

Sur les opérateurs visuels et sonores du partage de la pensée

About visual and sound operators for the sharing of thinking

Denise Jodelet¹

RÉSUMÉ : Pour aborder un champ d'études peu développé en psychologie sociale, l'approche des représentations sociales par le biais des oeuvres artistiques, l'article présente les attendus d'une recherche internationale en cours. Cette recherche a fait l'objet d'un symposium lors de la dernière Conférence Internationale sur les représentations sociales de Sao Paulo. Elle porte sur la réception et l'interprétation d'une œuvre filmique composée de trois films (la Trilogie Qatsi) qui donnent à voir l'état contemporain du monde lié à la globalisation en usant seulement de l'image et de la musique, sans recours ni à la narrativité, ni au langage. Après un examen des contributions qui, de plus en plus nombreuses en sciences sociales, lient les processus représentationnels et les valeurs sociales aux formes d'expression artistique, le modèle de la Mimesis de Ricoeur permet traiter des cadres et de la portée de la Trilogie Qatsi.

Mots clé : expression artistique, représentations sociales, valeurs sociales, mimesis.

ABSTRACT: In order to take up a field study scarcely developed in social psychology, the approach of social representations in a roundabout way of artistic works, the article presents the theoretical basis of a current international research. This research has been dealt in the last International Conference on Social Representation, in Sao Paulo. Its aim is to study the reception and interpretation of a set of three movies (The Qatsi Trilogy) that give a view of the contemporary state of the world due to globalization, using uniquely images and music, without having recourse to narrative nor language. After having examined the contributions that, more and more numerous in social sciences, establish a link between representational processes, social values and artistic forms of expression, the Mimesis model of Ricoeur helps to handle the frame and significance of the Qatsi Trilogy.

Keywords : artistic expression, social representations, social values, mimesis.

Introduction

L'approche des représentations sociales par le biais des productions artistiques est une ligne de préoccupation que nous partageons de longue date avec Serge Moscovici au sein du Laboratoire de Psychologie Sociale de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Quelques travaux ont été menés dans cette perspective. Mais cette dernière ne trouvait pas beaucoup de répondant dans le vide relatif des travaux en psychologie sociale qu'il s'agisse des productions iconiques, filmiques ou musicales. Pour en rester à la France les psychologues se sont surtout intéressé à la musique (cf. entre autres : Beauvois, 1990 ; Francès, 1979 ; Imberty, 2001 ; Madiot, 2002 ; Seca, 2001). Les travaux sur les documents iconiques sont relativement plus nombreux, mais peu concernent les documents filmiques.

Afin de pallier ces manques, j'ai suivi un certain nombre de pistes, notamment au cours d'un symposium de la 7^{ème} Conférence Internationale sur les Représentations Sociales (CIRS) de Guadalajara (2004), de deux colloques tenus à Athènes et à New York et d'une conférence à la CIRS de Rome (2006), en me centrant principalement sur des musiques

¹ Directeur d'Etudes retraitée. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain. E-mail : denise.jodelet@wanadoo.fr.

populaires ou des œuvres utilisant des systèmes de représentation pour construire des œuvres enracinées dans la contemporanéité telles que « The cave » de Steve Reich et Beryl Korot ou, plus récemment, la Trilogie Qatsi de Godfrey Reggio et Philip Glass.

A propos de cette dernière œuvre une recherche internationale a été lancée dans 12 pays et fait l'objet d'un symposium lors de la 12^{ème} CIRS organisée à São Paulo, en Juillet 2014. L'intervention que j'ai faite à ce symposium est à la base du présent article.

La Trilogie Qatsi est composée de trois films, réalisés sur une période allant de 1982 à 2001. Leurs titres empruntent à la langue des Hopis, une communauté indienne des Etats Unis, le terme *Qatsi* qui veut dire « vie ». Chacun des films décline des aspects de la vie propres à notre temps. *Koyaanisqatsi*, signifiant « la vie bouleversée », aborde les conséquences de l'industrialisation et l'urbanisation sur la nature et les formes de vie. *Powakasti*, signifiant « la vie en transformation », s'attache aux effets de la mondialisation et aux rapports Nord-Sud. *Naqoyqats*, signifiant « la vie en guerre », est centré sur les retombées destructrices du progrès technique et des rapports agressifs et belliqueux entre groupes et nations. Chaque film a une durée de une heure trente, mais pour la recherche, j'en ai réalisé un montage de quarante minutes à propos duquel sont recueillis, par questionnaire, les réactions de sujets ayant ou non une formation artistique.

La « Trilogie Qatsi » a pour particularité d'être fondée sur deux « arts du temps », le cinéma et la musique, et de ne pas user du langage pour représenter les manières de vivre induites, transformées ou menacées par les développements de la modernité. Cette entreprise est propice à l'examen des multiples façons dont se transmettent et se partagent des façons de voir, d'interpréter, de construire notre monde de vie. Elle rencontre l'intérêt croissant de la psychologie pour la recherche sur les sens, qualifiée d'« explosion » par la revue *The Psychologist* (2012). Dans ce qui suit, je vais présenter les présupposés théoriques de cette recherche collective et interculturelle portant sur la réception d'une œuvre d'art.

