. l'étude de Paul Veyne *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante* (Paris, Seuil, 1983) et l'article de Jean-Pierre Vernant "Frontières du mythe" (1996).

³ La réappropriation de nombreux mythes à des fins lyriques vient à l'appui de l'affirmation de Lévi-Strauss que les mythes fonctionnent en relation avec d'autres mythes. Des dizaines de versions lyriques de Jason, Médée, Eurydice, Ariane, Orphée, et d'autres personnages mythiques créent un réseau complexe qui produit des mythes, ou pour utiliser le fameux *novum* structuraliste, dans des variations synchroniques aussi bien que dans des continuités diachroniques.

⁴ Cf. Delière (1965: 45–52), Nattiez (1973b: 3–9, 1973a : 59–79), Clément (1979: 395–423).

invité à collaborer"⁵ – il s'agit, dans l'ordre, de *L'Heure espagnole* de Ravel (opéra en un acte décrit comme *comédie musicale*) (Lévi-Strauss 1971 : 594), monté à Grenoble, et d'une œuvre de René Leibowitz. Peinture, sculpture, architecture et musique, mêlés de menuiserie et bricolages variés : l'opéra, spectacle total, est aussi un métier complet selon Lévi-Strauss. Il soulignera le plaisir que lui a procuré cette expérience : "*Il y a, chez moi, un côté manuel qui n'a jamais trouvé l'occasion de se satisfaire en dehors du bricolage domestique et de ces deux occasions*".⁶ Un vieux rêve a été satisfait. Le rêve qu'il a clairement raconté dans *Myth and meaning (Mythe et signification)* comme suit:

J'ai toujours rêvé depuis mon enfance de devenir compositeur ou, du moins, un chef d'orchestre. J'ai fait de gros efforts lorsque j'étais enfant de composer de la musique pour un opéra pour lequel j'avais écrit le livret et j'avais peint les décors, mais j'étais parfaitement incapable de le faire parce que quelque chose manquait à mon esprit. [...] ... si je n'étais pas capable de composer avec des sons, peut-être serais-je capable de le faire avec des significations. (Lévi-Strauss 2001: 47)

Dans l'interview avec Didier Éribon, il est même plus précis au sujet de son rêve de devenir chef d'orchestre sinon compositeur:

Le phénomène de la création musicale m'a toujours fasciné. Que, dans leur immense majorité, les hommes et les femmes soient sensibles à la musique, émus par elle, qu'ils croient la comprendre; et qu'une infime minorité seulement soit capable de la créer, ce problème me hante. (Car cette situation n'existe pas ailleurs. Enfant ou adolescent nous nous sommes tous essayés à la poésie; et quant aux arts plastiques, rappelez-vous la réclame : "Si vous savez écrire, vous savez dessiner"). Enfant, je rêvais d'appartenir à cette minorité. Je prenais des leçons de violon avec un altiste de l'Opéra qui s'improvisait professeur et dont la femme était pianiste. Je composais des pièces pour notre petit trio, qu'ils avaient la gentillesse d'exécuter. Je crois, Dieu me pardonne, qu'à cette époque, j'ai entrepris de composer un opéra. Cela n'est pas allé plus loin que le prélude. (Lévi-Strauss et Éribon 1988 : 245–246)

Même s'il caresse parfois le fantasme d'un changement d'activité et d'une vie appliquée à des objets palpables, il en faudrait plus pour le détourner de sa profession. Dans son œuvre de jeunesse *Tristes Tropiques* (1955) il en vient rapidement à sa passion pour la musique, dévoilant son penchant personnel pour la direction d'orchestre et la composition musicale. Son fantasme de devenir compositeur ou chef d'orchestre a sans doute été un stimulant impor-

⁵ "Ce que je suis, par Claude Lévi-Strauss", I, *Le Nouvel Observateur*, le 28 juin 1980.

⁶ *Idem*.

tant à sa réflexion sur la musique, et particulièrement, pour la "composition" de son œuvre mégalomane *Mythologiques*.

La revue *Musique en jeu* lui a consacré un numéro en octobre 1973. On y trouve le texte d'un entretien consacré à des cérémonies balinaises, auquel il a participé avec quelques collègues et dans lequel il manifeste une curiosité active à l'égard de l'ethnomusicologie. Il avouera pourtant un jour, devant un micro, que les musiques dites ethnologiques ne le passionnent pas : "*Je ne devrais pas le dire mais cela m'ennuie beaucoup.*"⁷ À la suite de son cours sur "Le Graal en Amérique", il rédige un texte pour le programme accompagnant la représentation de *Parsifal* au festival de Bayreuth 1975. Le génie de Wagner a été de mettre en scène cette œuvre en situant son drame tantôt dans le royaume du Graal. Parsifal revit le drame qui est à l'origine de l'énigme du Graal. Lévi-Strauss présente l'ensemble de ses thèses sur *Parsifal*, le 23 octobre de la même année, à l'Institut français de Londres. Mais il n'en a pas fini avec les études wagnériennes. Deux ans plus tard, dans une série d'entretiens pour la radio canadienne, il reviendra sur l'idée, émise dans ses *Mythologiques*, que la musique a reconduit en Occident depuis le XVIIe siècle la fonction et les procédés du mythe.

