

# Modèle du Processus d'Expérience Esthétique

Huguette Beaudoin

*Laurentian University*

My intention in this article is to clarify the concept of aesthetic experience. It offers a definition and presentation of the stages required to actualize this phenomenon. To begin with, we will examine the various conceptions of aesthetic experience, through the best known authors in the area of aesthetics. Through the analysis of these conceptions, we will build the foundation of an aesthetic experience model. This will enable us to better understand what occurs within individuals when they have an aesthetic experience. Thus, it will illustrate the stages required to carry out this process and the behaviors in which it is manifest. Ultimately, the aim is to develop a tool with which to evaluate clearly the degree of realization of the aesthetic experience in subjects, within the educational framework of aesthetic sensitivity. Therefore, we will review the literature by grouping the various conceptions of aesthetic experience of authors who have influenced the area of aesthetics the most in the last ten years, with recourse to secondary and even tertiary sources. This is a synthesis of a subject that is extremely vague and difficult to organize. In fact, there presently exists a multitude of aesthetic theories which emerged in Europe since the 18th century, a time in which we began to consider aesthetics as a separate discipline. The authors studied here are for the most part American authors because of their proximity to us and to our North American lifestyle.

Le but de cet article est de clarifier le concept d'expérience esthétique. On y propose une définition et une présentation des phases de réalisation de ce phénomène. Nous verrons, dans un premier temps, les diverses conceptions de l'expérience esthétique à travers les auteurs qui ont le plus marqué la littérature dans le domaine de l'esthétique. De l'analyse de ces conceptions, nous dégagerons les fondements d'un modèle d'expérience esthétique qui nous permettra de mieux voir ce qui se passe chez l'individu lorsqu'il vit ce qu'on appelle l'expérience esthétique. Ce qui nous amènera à faire ressortir les phases de réalisation de ce processus ainsi que les comportements qui le manifestent. La démarche consiste à retenir ce qui est le plus communément admis et retenu comme définition et comme éléments constitutifs de ce phénomène et ce, dans le but ultime de créer un instrument pouvant servir à évaluer concrètement, auprès de sujets, le degré de réalisation de l'expérience esthétique et cela, dans le cadre de l'éducation de la sensibilité esthétique. On procédera donc à la revue de la littérature en regroupant les diverses conceptions de l'expérience esthétique des auteurs qui ont le plus marqué le domaine de l'esthétique ces dix dernières années, avec recours à des sources secondaires et même tertiaires. Les auteurs étudiés sont en grande partie des auteurs américains, parce que plus

près de nous, de notre mode de vie. D'ailleurs tous ces auteurs se réclament directement ou indirectement des pères de l'esthétique. Il est important de mentionner ici les limites obligatoires de ce genre d'opération. Dans cette étude nous avons voulu construire un modèle opératoire, dont la validité théorique ne repose que sur l'autorité de ce qui est communément admis par les auteurs dans le domaine de l'esthétique.

### *Fondements théoriques*

*Positions des auteurs concernant l'expérience esthétique.* Dans la littérature, nous retrouvons sur un continuum, quatre façons de considérer le phénomène d'expérience esthétique. Pour certains auteurs l'expérience esthétique est un phénomène exclusivement émotionnel prenant sa source dans l'objet. Pour d'autres, ce phénomène émotionnel prend source plutôt chez le sujet. Certains auteurs voient l'expérience esthétique comme un phénomène avant tout intellectuel, nécessitant l'existence d'un cadre de référence intellectuel de connaissances artistiques chez le spectateur. Pour certains auteurs enfin, l'expérience esthétique est à la fois émotionnelle et intellectuelle, subjective et objective, vécue dans l'immédiat et en relation avec le passé, en interaction du sujet et de l'objet.

Voici de façon plus élaborée, les positions de ces différentes auteurs.

- 1- Une première position prétend que l'expérience esthétique est une expérience émotionnelle où l'émotion appartient davantage au phénomène artistique qu'au spectateur.