Mais avant de considérer les attendus et cadres d'une approche théorique de cette œuvre, je rappellerai :

- En premier lieu, ce qui vient fonder le propos de notre recherche : comment accéder à la pensée à partir de productions artistiques qui mettent en jeu des dimensions sensibles et émotionnelles.

- En second lieu, comment cette question va se particulariser avec une interrogation sur les relations entre les œuvres d'art et les représentations sociales.

- En troisième lieu, comment une recherche sur les opérateurs visuels sonores de la pensée débouche sur des apports pour le champ d'étude des valeurs, aussi bien que pour ceux des représentations sociales et de la culture.

1 - Les fondements théoriques d'une étude de la pensée dans l'art

Je rappellerai rapidement ce que j'avais développé, à Rome en 2006, en mettant en évidence la spécificité des formes que présente la pensée dans ce type de production. Spécificité associant étroitement pensée, émotion et imagination. Cette conférence est développée dans un chapitre de l'ouvrage « Représentations sociales et mondes de vie » (Jodelet, 2015, sous presse).

Descartes (1618/1987) avait déjà insisté sur cette particularité de la musique dans le premier texte qu'il écrivit à l'âge de 22 ans, « L'Abrégé de Musique » et qui orienta toute la pensée musicale de son temps. L'effet de la musique tient au plaisir, à l'état des passions qu'engendre l'écoute d'une œuvre construite selon des canons stricts de la pensée mathématique et physique.

A notre époque, plusieurs auteurs reprennent cette association entre raison et émotion. Ainsi la musicologie s'appuie de plus en plus sur les sciences cognitives, montrant par là l'importance des processus mentaux (Mâche, 1997). En sciences sociales, la littérature sur la musique insiste sur sa dimension intellectuelle, repérable dans ses formes et sa dépendance aux courants de pensée propres à une société. Pour l'ethnomusicologie la musique permet à des facultés d'abstraction de s'exprimer et peut « conduire aux formes les plus intellectualisées » (Schaeffner, 2006). « Métaphore crédible du réel », elle est pour Attali (1977) « une des formes théoriques par lesquelles nous pouvons percevoir la réalité ». Pour le linguiste Jacobson (1973): « le plus significatif en musique, contrairement au langage, c'est le système total pour lui-même, un système qui est inséparablement lié à la vision du monde ». Enfin, des sociologues comme Weber (1998) et Adorno (1989) ont amplement développé la rationalité à l'œuvre dans la musique.

En ce qui concerne les images, c'est à Francastel (1965), sociologue de la peinture, que l'on doit l'affirmation la plus claire de l'existence et de la nature d'une pensée esthétique « permettant d'observer et d'exprimer l'univers dans des actes ou des langages particularisés ». L'activité artistique aurait pour fonction de découper le réel en des ensembles organisés et de les communiquer à autrui « à travers de systèmes d'interprétation concrétisés intentionnellement dans des Formes ... et porteurs de nouvelles attributions de valeur ».

Francastel avance la notion de « figurativité » pour rendre compte de cette propriété de l'art d'aboutir à des schèmes institutionnels de pensée qui informent le réel. Cette notion, largement reprise dans l'approche herméneutique de la musique (Vecchione, 1997), fait le lien avec celle de représentation. Elle ajoute un aspect important, peu considéré dans les études sur la structuration des représentations sociales : le rôle de l'imagination dont relève le schéma d'organisation mettant en forme le réel. Cette perspective invite donc à considérer la dialectique entre le réel, le perçu et l'imaginaire.

Par ailleurs, le rapprochement avec la représentation sociale s'appuie sur d'autres caractéristiques de la figuration renvoyant à son caractère social. D'une part, l'objet figuratif implique un processus d'échange et de création commune entre auteur et récepteur puisque les éléments qu'il associe « n'existent pas seulement dans la conscience et la mémoire du créateur mais de tous ceux, présents ou éloignés dans le temps et l'espace, qui devenant des usagers de cet objet lui confèrent en définitive sa seule réalité ». D'autre part, la participation du récepteur, basée sur sa perception est conditionnée par la culture. Ce phénomène est saillant dans le cas de la musique dont le mode d'appréhension suppose le développement d'aptitudes d'audition spécifiques à chaque culture, des « habitudes perceptives » formant, selon Corbin (2000), « une culture sensible, modulée par les appartenances sociales ». Nous retrouvons là le cadre cognitif et culturel de l'ancrage des représentations sociales.

Enfin, les éléments constituant les objets figuratifs concrétisent des attitudes propres à un ordre social qui organisent l'expérience. Ils jouent un rôle de relais « dans une tentative

d'aménagement collectif de l'univers suivant les fins particulières d'une société déterminée et en fonction des capacités techniques et des connaissances intellectuelles de cette société ». Nous retrouvons là, élargi aux normes et aux valeurs d'un ensemble social, le rôle du méta-système rendant compte du processus d'objectivation des représentations sociales.