Le propagateur principal du structuralisme – et celui-ci l'a conduit de la linguistique à une interprétation structurale de l'art, de la musique et de l'architecture comme des systèmes de signes – a analysé dans ses *Mythologiques* "paramusicales" la multitude et la diversité complexes des mythes de l'Amérique du Nord et du Sud à travers les règles logiques et linguistiques "de structure profonde". Mais le plus intéressant est qu'il a littéralement "composé" cette œuvre scientifique exhaustive à la manière d'une œuvre musicale. C'est ainsi que l'"ouverture" théorique le conduit à un vaste ensemble de chapitres organisés en termes musicaux : variations narratives, fugues, airs, récitatifs, cantates, toccatas, sonates, harmonies, symphonies, et scherzos. Bien que ces métaphores musicales formelles des *Mythologiques* ne représentent pas un simple effet littéraire elles n'expriment pas pour autant l'analogie profonde programmée par l'auteur. Et cela d'autant plus que sa mégalomanie wagnérienne aussi bien que sa mélomanie font partie d'une certaine surestimation de l'engagement intellectuel et de la réussite artistique de Wagner. À la fin de l'édifice symphonique en quatre volumes, une reprise et une coda couronnent l'argument. À l'instar de presque chaque penseur dans le panthéon contemporain français, Lévi-Strauss a été influencé par la musique wagnérienne. Il ne rejette pas les analogies souvent évoquées entre sa propre "tétralogie" des *mythologiques* et celle de *L'anneau du Nibelung*. Dans le *finale* de *L'Homme nu* il a écrit:

⁷ *Le Bon Plaisir*, France Culture, octobre 1986.

Moi-même ... je comprends mieux qu'ayant moi aussi composé ma tétralogie, elle doit s'achever sur un crépuscule des dieux comme l'autre ; ou, plus précisément, que terminée un siècle plus tard et dans des temps plus cruels, elle anticipe le crépuscule des hommes, après celui des dieux qui devait permettre l'avènement d'une humanité heureuse et libérée. (Lévi-Strauss 1971: 620)

Le fait que Lévi-Strauss ait "composé" les *Mythologiques* d'une manière musicale, pourrait être expliqué par son affirmation générale que la musique seule peut être associée au mythe, puisqu'il existe un lien fort et une affinité profonde entre les deux systèmes. L'anthropologue social français Jean Jamin a dit que Lévi-Strauss a toujours particulièrement aimé la musique (Jamin 1999: 34). La musique a été, comme il le dit lui-même, extrêmement importante dans sa vie. Dans l'interview avec Didier Éribon, Lévi-Strauss avoue qu'il écoute de la musique tout le temps (1988: 246). Il écoutait de la musique même pendant son travail, comme il le dit dans *Le cru et le cuit* (1964) et répète sa déclaration dans l'interview avec Éribon. La musique l'a toujours inspiré à mieux travailler. Il dit même qu'il réfléchit mieux en écoutant de la musique. Selon Jamin, il se comportait en musique comme un mélomane se transformant en une espèce de musicologue, comme l'on peut voir dans le "Finale" de *L'Homme nu* où il propose l'analyse structurale du *Boléro* de Maurice Ravel par laquelle il montre comment le mythisme apparaît dans la structure même de la composition, et comment l'œuvre musicale, de même que le mythe, tente de résoudre la contradiction entre la nature et la culture (Lévi-Strauss 1971: 590–596).

La musique peut en même temps mobiliser le temps et l'espace. De plus, la musique est capable d'opérer à deux niveaux, au niveau de la nature (en exploitant les rythmes organiques de l'auditeur et du musicien, comme la respiration) et au niveau de la culture (en exploitant les instruments, les gammes musicales, etc.). Et Lévi-Strauss était fasciné par le fait que seulement une petite minorité de personnes sont capables de composer de la musique et c'est pourquoi elles connaissent le moment où l'espace et le temps, la nature et la culture se rencontrent sur un terrain commun. En outre, il semble que la musique peut rendre à la nature ce qu'elle lui a précédemment ôté, et c'est ce que, selon Lévi-Strauss, le musicologue le plus profond du dix-huitième siècle, Michel-Paul-Guy de Chabanon, avait déjà parfaitement compris (1993: 91–113).

Les *Mythologiques* sont entièrement consacrées à la musique, ou plus exactement à sa "musique" qu'il n'a jamais composée de notes mais de mots. Son œuvre scientifique *Le cru et le cuit* était dans la série des *Mythologiques* dont cette étude constitue le premier volume, celle où son engagement durable pour la musique, et sa frustration de ne pas être capable d'en composer lui-même, a éclaté d'abord dans son travail professionnel d'anthropologue. Dans cette série, le problème de la présentation d'un univers extrêmement complexe de relations structurales entre les mythes de différents groupements

tribaux des Amérindiens du Nord dans une forme facilement compréhensible est abordé par la création des groupes de ces mythes en structures analogues à celles de la musique classique occidentale. Ce qui d'abord semblait une nécessité purement intuitive, s'est ensuite précisé, par le quatrième livre des *Mythologiques*, *L'Homme nu* (1971), en l'hypothèse que la musique et le mythe ont joué des rôles complémentaires dans l'histoire de l'humanité et que comme les fonctions du mythe faiblissent dans l'Europe post-renaissante, c'est la musique qui reprend son rôle. S'il faut donner un quelconque poids à cette hypothèse, la juxtaposition de Luciano Berio des commentaires sur un ensemble de mythes nord-américains et sur la structure symphonique du dernier dix-neuvième siècle dans *Sinfonia*, est alors, selon David Osmond-Smith, le geste arbitraire tel qu'il a semblé au premier abord. En revanche, Lévi-Strauss doit réduire des éléments apparemment arbitraires à une sorte d'ordre, afin de créer sa propre morphologie mythique de l'esprit humain. Si l'on accepte l'hypothèse de Lévi-Strauss concernant le statut "paramusical" de ses *Mythologiques*, alors le premier mouvement de *Sinfonia* représente une synthèse extraordinaire entre les techniques de manipulation verbale et les techniques de commentaire qui constituent un autre des dispositifs de composition les plus vivaces de Berio. Berio a utilisé *Le cru et le cuit* dans sa *Sinfonia*. Une partie du texte est récitée, accompagnée par la musique. Toutefois, Berio n'a pas été le seul à utiliser les passages de *Le cru et le cuit*. Un autre compositeur qui a testé la structure "paramusicale" du texte de Lévi-Strauss était René Leibowitz qui, comme le raconte Lévi-Strauss lui-même, dans une conversation avec le musicologue français Jean-Jacques Nattiez, s'est amusé à écrire une œuvre basée sur la structure de la section *Toccata Du cru et le cuit* (Nattiez 1973b: 5–6; David Osmond-Smith 1981: 236, 247, 256).