Ainsi, pour certains (Freud, 1930; Aristote dans Sterba, 1959), l'expérience esthétique est un phénomène avant tout émotionnel. Le sentiment, l'émotion appartient au phénomène, à l'objet d'art plus qu'au spectateur. C'est le sentiment, l'émotion contenue dans le phénomène, l'objet d'art, qui déclenchent un processus à la fois somatique et psychique, dont la signification de base reste celle d'être l'élimination d'éléments négatifs ou morbides et qui mène à la purgation des passions et à une sublimation. Smith et Smith (1977), Eisner (1972), et Santayana (1959) considèrent également que le plaisir du spectateur est perçu en raison d'une caractéristique de l'objet ou du phénomène esthétique: la beauté est le plaisir objectivé, et la réponse esthétique est le processus par lequel le plaisir est objectivé.

Bullough (1959) considère également l'expérience esthétique comme un événement devant être considéré sous le plan psychique, où le spectateur interprète les émotions qu'il ressent, non comme un aspect de son état d'être, mais comme étant reliées à une caractéristique de l'objet. Kierkegaard (Madenfort, 1972) et Madenfort (1974) ajoutent que l'expérience esthétique est caractérisée par le fait de ressentir une émotion dans l'immédiat, dans le sens de saisir avidement. Pour eux, si le plaisir est exprimé, l'expérience est d'un autre ordre soit "éthique plutôt qu'esthétique."

- 2- Pour certains auteurs l'expérience esthétique est une expérience émotionnelle où l'émotion appartient au sujet plutôt qu'à l'objet.

En effet, pour ces auteurs l'émotion, le sentiment ne provient pas de l'oeuvre mais prend source chez le spectateur; la forme, les couleurs, le mouvement contenu dans l'oeuvre déclenchent le sentiment, l'émotion chez le spectateur. Ce qui l'amène à attribuer ses propres émotions à l'oeuvre considérée. Pour Bergson (1911/1958), Tolstoi (1897/1959), Monro (1954), et Beardsley (Dickie, 1974), il s'agit d'une union intuitive, d'une sorte de communion émotionnelle entre le spectateur et le travail d'art. Ainsi, l'esprit du spectateur répond à un objet esthétique en consolidant tous les détails perçus et en les fusionnant en un seul sentiment. Cette fusion est donc influencée à la fois par l'unité de l'oeuvre et la capacité de l'individu à se fusionner à l'objet considéré.

- 3-D'autres auteurs partagent l'opinion que l'expérience esthétique est une expérience avant tout intellectuelle, qui nécessite l'existence d'un cadre de référence intellectuelle, de connaissances artistiques de la part du spectateur.

En effet, pour Eisner (1972) ce que nous savons détermine la façon dont nous réagissons en présence de l'oeuvre d'art. Pour Chandler (1966) et Weisman (1974) la réponse esthétique est une chaîne de réactions d'associations, qui se réalise par le langage symbolique. Ainsi la réponse esthétique est reliée aux émotions, aux images et aux concepts existant dans la mémoire du spectateur mis en relation avec les sentiments perçus dans l'oeuvre observée. Pour Smith et Smith (1977), l'expérience esthétique est un acte d'évaluation, d'analyse et d'appréciation qui nécessite de la part du spectateur un entraînement à la perception, à l'analyse et à l'esprit critique.

- 4-Nous retrouvons également l'opinion qui veut que l'expérience esthétique soit une expérience totale, à la fois émotionnelle et intellectuelle, subjective et objective, vécue dans l'immédiat en relation avec le passé, en interaction du sujet et de l'objet.

Cette conception semble une synthèse des conceptions émises plus avant. Ainsi Dewey (1934) voit à l'instar de Bergson (1958), l'expérience esthétique comme ayant la caractéristique d'être immédiate, une sorte de sympathie avec l'objet, une saisie intuitive. Comme Bergson (1958) il reconnaît l'union du spectateur mais ajoute qu'il est nécessaire que se produise une réflexion après le fait pour que se complète l'expérience. Ce qui rejoint la pensée de Feldman (1970) qui précise la nécessité que le spectateur prenne une distance par rapport à l'objet d'art considéré. Ainsi, la réponse esthétique devient une expérience totale, affective, intellectuelle, subjective, objective, présente et en relation avec le passé.