Ces propositions concernent surtout l'activité créatrice et ses schèmes organisateurs. Elles sont complétées par la seconde perspective centrée sur les processus de l'action exercée par l'œuvre d'art qui, selon Vygotsky (2005), relève d'une psychologie de l'art. Cette psychologie serait nécessairement une psychologie sociale bien que son objet renvoie au « psychisme de l'individu singulier ». L'originalité de la proposition de Vygotsky est de poser que « dans le mouvement le plus personnel, le plus intime de la pensée, des sentiments, etc., le psychisme de l'individu est tout de même social et socialement conditionné ». En effet, si il y a détermination du caractère et de l'action de l'œuvre d'art par les conditions sociales ce n'est pas de manière immédiate, mais en passant par les sentiments mêmes que suscite l'œuvre d'art. Et ces sentiments sont socialement conditionnés par la forme dont la fonction est de communiquer un sentiment social qui est absent de l'objet même représenté. Dans le processus psychique qui a lieu lors de la perception tant de l'art par image que de l'art lyrique l'élément initial est l'émotion suscitée par la forme.

Ce phénomène est particulièrement visible dans le cas de la musique dans la mesure où, comme le dit Lévi-Strauss (1964), « fonction émotive et langage musical sont coextensifs ». Dans le modèle de Vygotsky la dialectique entre le réel, la perception et l'imaginaire s'enrichit d'un quatrième terme, l'émotion. L'articulation fondamentale existant entre l'émotion et l'imaginaire rend compte de l'action de l'œuvre d'art par un processus de catharsis. Celui-ci permet la décharge des émotions contradictoires éveillées par contenu et la forme de l'œuvre, grâce à une « activité de l'imagination exigée de nous par chaque perception de l'art » pour surmonter de manière créative nos propres sentiments.

Cette conception trouve un écho dans les considérations de Lévi-Strauss qui souligne l'affinité entre la musique et le mythe quand il dit : « Le dessein du compositeur s'actualise, comme celui du mythe, à travers l'auditeur et par lui. Dans l'un et l'autre cas, on observe en effet la même inversion du rapport entre l'émetteur et le récepteur, puisque c'est, en fin de compte, le second qui se découvre dans ce qui est signifié par le message du premier : la musique se vit en moi, je m'écoute à travers elle. Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants.... La musique et la mythologie confrontent l'homme à des objets virtuels dont l'ombre seule est actuelle, à des approximations conscientes (une partition musicale et un mythe ne pouvant être autre chose) de vérités inéluctablement inconscientes et qui leur sont consécutives ». D'où découle la notion de « signifiante » de l'œuvre (Langer, 1953) renvoyant à la mise en relation de la signification conférée par l'auteur avec les préoccupations, les intérêts, les manières de voir du récepteur. Processus qui fait l'un des objets centraux de notre recherche.

Ces propos partagés inspirent deux remarques décisives pour notre propos. D'une part la relation dialectique entre créateur et auditeur dépasse le schéma d'analyse, aujourd'hui remis en cause dans les sciences sociales, de la communication en termes d'« émetteur – message – récepteur » qui suppose le partage d'un code commun permettant d'encoder et décoder la signification de l'œuvre et la passivité du récepteur. Comme le dit Raynaud (1999), se pose aujourd'hui la question de savoir si de tels codes de lecture « existent ou s'ils sont des chimères visant à justifier une interprétation arbitraire des œuvres ». On préfère

désormais à une analyse en termes de communication, une analyse en termes d'inférence à partir d'indices repérés dans le contenu de l'œuvre (Sperber & Wilson, 1989). Cette perspective permettrait de rendre compte de la variabilité des interprétations d'une œuvre et d'intégrer le rôle actif du récepteur comme l'incidence décisive de l'œuvre sur son interprétation et son « être au monde » : « Nous sommes les fils de nos œuvres » dira Latour (2012). Cette perspective modifie radicalement les cadres d'analyse de la circulation des idées et des valeurs.

D'autre part, l'importance de l'objectivation de la pensée dans les œuvres suggère que le processus d'objectivation des représentations sociales peut être enrichi par la prise en compte du jeu de l'imagination et de l'émotion, par un enracinement de la pensée dans le corps, à l'image de l'art. Nous retrouvons ici le lien établi par Merleau-Ponty entre la chair et l'idée qui « n'est pas le contraire du sensible mais sa doublure et sa profondeur ». Selon cet auteur, « la littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible » sont « dévoilement d'un univers d'idées dans une expérience charnelle ». Ce lien entre corps et pensée, argumenté dans les sciences cognitives (Damasio, 1995), est repris aujourd'hui dans une analyse de la musique comme pensée métaphorique (Spitzer, 2004) inspirée par l'œuvre de Lakoff et Johnson (1998).

2 - La problématique de la relation sens/idée appliquée aux représentations sociales

On a beaucoup étudié et thématisé les rapports qu'entretiennent le langage et le discours, avec les représentations sociales forgées au sein de la communication sociale. Mais oubliant que la communication sociale peut emprunter d'autres circuits, parmi lesquels figurent les arts de l'image et du son, la recherche sur les représentations sociales s'est peu penchée sur l'étude de la pensée sociale par le biais des productions artistiques.

Face à ce vide théorique, il n'est pas de meilleur moyen de débroussailler le terrain que de mener une recherche empirique autour d'un objet présentant la caractéristique d'un refus intentionnel de l'usage du langage et du discours au profit de l'image et du son. Cependant, ce faisant on ne se lance pas complètement dans le vide car, si l'on se tourne vers les disciplines voisines de la psychologie sociale, on peut disposer d'orientations pour aborder la relation entre l'art et les représentations sociales ou collectives.