Cependant, l'association systématique du mythe avec une forme musicale particulière, que Lévi-Strauss a poursuivie à travers *Le cru et le cuit* tout entier, lui a valu quelques critiques. Son ambition de composer son projet scientifique majeur comme une œuvre musicale, prend ses racines, bien entendu, dans son histoire personnelle. Son admiration pour Richard Wagner, presque comme pour un dieu, et comme "le" critère en musique, a non seulement puissamment influencé la reconnaissance de l'opéra en général par Lévi-Strauss mais rappelle quelque chose que les anthropologues décrivent comme le culte des ancêtres. De plus, parmi les Wagnériens et les adeptes contemporains de ses idées, le "culte" de Wagner est marqué par des manières quasi religieuses. L'on peut parler du wagnérisme en termes de culte qui s'exprime par un attachement, parfois fanatique aux idéaux de Wagner et à sa figure mythifiée. Dans l'"Ouverture" des *Mythologiques* il se réclame de Wagner et qualifie celui-ci de "*père irrécusable de l'analyse structurale des mythes*" (Lévi-Strauss 1964: 23). Dans l'interview avec Didier Éribon, il explicite son attachement fatal à la figure fantasmagorique de Wagner:

Wagner a joué un rôle capital dans ma formation intellectuelle et dans mon goût pour les mythes, même si j'en ai pris conscience bien après mon enfance quand mes parents m'emmenaient à l'Opéra. Non seulement Wagner a bâti ses opéras sur des mythes, mais il propose de ceux-ci un découpage que l'emploi des leitmotive rend explicite : le leitmotiv préfigure le mytheme. De plus, le contrepoint des leitmotive et du poème accomplit une sorte d'analyse structurale, puisqu'il superpose, par glissements ou déplacements, des moments de l'intrigue qui, sinon, se succéderaient seulement dans le temps. Tantôt le leitmotiv, musical, et le poème, littéraire, coïncident ; tantôt le leitmotiv rappelle un épisode en rapport structural avec celui auquel on assiste, que ce soit par analogie ou par contraste. Je n'ai compris tout cela que tardivement, bien après m'être lancé dans l'analyse des mythes, et alors que je me croyais tout à fait détaché du wagnerisme. Disons que j'ai incubé Wagner pendant plusieurs décennies. (Lévi-Strauss et Éribon 1988 : 242–243).

C'est pour cette raison que son œuvre *Mythologiques* peut être comprise non seulement comme une sorte d'hommage "anthropologique" à la musique de Wagner par l'allusion faite à un rapport plus étroit entre le travail de l'anthropologue et du compositeur, mais aussi comme une sorte d'hommage à la musique et à l'art ; les quatre volumes sont en réalité dédiés à la musique. Toutefois, cet hommage n'est pas qu'un simple rappel de sa fréquentation personnelle et fantasmagorique du compositeur allemand pendant de nombreuses années. Il fait également appel à la prescience de Wagner : le leitmotiv wagnérien préfigure le mytheme, comme le souligne Lévi-Strauss. La musique wagnérienne – vu la manière dont elle superpose et oppose, alternativement, le discours du leitmotiv avec celui du chant – coïncide avec les différents moments de l'intrigue. En ce sens, elle constitue *en elle-même* une forme d'analyse structurale. Du seizième jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle la musique lyrique avait perpétué un certain genre de mythe des formes musicales, mais avec Wagner, Lévi-Strauss l'affirme, la musique est devenue consciente de sa charge mythologique. Dans l'interview avec Didier Éribon il dit que le rôle qu'il attribue au mythe correspond au rôle que Baudelaire donnait à la musique⁸:

À propos du prélude de *Lohengrin*, il [Baudelaire] montre par des exemples que chaque sujet individuel perçoit dans l'œuvre un contenu différent; et pourtant tous ces contenus se ramènent à un petit nombre de traits invariants (Lévi-Strauss et Éribon 1988: 198).

La vision lévi-straussienne de la musique comme du "*suprême mystère des sciences de l'homme*" est souvent signalée (Lévi-Strauss 1964: 26). Lorsqu'il a pour la première fois été en présence de la musique des Indiens de l'Amazonie, il a, selon François-Bernard Mâche, fait preuve de très peu de curiosité et de

⁸ Charles Baudelaire, "Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris", *Œuvres complètes*, 1211–1214.

conscience professionnelle. Il est symptomatique qu'il a écouté cette musique dans une perspective ethnocentrique (Mâche 1999: 155). Quand il a entendu les flageolets des Nambikwara, certaines variations du rythme lui ont rappelé certains passages du *Sacre*; dans les *Tristes tropiques* il a noté que les mélodies des Tupi-Kawahib lui paraissaient très proches des chants grégoriens, alors que les flûtes nambikwara semblaient "une version exotique de *Noces*" (Lévi-Strauss 1955, chapitre 34; v. aussi Nattiez 1973b: 6), de l'œuvre d'art de Stravinsky.

Le fantasme occidental de musique est, selon lui, fortement mis en valeur par la notion de musique comme d'une "machine à supprimer le temps", tout comme les mythes parmi les tribus amérindiennes (*Le cru et le cuit*, 1964: 24). C'est pourquoi il a décrit le rapport entre le mythe et la musique, comme celui de deux principales dispositions de la conscience humaine, ce sur quoi il a beaucoup insisté, dans la section initiale *Du cru et le cuit* et dans la section finale de *L'Homme nu*, ce rapport étant logique et non arbitraire, étant donné la ressemblance et la proximité du mythe et de la musique.