Dans le domaine de l'histoire, Ferro (1984) a fourni une contribution essentielle dans le cas du cinéma. S'agissant de la littérature ou de la peinture, l'histoire des mentalités, devenue aujourd'hui histoire culturelle, a consacré une série d'études à cette relation, avec les ouvrages de Rioux et Sirinelli (Rioux & Sirinelli, 1997 ; 2002), faisant suite à ceux de Chartier (1989) et Lepetit (1995). L'histoire culturelle y est conçue comme celle des représentations du monde, des productions de l'esprit, et comme portant sur tout ce qui est chargé de sens dans un groupe humain à une époque donnée. Cette discipline présente en outre l'intérêt de reconstituer le processus de circulation des phénomènes de représentation dans une société donnée, « aussi bien pour les systèmes de pensée les plus construits que pour les sensibilités les plus frustes ». Elle permet de répondre à la question constitutive et définitoire de la discipline : « comment les hommes représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? ». On se donne ainsi la possibilité de « penser dans leur intégralité les processus de circulation des faits non matériels dans une société et de placer cette analyse dans sa perspective nécessairement cinétique mais aussi

anthropologique ». Avec une conséquence essentielle pour la définition même de la culture de masse : « car elle permet de ne pas cantonner l'étude de la culture de masse à la trilogie productions culturelles – vecteurs – public mais à y insérer les visions du monde en découlant » (Rioux & Sirinelli, 2002).

L'intérêt pour cette problématique à propos de la musique émerge à peine, bien qu'avec force, en sociologie. Ainsi D. C. Martin (2006) pose « l'importance de l'étude des représentations sociales pour l'analyse de la musique populaire ou de masse, 'fait socio musical total', traversé de représentations sociales, à forte densité symbolique » qu'il faut musicalement analyser. Pour cet auteur, la théorie des représentations sociales est un recours précieux pour la raison suivante :

« La société constitue le cadre où se déploient les phénomènes musicaux ; elle – le droit, les pouvoirs, les croyances, les systèmes d'influence – définit les rôles, les moyens, les valeurs de ces phénomènes. Ceux-ci, animés par des êtres sociaux, se trouvent investis de représentations : de la société dans laquelle ils opèrent, d'abord, mais d'autres sociétés associées à des éléments de musique, des citations, des emprunts. Ces représentations ne 'reflètent' pas la société, elles la reconstruisent pour lui donner un sens, afin de permettre à ses membres de s'y positionner et de déterminer quelles actions ils peuvent et veulent y mener. Dans ces actions, la musique devient le véhicule de représentations installées ou en cours de mutation ; elle peut imaginer des visions nouvelles d'un monde jugé insatisfaisant, projeter une image métaphorique synchrétique d'un ordre social idéal ». (Martin, 2006, p. 136)

Et c'est précisément l'élargissement de cette notion de culture de masse, qui confère à la musique et aux modes d'expression filmiques, une place privilégiée, dans le contexte culturel et technologique contemporain. D'un côté, ils sont directement affectés par les transformations introduites dans la production et la consommation des œuvres, en raison de l'essor technologique de l'enregistrement, l'industrialisation et la marchandisation de la transmission qui marquent le que l'on appelle désormais la « culture-monde » portée par les vecteurs des *mass-media*. D'un autre côté, ils sont marqués par l'avènement de pratiques sociales massifiées liées aux nouvelles formes d'expression musicales ou iconiques. De sorte que le choix de la trilogie Qatsi nous permet de trouver une forme d'expression en phase avec les phénomènes de mondialisation affectant sociétés et cultures.

L'œuvre que nous étudions entre dans la catégorie, nouvellement proposée par Pomian (1997), d'« objet sémiophore », c'est-à-dire, un objet perceptible investi de significations. Toute œuvre d'art est caractérisée par le fait qu'une signification invisible est toujours portée par un support matériel, accessible par les différents sens. Ce dont nous avons l'expérience n'est ni la signification seule ni le seul support des signes mais leur union. L'objet sémiophore fait office de langage dans un échange entre le visible et l'invisible ou l'indicible et entre les partenaires que sont le producteur et son destinataire, qu'ils soient individuels ou collectifs. Il se substitue à quelque chose d'inaccessible directement, la signification, pour la montrer, l'indiquer, la rappeler, en garder la trace. Il présente des signes qui sont « agencés pour programmer le comportement du destinataire », lui imposer l'attitude du lecteur, du spectateur, de l'auditeur. Mais si la destination de l'œuvre revient à son producteur, son usage est le fait du récepteur. De cet échange naîtra la signifiante de l'œuvre inscrite dans un temps et un espace donné.

Cette conception de l'objet sémiophore pointe la complexité d'une approche de la communication sociale de sens dans le cadre des innovations technologiques. Dépasse les limites strictes du cadre de l'interaction directe et celles de l'échange purement verbal, les objets sémiophores, instituent des modes de communication spécifiques. C'est pourquoi ils

se prêteraient à des études permettant de dégager de nouvelles conditions sociales de la genèse et du fonctionnement des représentations sociales entendues comme systèmes de significations.

Notons, cependant, que les représentations sociales sont des phénomènes qui englobent plus que des systèmes de significations. On s'accorde à dire que la théorie des représentations sociales a à faire avec la pensée sociale. Historiquement elle s'est consacrée à une forme spécifique de la pensée sociale, le sens commun, dégageant les rapports qu'il entretient, en tant que mode de connaissance et de production de sens, avec d'autres formes de la pensée socialement informée, qu'elles soient scientifique, idéologique, mythique ou magique. A ce titre, elle s'est attachée à l'étude des productions langagières ordinaires, des discours qui circulent et s'échangent, dans la vie courante et dans divers univers institutionnels, pour constituer des réalités consensuelles et des mondes communs. Elargissant le champ de leurs objets, certaines approches ont également abordé la manifestation des représentations sociales dans différents supports médiatiques, iconiques, cinétiques, etc. Mais il ne faut pas oublier que, comme le dit Vico (1744/2001), et d'autres avant et après lui, le sens commun est un « *sensus communis* », synthèse non seulement des différents sens, mais synthèse faite avec et à partir des autres. Le *sensus communis* est le sens qui fonde une communauté de vie ; le sens de ce qui relève d'un agrément commun. Une vertu sociale qui est plus du cœur que de la raison, mais qui relevant du domaine moral et politique comporte une véritable signification critique.

Dès lors, se posent les questions suivantes. Pourquoi n'avons-nous pas abordé le *sensus communis* sous toutes ses facettes ? Si nous traitons de la pensée sociale, pourquoi y a-t-il aussi peu de travaux consacrés aux relations existant entre les représentations sociales et les productions artistiques ? On pourrait à ce propos évoquer la remarque de Francastel. Agir en artiste, c'est, dit-il, agir en ...

« ... créateur non seulement de concepts ou d'objets mais de schèmes de pensée. Il existe, en un mot, une pensée plastique comme il y a une pensée mathématique ou une pensée politique et c'est cette forme de pensée qui jusqu'ici a été mal étudiée. Qu'écrivant un livre sur l'épistémologie génétique et y analysant tour à tour les diverses formes d'action de son époque, un homme comme Jean Piaget ait pu ignorer purement et simplement le problème posé par l'existence de l'art, constitue un scandale intellectuel où se mesure la nécessité d'une réflexion sur ces problèmes ». (Francastel, 1965, p. 11)

Poursuivre la réflexion dans une telle ligne de recherche semblait d'autant plus pertinent que l'association du film et de la musique permettait de retrouver les contributions de divers auteurs qui se sont attachés à en montrer le pouvoir révélateur et formateur d'idées et de sensibilités dont jouissent les productions mixant image et son.

3 - Champ artistique et valeurs sociales

J'ai été confortée dans une telle intention pour ce qui est de la recherche sur le partage de la pensée par la médiation d'opérateurs iconiques et musicaux par le fait que nous en trouvons une illustration dans une perspective qui depuis une vingtaine d'années émerge dans les études que les sciences sociales consacrent à l'art et particulièrement à la musique.

Je commencerai par les plus récentes. En France, à l'Ecole des Sciences Politiques, Bruno Latour a fondé et dirigé depuis 2010 le Speap (Science Po Ecole des Arts Politiques),

projet au cœur duquel se trouve la question de la représentation pour l'étude de laquelle il estime nécessaire d'associer trois pratiques de représentation jusqu'alors disjointes : la représentation esthétique, la représentation scientifique et la représentation politique. Ce à quoi nous pouvons ajouter la représentation sociale.

En 2012 un colloque interdisciplinaire organisé à l'EHESS sur le thème « Par delà le beau et le laid : valeurs artistiques » a proposé une réflexion pluridisciplinaire sur les valeurs engagées dans la production, la circulation et la réception des œuvres d'art. Il partait du principe que les valeurs esthétiques ne sont pas les seules à y être engagées. Parmi ces autres valeurs, certaines intéressent plus directement le créateur ou l'œuvre : l'autonomie, la célébrité, le travail, la virtuosité, l'originalité, l'authenticité, la cherté, la rareté, la significativité, la vérité. D'autres se rapportent plus directement à la réception : le plaisir, l'universalité, l'authenticité, la spiritualité, la moralité. Une telle perspective vient fonder le propos de notre recherche qui vise à dégager les visions, significations, valeurs et jugements portés par la Trilogie.

En 2013, L'Unesco en association avec la Coalition pour l'art et le développement durable a organisé une exposition « L'Anthropocène » pour promouvoir auprès du grand public les principes éthiques et les responsabilités en matière d'adaptation aux changements climatiques. L'idée étant que « au delà des contributions analytiques des sciences ... il ne fait aucun doute que l'art peut non seulement être un moyen émotionnel adapté pour favoriser de nouvelles attitudes envers la nature et l'environnement, mais qu'il peut aussi en être le reflet ».