Dans les *Mythologiques* les mythes des indigènes de l'Amérique du Nord et du Sud sont placés côte à côte pour montrer leur pouvoir transformateur. En passant d'une personne à une autre et d'un endroit à un autre, le mythe peut changer de contenu et toutefois garder ses principes structuraux. Un mythe particulier, par exemple le mythe Bororo, est une transformation, dans une plus ou moins grande mesure, des autres mythes provenant soit de la même société soit des sociétés avoisinantes ou éloignées (Lévi-Strauss 1964: 9–10). Son analyse structurale des mythes indique que les mythes, comme les rites et la musique, sont *in-terminables*. Autrement dit, chaque mythe fait partie d'un système mythique plus large, comme les airs, les variations ou les sonates font partie d'une structure musicale plus large. Cette observation l'a conduit à la conclusion que la mythologie garantit une traductibilité réciproque de plusieurs mythes, comme dans le cas de l'œuvre musicale, par exemple un opéra, les éléments différents, comme les airs et les récitatifs, sont musicalement interdépendants et créent une structure mélodique cohérente et homogène de l'œuvre musicale (Lévi-Strauss 1971: 565–566).

Lorsque Lévi-Strauss fait allusion à la musique, il évite généralement d'employer le terme d'opéra dans ces textes, mais dans la plupart des cas il est évident que, quand il fait une déclaration sur la musique, il renvoie principalement à la musique d'opéra ou apparaît comme fondamentalement influencé par elle:

Mais en même temps, nous ne pouvons 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 ré-

ponse, que de pouvoir évoquer cet invariant de notre histoire personnelle qu'aucune péripétie n'ébranlat, 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*. 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. (Lévi-Strauss 1964: 23)

Dans ce paragraphe Lévi-Strauss non seulement exprime clairement son admiration indubitable pour Wagner mais va plus loin encore en le nommant père de l'analyse structurale de la mythologie. Toutefois, la comparaison simplement suggérée reste valide seulement si l'on voit les partitions de Wagner comme l'incarnation musicale de la mythologie. Voyons sur quelles raisons s'appuie Lévi-Strauss pour classer Wagner comme compositeur de mythes. D'abord, il affirme que ce n'est qu'en reconnaissant qu'il existe plusieurs sortes de musique que nous pouvons expliquer le fait que les gens aiment des compositeurs et des œuvres musicales très différents. Toutefois, les compositeurs appartiennent généralement à des catégories distinctes en fonction de la nature de l'information qu'ils transmettent à travers la musique. A cet égard les compositeurs peuvent être divisés en trois groupes: dans cette classification de Lévi-Strauss, Bach, Stravinsky et Webern apparaissent comme des musiciens préoccupés par un "code", Beethoven, Ravel and Schönberg comme préoccupés par un "message", et Wagner, Debussy et Berg comme préoccupés par le "mythe". Les premiers utilisent leurs messages pour exposer les règles d'un discours musical particulier, le second groupe des compositeurs raconte une histoire ; le troisième groupe code ses messages à l'aide des éléments qui participent déjà de la nature du récit (Lévi-Strauss 1964: 38).

Lévi-Strauss a montré dans les *Mythologiques* que le mythe, qui possède un langage articulé pour le véhiculer, reste attaché au langage, alors que la musique instrumentale seule, définie comme un système de sons, se libère complètement. La musique vocale et l'opéra comme l'art du chant le plus extravagant sont plus comparables à cet égard avec le mythe. En effet, l'opéra possède également un langage articulé pour le véhiculer. De ce point de vue-là, l'opéra et le mythe peuvent se croiser, alors que l'affinité entre le mythe et la musique disparaît dans le cas de la musique purement instrumentale, qui est, elle, en dehors du langage (Lévi-Strauss 1971: 579, 599).

Lévi-Strauss était manifestement un homme de la musique, comme il semble qu'il préfère constamment l'élément musical à d'autres dans une œuvre

lyrique. Il aborde l'opéra comme s'il était l'héritier de la tradition lyrique dominante du dix-huitième siècle connue sous le slogan *prima la musica e poi le parole*. Dans la perspective lévi-straussienne, l'opéra, comme une représentation essentielle de la musique occidentale, aussi bien que le mythe, sont à même de suspendre ou de supprimer le temps. Ils ont tous les deux le pouvoir de représenter une sorte de piège temporel. Cela signifie que les deux phénomènes jouent, dans le contexte social, le rôle d'une structure supra-temporelle, qui est en mesure d'arrêter ou de piéger le temps. Lorsque Lévi-Strauss a comparé les partitions orchestrales de *L'anneau du Nibelung* de Wagner et les schèmes des mythes des Amérindiens, il a supposé que si nous essayions de comprendre le mythe, nous aurions à l'interpréter comme "*nous le ferions d'une partition orchestrale, non pas portée après portée, mais en comprenant que nous devrions appréhender la page tout entière et que quelque chose qui a été écrit sur la première portée en haut de la page n'acquiert du sens que si l'on considère que cela représente une part et une portion de ce qui est écrit sur la deuxième portée, la troisième, etc. [...] Et ce n'est qu'en traitant le mythe comme s'il était une partition orchestrale, écrite portée après portée, que nous pouvons le comprendre comme une totalité, et que nous pouvons en extraire le sens*" (Lévi-Strauss 2001: 40, voir aussi 1955b: 428–44). Ainsi Lévi-Strauss a signalé implicitement que les deux systèmes, la musique européenne et le mythe non-européen, traditionnellement perçus comme entièrement différents et étrangers l'un à l'autre, en réalité exploitent différemment – pour cause de mécanisme culturel différent – l'opéra par des instruments de musique et des voix, le mythe par des schèmes et modèles mythiques – pour obtenir des effets sociaux analogues (Lévi-Strauss 1964). Selon lui, la musique, comme l'opéra, peut être interprétée contextuellement, autrement dit dans une perspective synchronique. Lorsque Lévi-Strauss crée une sorte d'étude comparative de la fonction et de la structure des schèmes des mythes chez les Amérindiens et des partitions musicales des opéras de Wagner, il construit en réalité un pont symbolique où la diversité culturelle rencontre l'interdépendance structurale.