Dans le champ musical où la réflexion des sciences humaines a été particulièrement vivace, avec les contributions de Lévi-Strauss en anthropologie, Molino (2009) et Nattiez (1987) en sémiologie, Vecchione (op. cit.) en phénoménologie. Divers ouvrages et rencontres se sont par ailleurs attachés à distinguer les échelles d'analyse de la pratique musicale (depuis la pratique en cercle restreint, jusqu'aux mobilisations collectives en passant par la diffusion de l'éducation musicale) pour, comme le dit Keck (2010), « montrer comment ces pratiques circulent et se recomposent, aboutissant à un devenir-monde de la musique qui n'a rien d'une évolution vers la standardisation. C'est parce qu'elles passent un certain nombre d'épreuves contenues dans des dispositifs de plus en plus larges que des formes musicales peuvent s'universaliser après avoir touché les corps dans des expériences singulières ».

Dans les courants récents, le regard du chercheur s'est détourné des conditions sociales de la production et de la réception artistique pour examiner les œuvres elles-mêmes dans leurs effets sur les pratiques et les formes du vivre en commun. Ainsi en est-on venu comme le suggère Rancière (2012) dans « Le partage du sensible » à considérer « les actes esthétiques comme des configurations de l'expérience qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique ». Avec cet auteur, nous retrouvons l'articulation de l'art et de la pensée dans une approche de l'esthétique comme « régime spécifique d'identification et de pensée des arts » où sont mis en lien des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire, et des modes de pensabilité de ces liens qui supposent une « effectivité de la pensée ».

Si l'on considère ce que les auteurs de la Trilogie Qatsi ont entendu faire, on ne peut qu'être frappés par la coïncidence de leurs propos avec ce que nous venons d'examiner.

Furent-ils des précurseurs ou ont-ils simplement saisi l'air du temps mis en forme par les sciences sociales et la philosophie ?

Le terrain avait été préparé par toute une tradition d'analyse des œuvres d'art. Différentes écoles de pensée ont proposé pour aborder les représentations artistiques, modéliser le rapport entre le créateur, l'œuvre, le récepteur et rendre compte du sens conféré aux œuvres. Sans entrer dans leur détail, je rappellerai les grands courants dégagés dans le domaine esthétique avec :

- les théories expressives : centrées sur l'intentionnalité de l'auteur, ses stratégies de production, elles traitent la signification de l'œuvre comme structure intentionnelle de l'auteur.

- les théories objectives : centrées sur les caractéristiques formelles de l'œuvre.

- les théories mimétiques : rapportant l'œuvre à la réalité qu'elle représente, en rapport avec le niveau d'analyse « herméneutique ».

- les théories pragmatiques : analysant l'œuvre du point de vue de la réception : son effet sur le récepteur et les stratégies utilisées par ce dernier.

Ces modèles pourront être utiles pour traiter de certains aspects des résultats de notre enquête. Mais, la base de la construction de son instrument trouve un répondant solide dans les modèles de l'analyse sémiologique et des communications de masse, auxquels on peut faire correspondre les différents niveaux de l'approche en termes de représentations sociales.

- Au niveau de l'intention créatrice, où s'exprime la subjectivité de l'auteur, avec l'étude des stratégies de production individuelle ou groupale. Ce niveau renvoie aux processus *d'objectivation et de figuration* des représentations.

- Au niveau du produit, de l'œuvre qui appelle une étude en termes de contenus et d'expression culturelle, correspondant au *champ de représentation*.

- Au niveau de la référence qui étaye la signification et suppose la prise en compte de *l'inscription mondaine*, la *contextualisation* de l'œuvre.

- Au niveau de la réception qui renvoie à des processus de perception, *d'appropriation* et *d'ancrage*, liés à l'arrière-fond commun de savoirs ainsi qu'aux conditions sociales et historiques d'appartenance et d'identité des individus et des groupes, orientant la lecture ou la traduction du message transmis par la musique.

4 – Cadre et portée de la recherche sur la Trilogie Qatsi

L'intérêt de la Trilogie Qatsi est qu'elle nous permet d'aborder de conserve ces principaux axes d'analyse puisqu'il a été possible d'avoir accès aux intentions des auteurs, à la manière dont ils ont composé leur œuvre pour y répondre et aux effets de cette composition sur la façon dont les sujets l'appréhendent. Cette appréhension du public et son rapport aux intentions des auteurs et à la structure de l'œuvre reste l'objet central de notre recherche.

Nous pouvons prendre appui pour avancer dans la construction de notre cadre d'analyse sur la contribution de Paul Ricœur dans « Temps et Récit » (1983), puisque nous

sommes en présence d'arts du temps. Bien que les auteurs de la Trilogie s'interdisent d'utiliser du langage pour faire une narration de l'état du monde, la composition tripartite de l'œuvre et la structuration de ses trois parties peut s'apparenter à un récit sur notre temps. Un temps marqué par:

- La perte de la nature sous l'emprise de la technologie, de l'industrialisation, l'urbanisation, illustrée dans Koyanishqatsi.
- Les rapports entre le Nord et le Sud en termes de domination, de sujétion sociale et d'altération des modes de vie, dans Powaqatsi.
- La mondialisation et ses conséquences dans les rapports devenus conflictuels entre les hommes et leur milieu, le progrès scientifique et technique et les modes d'existence, l'aliénation économique et sociale et la tradition, jusqu'au point d'aboutir à la catastrophe guerrière, dans Naqoyqatsi.