Pour Lévi-Strauss, la musique aussi bien que le mythe sont des universalités humaines élémentaires. Mais quelle sorte d'élément relie ces deux phénomènes qui autrefois, selon lui, avaient été unis, mais ont été séparés l'un de l'autre, chacun allant dans une direction différente? La réponse de Lévi-Strauss est que le langage est le point de départ adéquat, comme la musique et la mythologie toutes les deux proviennent du langage "*mais elles s'éloignent l'une de l'autre en allant dans des directions différentes, et que la musique accentue l'aspect sonore déjà ancré dans le langage, alors que la mythologie accentue l'aspect sens, la signification, qui est également ancrée dans le langage*" (2001: 46–47). Quelque part dans *Le cru et le cuit* il dit que le mythe a une position parmi les genres de discours semblable à celle de la musique

parmi les arts. Le mythe et la musique ont en commun certaines structures mentales qui permettent de lire les mythes et leurs transformations à partir des modèles comparables aux différentes formes musicales. Cette analogie a justement été l'élément clé qui a permis à Lévi-Strauss de créer les titres des chapitres dans les *Mythologiques* en termes de composition musicale.

Selon la dichotomie structuraliste entre la nature et la culture⁹, il a affirmé que si la musique rappelle à l'homme son enracinement physiologique, la mythologie le rend conscient de ses racines dans la société (Lévi-Strauss 1964: 36). Si nous tentons de paraphraser cette logique, alors l'opéra pourrait être compris comme une extension culturelle éminente de la nature. En plus, la musique est capable non seulement d'unir les deux, la nature et la culture, mais elle peut également transgresser cette dichotomie. Pour simplifier l'argument, limitons-nous à l'opéra. Nous pouvons dire que l'opéra fonctionne, dans la terminologie lévi-straussienne, selon deux grilles. L'une est physiologique – c'est-à-dire, naturelle: son existence émane du fait que l'opéra exploite les rythmes organiques à travers la voix chantante qui donne une pertinence constitutive au phénomène. L'autre grille est culturelle: elle est composée d'un ensemble de notes et de sons musicaux, dont le nombre, la hiérarchie et le style varient d'un opéra à l'autre, d'un compositeur à l'autre, d'une tradition nationale à l'autre, et en dernier lieu, d'une culture à l'autre.

En incluant l'opéra comme une représentation éminente de la tradition musicale européenne dans la distinction structurale *natura vs cultura*, l'opéra peut être compris comme un miroir culturel irréductible de la nature et de la vie humaine occidentales ce qui n'est peut-être pas tout à fait compatible avec la nature et la vie de "la pensée sauvage" mais ces deux natures ne sont pas non plus aussi étrangères et distantes l'une de l'autre comme voudrait l'entendre l'anthropologie coloniale classique. Lorsqu'il a comparé le phénomène musical éminent européen et le phénomène mythique non-européen, Lévi-Strauss a en réalité établi une interprétation spécifique que j'appellerais "interprétation civilisationnelle". Il semble que Lévi-Strauss voulait nous dire que la musique européenne, avec sa représentation éminente – l'opéra – avait la même valeur ou une position analogue dans l'esprit et la vie de l'Européen contemporain que le mythe avait dans "la pensée sauvage"¹⁰. Comment cela se fait-il? Voici une des réponses implicites: "*Quand le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées*" (Lévi-Strauss 1971: 584).

⁹ Pour en savoir plus sur cette dichotomie entre la nature et la culture, v. Lévi-Strauss (1981: 365–372), Ortigues (1963: 142–157).

¹⁰ La paraphrase de son livre *La Pensée sauvage* (Paris, 1962).

Après la disparition des anciens mythes, l'opéra pourrait être le seul *mythisme* des gens de la Renaissance qui reste encore à la disposition des contemporains de "la pensée civilisée". L'opéra était la mythologie la plus éminente des Européens du dix-neuvième siècle à avoir survécu jusqu'à nos jours. Toutefois, Lévi-Strauss nous a appris qu'il était impossible de réfléchir sur l'opéra dans sa totalité sans adopter le point de vue symboliquement extérieur. Comme il l'a montré, les phénomènes culturels européens ne peuvent pas être considérés seulement de l'intérieur, autrement dit du point de vue de la culture occidentale. Si nous interprétons l'opéra dans une perspective "non-européenne", comme il l'a essayé mais peut-être n'y a pas entièrement réussi, nous voyons alors que l'opéra ne fait pas seulement *partie de la société*, comme bien des traditions occidentales académiques l'ont préalablement affirmé, mais en réalité il *constitue la société*. Autrement dit, il constitue, si l'on utilise la dichotomie lévi-straussienne, la nature même de la culture occidentale, donc, sa mythologie.

L'opéra, qui s'est chargé de la fonction traditionnelle de la mythologie, n'était pas simplement une sorte de musique ou une sorte d'art, mais un type de mécanisme culturel apparu dans le dernier seizième siècle dans le cercle littéraire et musical de la *camerata* florentine, continué dans le premier dix-septième siècle avec Monteverdi, et plus tard avec Lully, Händel et Gluck; musique qui a atteint son plein épanouissement avec Mozart au dix-huitième siècle, et avec Verdi, Wagner et Puccini au dix-neuvième et au vingtième siècles. Comme le fait remarquer le sociologue slovène Rastko Močnik dans un propos provocant, l'opéra pourrait être une manière fantasmagorique dont les sociétés européennes auraient essayé de remédier au problème que généralement toutes les sociétés essaient de résoudre avec le tabou de l'inceste¹¹, à savoir le problème du rapport entre nature et culture. Les sociétés qui ont "échoué" à séparer la nature et la culture, adoptent l'opéra (Močnik 1992: 22). Une coïncidence intéressante qui pourrait prouver que cette thèse provocante d'après laquelle *Tristes Tropiques* (1955a), remarquable livre autobiographique de Lévi-Strauss, devait être transformé en opéra (Steiner 1996: 50–51).

¹¹ Catherine Clément a fait remarquer que Lévi-Strauss a manifesté un attachement particulier à l'opéra, mais surtout aux opéras qui s'occupent d'incestes : la *Tétralogie*, *Tristan*, ou *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Ces incestes se passeraient bien en fait, si la femme n'était pas si bavarde, si elle ne faisait pas mauvais usage du langage, échangeant trop quand il faudrait n'échanger aucune parole : mais Brunhilde parle à Hagen, et Siegfried en meurt. L'opéra, c'est souvent l'histoire d'une transgression manquée : au moins la musique restitue-t-elle un goût d'origine. Ce désordre musical trouve parfois son issue dans une mise en ordre : ainsi Wagner résout ses contradictions en écrivant *les Maîtres Chanteurs*, opéra dans l'opéra, sur l'opéra (Nattiez 1973b: 5).

Lorsqu'il abordait, d'un point de vue structural, les opéras de Wagner, Lévi-Strauss se comportait, je dirais, comme un musicien, ou musicologue et moins comme un anthropologue. Quand il est entré à l'opéra, il a manifesté très peu ou même aucun intérêt pour l'organisation sociale de l'exécution. Comme le font remarquer certains auteurs français, il était entièrement concentré sur la musique et sur ce qui venait de la fosse d'orchestre. Sa concentration exclusive sur la partie orchestrale ou musicale de l'exécution parle de sa personnalité. Il a été décrit comme sensible, sérieux et réservé, comme quelqu'un qui a toujours privilégié la rigueur dans sa vie professionnelle, et qui a maintenu une certaine distance par rapport aux événements, aux gens et aux faits. D'après ses propres témoignages, il a tout de même laissé voir certains aspects de son travail à travers sa vie et sa personnalité (Charbonnier 1961; Lévi-Strauss 1964; Lévi-Strauss et Éribon 1988). Ses proches s'accordent tous pour reconnaître sa sensibilité exceptionnelle, qui l'entraîne quelquefois à préférer la compagnie de la nature, des rochers, des plantes, et des animaux à celle des hommes, des mythes, ou de l'opéra. Sans aucun doute, c'est, d'après Bernard Saladin d'Anglure, la clé de sa sensibilité esthétique, qu'elle soit en relation avec la peinture, la poésie, la musique, plus précisément l'opéra, ou simplement avec un bel objet ethnographique (Lévi-Strauss 1993; *Le Magazine littéraire* 1985: 16–64, 1993: 14–65; Wiseman 2007; Passetti 2008). Ce raffinement sensuel pour des choses différentes semble faire partie de son héritage familial. Son arrière-grand-père Isaac Strauss était, par exemple, "violoniste et avait créé un petit orchestre. [...] À Paris, il a collaboré avec Berlioz ... et aussi avec Offenbach. [...] On savait Offenbach par cœur dans ma famille; il a bercé toute mon enfance" (Lévi-Strauss et Éribon 1988: 10). Deux de ses oncles étaient peintres, comme l'a été son père Raymond Lévi-Strauss spécialisé dans le portrait et également passionné à la fois par la musique et la littérature. Lévi-Strauss a raconté lui-même que sa famille avait vécu dans un milieu artistique et intellectuel riche, bien qu'elle ait dû affronter des difficultés matérielles (Lévi-Strauss and Éribon 1988: 12). On peut retrouver cette conscience artistique et esthétique dans la plupart des livres de Lévi-Strauss; elle s'exprime dans le choix des titres, dans le choix des images (sur les couvertures des éditions françaises des *Mythologiques* et dans l'organisation du contenu (par exemple l'arrangement musical des *Mythologiques* commençant par *Le cru et le cuit*, qui est dédié à la musique, et se terminant par le 'finale' de *L'Homme nu*. Nous pouvons ajouter à sa fascination juvénile une lecture attentive de Freud (Saladin d'Anglure 1996: 333), sa fréquentation régulière de l'Opéra, et son admiration pour la vision de la musique et de l'opéra de Richard Wagner.

Lévi-Strauss était d'ailleurs passionné de Wagner sur deux plans, aussi bien le plan musical que l'intellectuel. Toutefois, je pense que le problème de Lévi-Strauss dans son plaidoyer pour Wagner est qu'il a accepté Wagner trop inconditionnellement ou trop passionnément comme compositeur et pas suffi-

samment comme penseur et comme acteur social. La réaction de Lévi-Strauss aux critiques précisant que l'on peut comparer ses remarques sur Wagner à celles faites par des nazis, est appropriée lorsqu'il se demande: "devrais-je répudier Beethoven et Wagner parce que Hitler les aimait?" (Lévi-Strauss et Éribon 1988:241). Mais il est également vrai qu'il pourrait être plus explicite, par exemple, en ce qui concerne certaines idées de Wagner qui flirtent avec l'idéologie antisémite ou nationaliste. C'est pourquoi une sorte de décalage peut être relevé ici : d'une part, nous avons affaire à une figure si admirée comme compositeur, comme esthéticien ou comme artiste, mais de l'autre si significativement négligée en tant qu'acteur social, "progéniture" ou simplement comme transmetteur des idées qui se rattachent au nationalisme allemand¹², à l'antisémitisme¹³ ou à l'androgynisme¹⁴. Dans le cas de Wagner, Lévi-Strauss est partial ou exclusif. L'appréciation sur Wagner faite par l'anthropologue est orientée strictement vers ses aptitudes musicales et dramatiques, alors que ses engagements sociaux ou ses idées sont restés placés en retrait. Bien entendu, grâce en grande partie à Adolf Hitler, Wagner l'antisémite et nationaliste fanatique allemand est devenu l'image dominante des années entre-les-deux guerres, en dépit de l'existence de l'interprétation sophistiquée de gauche, voire socialiste des opéras, notamment dans *Le Parfait Wagnérien* (*The Perfect Wagnerite*) de George Bernard Shaw de 1898. Depuis la Seconde Guerre mondiale, on en est venu à considérer de plus en plus Wagner simplement comme un grand compositeur, si ce n'est l'un des trois les plus grands, ensemble avec Mozart et Verdi, dans l'histoire de l'opéra. Nous pouvons probablement interpréter l'attitude de Lévi-Strauss envers le legs musical et intellectuel de Wagner, exposé brièvement par Robinson, dans ce contexte également. L'énorme prestige intellectuel de Wagner au dix-neuvième siècle semble aujourd'hui presque incompréhensible. Pourtant de nombreuses figures de maîtres de ce siècle, parmi elles Nietzsche¹⁵ et Baudelaire¹⁶ notamment, l'ont très sérieusement compris comme philosophe et aussi comme poète (Robinson 2002: 134–136).