Les auteurs veulent montrer « ce que l'on paie pour le bonheur technologique : une guerre totale ». Pour eux « l'importance de l'œuvre tient à ce que l'on doit savoir : les gens doivent savoir où on va aller beaucoup trop loin ». Cette perspective autorise à emprunter à Ricoeur son analyse des processus sous-tendant le rapport au temps vécu et au temps raconté, à travers les trois moments de la « Mimesis » qui désigne le processus actif d'imiter ou de représenter l'action. Pour Ricoeur, « il faut entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives ». La Mimesis se décompose en trois temps que l'on peut résumer rapidement ainsi :

La Mimesis I correspond à un mode de représentation qualifié de « *préfiguration* » en ce qu'il renvoie à l'expérience vécue qui est à l'origine d'une œuvre ; il s'agit d'une structure existentielle antérieure au langage.

La Mimesis II correspond à la « *configuration* » qui comprend une dimension « épisodique » donnant une représentation linéaire du temps et une dimension « configurante » qui transforme les événements en « totalité signifiante », acte réflexif permettant qu'une histoire « soit traduite en 'une pensée' ».

La Mimesis III est une « *refiguration* » opérée par la réception de l'œuvre et mettant en jeu l'activité représentative du récepteur.

Le rapprochement que je propose est d'ailleurs justifié par les propos mêmes des auteurs qui veulent tout à la fois « donner une signification à l'expérience » (Mimesis I) et « construire des images qui font une histoire » (Mimesis II) mais où « la signification est dans l'œil du spectateur » (Mimesis III). La Mimesis I est une expérience que nous connaissons tous : celle de l'état du monde globalisé, technicisé, conflictualisé. La Mimesis II est le spectacle que nous donne à voir la production de la Trilogie. On trouve chez les auteurs de la Trilogie, une idée similaire à celle de Ricoeur sur la pensée. Comme le dit l'un des réalisateurs du troisième film: « Il n'y avait pas de scénario proprement dit, mais un aperçu des grandes lignes de l'œuvre. Chaque partie du film comporte des mouvements et chaque mouvement des sections qui représentent des idées ». Quant à la Mimesis III, elle est l'interprétation que nous faisons de la configuration offerte par la Trilogie en fonction de notre position dans ce que Bakhtin nomme « le chronotope », l'ensemble espace-temps où s'opère la réception.

Cette perspective dans l'approche de la représentation artistique et de sa réception débouche sur une conception nouvelle de la comparaison interculturelle. Elle abandonne une vision des cultures comme des univers figés et fermés sur eux-mêmes, pesant de leurs déterminismes sur leur membres, réduits à l'état « d'imbéciles culturels », comme le dit Garfinkel. Mais il ne s'agit pas non plus de se limiter à l'examen de la façon dont une appartenance culturelle influe sur les ancrages servant à l'appréhension d'une œuvre nouvelle, comme je l'ai avancé dans de précédentes communications.

Partant du constat que la mondialisation met les membres de différentes cultures face à une situation qui leur est commune, l'enjeu est de voir comment une expérience partagée, celle de l'état du monde globalisé, technicisé, conflictualisé se trouve modulée en fonction des contextes de vie. Il s'agit de mettre en évidence les critères d'appréciation et les modes d'interprétation des manières de vivre (ce que désigne le terme *Qatsi*) qui vont varier selon la position des sujets dans le jeu des forces politiques, sociales et économiques, selon leur capital culturel, leur formation et les référents de leur tradition locale.

Par exemple on peut s'attendre à ce que la comparaison permette de dégager comment les formes d'appréhension du montage présenté et de ses extraits ou moments, font écho à l'identité sociale et/ou culturelle des sujets, au fait qu'ils connaissent directement des situations similaires à celles que développent les différents thèmes. Ou encore comment la distinction entre le niveau de spécialisation artistique va avoir ou non une incidence sur la réception de l'œuvre : va-t-elle permettre de découvrir un langage commun chez ceux qui disposent de bagages similaires, quelle que soit l'appartenance culturelle, pour décrypter le sens d'une production artistique, tandis que chez les non spécialistes le poids de la culture locale sera plus prégnant ? Et quelle que soit cette dernière, l'appel à l'émotion inhérent à l'expression artistique sera-t-il plus décisif dans l'approche de l'œuvre chez les non-spécialistes ?

De telles questions offrent la possibilité d'isoler dans les processus de réception des œuvres artistiques des éléments universels qui relèvent, à côté des processus cognitifs, des conditions sociales et culturelles, comme l'a montré Descola (2005) dans son ouvrage « Par delà nature et culture ». Notre enquête devrait permettre de cerner certains processus cognitifs étudiés par la psychologie. Elle est aussi riche d'informations sur l'interaction entre les conditions sociales et culturelles que seule une recherche interculturelle permettra de mettre au jour.