¹² Voir Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Rochester, 1998); George G. Windell, "Hegel, Feuerbach, and Wagner's Ring", *Central European History*, 9 (1): 27–57.

¹³ Voir Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Lincoln, 1995); David J. Levin, "Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*", *New German Critique*, 69: 127–146.

¹⁴ Voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgynous: Essai sur l'interprétation* (Paris, 1990).

¹⁵ Parmi plusieurs oeuvres de Nietzsche mettant en lumière sa critique de Richard Wagner, je renvoie ici particulièrement à *Der Fall Wagner* (Leipzig, 1888). Voir aussi Weiss 2002: 223–230.

¹⁶ Voir Margaret Miner, *Resonant Gasps: Between Baudelaire & Wagner* (Athens, 1995).

Dans l'interview avec Éribon, Lévi-Strauss nous livre quelques remarques explicites étonnantes sur son amour pour l'opéra. Il semble que jamais auparavant il n'avait parlé aussi ouvertement des aspects lyriques de sa vie, de sa profonde identification avec Wagner, de son intérêt pour Stravinsky, ou de son aversion pour la musique rock. Là, il dit que les voix et plus particulièrement la manière dont les voix sont combinées les unes avec les autres représente quelque chose qui le bouleverse à l'opéra: "Les voix et plus encore leur combinaison et leur alliance. Il y a dans les opéras quelques ensembles qui me bouleversent et me ravissent: le quatuor du premier acte de *Fidelio*, le sextuor de *Lucia di Lammermoor*, le quintette des *Maîtres-Chanteurs*, le trio final du *Chevalier à la rose*". Il répond librement à la question de savoir s'il a quelques favoris particuliers parmi les chanteurs d'opéra: "Bien sûr: on se met à genoux devant Élisabeth Schwarzkopf ... [et] Callas aussi. Surtout quand elle chante Bellini, Donizetti et Puccini". Il fait également quelques remarques intéressantes sur certains compositeurs: "Dans mon milieu familial on honnissait Puccini: vériste, ampoulé, vulgaire, etc. Je n'ai compris que sur le tard son originalité mélodique (comme Richard Strauss: on entend trois mesures, on sait que c'est de lui) et la finesse, la subtilité de son orchestration. En revanche, Verdi m'ennuie. Je le trouve pompeux et décoratif" (Lévi-Strauss et Éribon 1988: 247–248).

Même si nous pourrions interpréter, en dernier lieu, son analyse structurale de la musique, ou, plus précisément, de l'opéra wagnérien, comme une version de la réincarnation occidentale de la pensée mythique des contemporains, il est difficile de ne pas reconnaître que sa vision de la musique au sein de l'analyse structurale des mythes a également certaines faiblesses. L'une d'entre elles est qu'il a interprété le rapport entre la musique européenne et les mythes non-européens principalement à partir de son fantasme sur le "dieu Richard Wagner". En outre, sa fréquentation régulière de l'opéra est également très révélatrice. Lorsqu'il y allait, il écoutait la musique les yeux fermés afin d'être transporté dans un monde magique qui se trouve loin, comme il le dit, des *choses terrestres*. Étonnamment, Lévi-Strauss nous amène ici au point où nous pourrions qualifier son attitude envers le monde de l'opéra comme anti-anthropologique. C'est peut-être une dénomination provocante pour l'anthropologue le plus important du vingtième siècle mais elle peut être justifiée par l'observation suivante: lorsque Lévi-Strauss parle de Wagner dans ses textes, il devient d'habitude entièrement absorbé par le monde de la musique du compositeur allemand; il glorifie son œuvre musicale et ne tente même pas de maintenir un degré de marge analytique ou de réserve sociale qui serait nécessaire par rapport à certaines implications idéologiques de l'œuvre de Wagner. Quoiqu'il en soit, Lévi-Strauss était indulgent envers Wagner à tous les égards. Autrement dit, lorsqu'il entre à l'Opéra de Paris, son monde sacré de *choses magiques*, il devient un "natif". À l'opéra, il essaie de se fondre avec l'événement musical qu'il

est en train de vivre et auquel il est en train de prendre part. Toutefois, sa fusion avec le monde diégétique lyrique a également son analogie mythique. De la même manière il décrit son attitude à l'égard des mythes:

Ce sont des histoires magnifiques et souvent émouvantes. À condition que l'informateur soit aussi un bon conteur, ce qui n'est pas toujours le cas. J'ai commencé à me pencher sur la mythologie en 1950, j'ai achevé les *Mythologiques* en 1970. Pendant vingt ans, levé à l'aube, soûlé de mythes, j'ai véritablement vécu dans un autre monde. (Lévi-Strauss et Éribon 1988: 185)

Il est évident que les mythes l'ont comblé de la même manière que le fait d'écouter un opéra pouvait le transporter dans un autre monde. Il a vécu avec tous ces peuples amérindiens et avec leurs mythes et avec tous ces opéras de Wagner et leurs leitmotive, comme s'il était dans un conte de fée. Et les deux lui ont offert une expérience esthétique exceptionnelle.

Références

Baudelaire, Charles. 1954. Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris, *Œuvres complètes*, pp. 1211-1214. Paris : Pléiade.

Charbonnier, Georges. 1961. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : Plon-Julliard.

Clément, Catherine. 1979. Le lieu de la musique, in Raymond Bellour and Catherine Clément (eds.), *Lévi-Strauss*, 395-423. Paris : Gallimard.

Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères, numéro thématique "Claude Lévi-Strauss", vol. LV, no. 620-621, janvier-février 1999. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deliège, Célestin. 1965. La musicologie devant le structuralisme, *L'Arc*, 26: 45-52.

Jamin, Jean. 1999. Sous-entendu. Leiris, Lévi-Strauss et l'opéra. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères – Claude Lévi-Strauss*, no. 620-621 : 26-41.

Levin, David J. 1996. Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*, *New German Critique*, 69: 127-146.

Lévi-Strauss, Claude. 1955a. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.

——— 1955b. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, numéro thématique "Myth: A Symposium", 78(270): 428-444.

——— 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Paris.

——— 1962. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.

- 1964. *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*. Paris : Plon.
- 1971. *Mythologiques IV: L'Homme nu*. Paris : Plon.
- 1981. Culture et nature: La condition humaine à la lumière de l'anthropologie. *Commentaire*, 15: 365–372.
- 1985. *La Potière jalouse*. Paris : Plon.
- 1993. *Regarder, Ecouter, Lire*. Paris : Plon.
- 2001. *Myth and Meaning*. Londres et New York : Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude et Éribon, Didier. 1988. *De près et de loin*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Mâche, François-Bernard. 1999. Lévi-Strauss et la musique. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères – Claude Lévi-Strauss*, janvier – février 1999, no. 620–621, pp. 154–168. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Magazine littéraire (Le)*, no. 223, octobre 1985, numéro thématique "Claude Lévi-Strauss", 16–64.
- Magazine littéraire (Le)*, no. 311, juin 1993, numéro thématique "Claude Lévi-Strauss, Esthétique et structuralisme", 14–65.
- McClatchie, Stephen. 1998. *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester : University of Rochester Press.
- Miner, Margaret. 1995. *Resonant Gaps : Between Baudelaire & Wagner*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Močnik, Rastko. 1992. Misliti opero [Réfléchir l'opéra], *Maska – Revija za gledališče, ples, opero (Masque – Revue pour le théâtre, la danse et l'opéra)*, 2 (3): 17–23.
- Musique en jeu*, no. 12, octobre 1973, numéro thématique "Autour de Lévi-Strauss". Paris : Seuil.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1973a. Analyse musicale et sémiologie: Le structuralisme de Lévi-Strauss, *Musique en jeu*, 12: 59–79.
- 1973b. Rencontre avec Lévi-Strauss: Le plaisir et la structure, *Musique en jeu*, 12: 3–9.
- 1990. *Wagner androgyne : Essai sur l'interprétation*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1888. *Der Fall Wagner : Ein Musikantenproblem*. Leipzig : C. G. Naumann.
- Ortigues, Edmond. 1963. Nature et culture dans l'œuvre de Lévi-Strauss, *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*, 189: 142–157.
- Osmond-Smith, David. 1981. From Myth to Music: Lévi-Strauss's *Mythologiques* and Berio's *Sinfonia*. *The Musical Quarterly*, 67 (2): 230–260.
- Passetti, Dorothea Voegeli. 2008. *Lévi-Strauss, antropologia e arte : Minúsculo–Incomensurável*. Sao Paulo : Editora da Universidade de Sao Paulo.
- Robinson, Paul. 2002. *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago : University of Chicago Press.

Saladin d'Anglure, Bernard. 1996. Lévi-Strauss, Claude, in Alan Barnard et Jonathan Spencer (eds.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, 333–336. Londres et New York: Routledge.

Shaw, George Bernard. 1967. *The Perfect Wagnerite : A Commentary on the Nibelung's Ring*. New York : Dover Publications.

Steiner, George. 1996. Lévi-Strauss with Music, *Opera News*, 28/12/1996, 61 (7): 50–51. New York : Metropolitan Opera Guild Inc.

Vernant, Jean-Pierre. 1996. Frontières du mythe, in Stella Georgoudi et Jean-Pierre Vernant (eds.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*. Paris : Gallimard.

Veyne, Paul. 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? : Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil.

Weiner, Marc A. 1995. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Weiss, Pierro. 2002. *Opera: A History in Documents*. Oxford, US: Oxford University Press.

Windell, George G. 1976. Hegel, Feuerbach, and Wagner's Ring, *Central European History*, 9 (1): 27–57.

Wiseman, Boris. 2007. *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vlado Kotnik

Levi-Stros i opera

Ovaj rad je posvećen Klodu Levi-Strosu i njegovoj strukturalnoj interpretaciji opere kao metaforične "kompozicije" jedne velike antropološke opere, otelotvorene u četiri toma njegove studije *Mitologike*, koje se referišu na Vagnerovu tetralogiju *Prsten Nibelunga*. On je stvorio tip komparativnog proučavanja funkcije i strukture mitskih šema u kulturi američkih Indijanaca i orkestarskih partitura Vagnerove opere, implicitno naznačujući da je evropska muzika, sa svojom eminentnom reprezentacijom – operom – imala istu vrednost i isti simbolički značaj u duhu Evropljana kao i mitovi u "divljoj misli". Na taj način je i uspeo da nas provede kroz interpretaciju opere kao mita i metafore. Ovaj rad, štaviše, proširuje odnos između opere i mitologije kao dva simbolička sistema u evropskoj kulturi.

Ključne reči: Klod Levi-Stros, strukturalna interpretacija opere, metaforička "kompozicija", opera kao mit i metafora

Vlado Kotnik

Lévi-Strauss and the Opera

This paper is dedicated to Claude Lévi-Strauss and his structural reading of opera as metaphorical 'composing' of an anthropological grand opera, materialized in the four-volume study of *Mythologiques*, which refers to Wagner's tetralogy of *The Ring*. He created a type of comparative view of the function and structure of myth schemes in Amerindian culture and the orchestral scores of Wagner's operas, and implicitly signalled that European music, with its eminent representation – opera – has had the same value or similar symbolic position in the mind and life of a contemporary European that myth has had in 'the savage mind'. Through this, he can lead us to the understanding of opera as myth and metaphor. However, the paper extends the discussion on Lévi-Strauss to a broader historical picture of the relationship between opera and mythology as two symbolic systems of European culture.

Key words: Lévi-Strauss, structural reading of opera, metaphorical "composing", *Mythologiques*, opera as myth and metaphor.