Dans sa théorie, Ricoeur fait de la « configuration » une médiation entre la « préfiguration » et la « refiguration », donnant au créateur une place privilégiée. La perspective ouverte par l'approche des représentations sociales menée dans une perspective interculturelle, devrait nous permettre de saisir le processus par lequel la « préfiguration », correspondant au vécu d'une expérience commune, va affecter directement l'interprétation que des récepteurs, socialement et culturellement situés, opèrent sur la production artistique telle que la configurent les auteurs. Il y a là une voie féconde pour enrichir l'analyse du processus d'ancrage et celle des rapports entre le global et le local qui a été abordée au cours de la Conférence Internationale sur les Représentations sociales organisée à Bali.

Conclusion

A travers la combinaison de l'image et du son, c'est de l'invisible, au sens du non aisément perçu, que les auteurs de la Trilogie Qatsi ont voulu révéler, dévoiler, faire conscientiser dans un processus de réflexivité sociale basé sur l'émotion et la participation esthétique. Ils ont eu recours à une expression usant de la beauté des images et de l'impact de la musique pour alerter sur l'état du monde et en stigmatiser le mal. Leur œuvre a-t-elle atteint son but ou restera-t-elle un simple témoignage ?

La reconnaissance de son caractère d'œuvre d'art est évidente comme le fait qu'elle a réussi à toucher le public. Espérons que les résultats de notre recherche permettront de répondre à la question. Ce que nous avons déjà pu constater montre que cette recherche permet de mettre en correspondance des processus cognitifs et émotionnels avec des dimensions culturelles, sociales et imaginaires. Nous espérons pouvoir en dire plus bientôt, grâce à la collaboration des divers partenaires de cette aventure intellectuelle.

Bibliographie

- Adorno, T. (1989). *Théorie esthétique*. Paris : Klinksieck.
- Attali, J. (1977). *Bruits*. Paris : PUF.
- Beauvois, J. L. (1990). *Prélude, aria et final avec César Franck. Cinquante ans de musique française (1830-1880)*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Les Annales ESC*, 44(6), 1505-1520.
- Corbin, A. (2000). *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^{ème} siècle*. Paris : Flammarion.
- Damasio, A. R. (1995). *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*. Paris : Odile Jacob.
- Descartes, R. (1618). *Compendium musicae*. Trad. 1987. *Abrégé de musique*. Paris : PUF.
- Descola, P. (2005). *Par delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Ferro, M. (Org.). (1984). *Film et histoire*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Francastel, P. (1965). *La réalité figurative* (Vol 2). Paris : Denoël/Gonthier.
- Francès, R. (1979). *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. Paris : PUF.
- Imberty, M. (Ed.). (2001). *De l'écoute à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.
- Jacobson, R. (1973). *Questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jodelet, D. (2015). *Représentations sociales et mondes de vie*. Paris: Editions des Archives contemporaines (sous presse).
- Keck, F. (2010). Musique et sciences humaines : nouvelles rencontres. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, (22), 221-227.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. Londres : Scribner's.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1998). *Philosophy in the Flesh*. New York : Basic Books.
- L'anthropocène. (2013). Catalogue de l'exposition de l'Unesco.
- Latour, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence*. Paris : La découverte.
- Lepetit, B. (1995). *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*. Paris : Albin Michel.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. Paris : Plon.

- Mâche, F. B. (1997). Les universaux en musique et en musicologie. In F. Escal & M. Imberty (Eds.). *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (pp. 177-202). Paris : L'Harmattan.
- Madiot, B. (2002). Variations sur l'amour de la musique. *Le Journal des psychologues*, (199), 41-44.
- Martin, C-D. (2006). Le myositis et plus la rose... Pour une sociologie des musiques de masse. *L'Homme*, 177-178, 131-154.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Molino, J. (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Paris : Actes Sud / INA.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Bourgois.
- Pomian, K. (1997). Histoire culturelle, histoire des sémiophores. In J. P. Rioux & J. F. Sirinelli (Eds.). *Pour une histoire culturelle* (pp. 73-100). Paris : Seuil.
- Rancière, J. (2012). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Raynaud, D. (1999). L'émergence d'une sociologie des oeuvres : une evaluation critique. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 166, 119-143.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit. 1*. Paris : Seuil.
- Rioux, J. F., & Sirinelli, J. F. (1997). *Pour une histoire culturelle*. Paris : Seuil.
- Rioux, J. F., & Sirinelli, J. F. (2002). *La culture de masse en France, de la Belle Epoque à aujourd'hui*. Paris : Fayard.
- Schaeffner, A. (2006). Introduction à Musique et dans funéraires chez les Dogons de Sanga. (Texte établi et remanié depuis 1937). *L'homme*, 117-178, 207-250.
- Seca, J. M. (2001). *Les Musiciens underground*. Paris : PUF.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1989). *La pertinence*. Paris : Ed. de Minuit.
- Spitzer, M. (2004). *Metaphor and musical thought*. Chicago : University of Chicago Press.
- The psychologist. (2012). *The explosion of senses*. N° spécial, 25(12), 904-909.
- Vecchione, B. (1997). Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive. In F. Escal & M. Imberty (Eds.). *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (pp. 99-174). Paris : L'Harmattan.
- Vico, J-B. (1744/2001). *La Science Nouvelle, Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*. Paris : Fayard.
- Vygotsky, L. (2005). *Psychologie de l'art*. Paris : La dispute.
- Weber, M. (1998). *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris : Métailié.

Apresentação: 02/10/2014
Aprovação: 02/11/2014