*Analyse du concept d'expérience esthétique.* Ces diverses conceptions de l'expérience esthétique nous font constater qu'il existe, dans la littérature

actuelle, dans le domaine de l'esthétique, une certaine ambiguïté et une imprécision dans la façon de concevoir le phénomène d'expérience esthétique. Pour tenter d'arriver une meilleure compréhension de ce phénomène, nous avons effectué une analyse de ce concept selon la technique d'analyse de concept de Poirier (1973). Le tableau 1 présente des principales caractéristiques du phénomène d'expérience esthétique dégagées de cette analyse de concept. Ces caractéristiques représentent la synthèse des différentes positions émises par chacun des auteurs consultés.

Tableau 1

| Dimension perceptuelle       | Caractéristiques                                                                                                                                                                         |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1- Définition essentielle    | -processus d'objectivation, de recherche, de découverte et d'analyse<br>-continuum émotionnel<br>-ensemble des réactions à un stimulus<br>-engagement                                    |
| 2- Fondement de l'expérience | -empathie, élément fondamental dans l'expérience esthétique                                                                                                                              |
| 3- Conditions essentielles   | -perception des qualités formelles de l'oeuvre<br>-fusion du spectateur à l'événement d'art<br>-existence d'un cadre de référence                                                        |
| 4- But de l'expérience       | -appréhender la réalité subjective et objective<br>-accroître la capacité de croissance de l'individu                                                                                    |
| 5- Fonction                  | -objectiver le plaisir<br>-voir, entendre et sentir ce qu'il y a dans l'oeuvre<br>-produire une nouvelle connaissance, un nouveau savoir                                                 |
| 6- Limite                    | -expérience esthétique est un phénomène:<br>• affectif et cognitif<br>• subjectif et objectif<br>• présent et passé                                                                      |
| 7- Cause                     | -contenu formel expressif de l'objet d'art<br>-union de l'environnement esthétique avec le spectateur                                                                                    |
| 8- Conséquence               | -empathie, identification, projection de soi dans l'objet d'art<br>-émotion médiatisée par le langage<br>-reconstruction du soi                                                          |
| 9- Relation                  | -vécu d'expérience esthétique lié à:<br>• qualités formelles de l'art<br>• cadre de référence de l'individu<br>• préférences, interprétation, perception pure<br>• attitude émotionnelle |
| 10-Relation de dépendance    | -unité de l'oeuvre d'art<br>-capacité de l'individu à intégrer son expérience                                                                                                            |

Tableau 1: Caractéristiques du phénomène d'expérience esthétique

Ceci nous amène à conclure que l'expérience esthétique est reliée à l'expérience humaine dans sa signification du mouvement et de la vie (Dewey, 1934). On fait ici référence à la capacité intrinsèque de l'individu de percevoir le mouvement comme porteur de signification et de transformer en formes expressives l'interprétation de cette signification. L'expérience esthétique consiste à voir, entendre, sentir et comprendre ce qu'il y a dans l'oeuvre (Dufrenne, 1953; Wojnar, 1963; King, 1981; Langer, 1957; Reimer, 1976; Young, 1982). Ross (1982) estiment qu'entrer en contact avec un objet d'art est

une activité d'impression de sentiment et de représentation du monde de la réalité au moyen du contenu formel de l'oeuvre d'art. C'est éprouver un sentiment et appréhender un objet, une situation dans leur aspect immédiat et ce, de façon intuitive. On fait là référence à une forme vécue, réflexive de la connaissance plutôt qu'à une forme rigoureusement rationnelle.

Selon Titchener (1896), appréhender l'oeuvre est une opération pouvant être immédiate, sensorielle, pouvant relever de la perception, du jugement, de l'imagination ou de la mémoire. D'après Reimer (1976), c'est:

Un acte d'élaboration . . . un partage, une découverte, un échange. Le spectateur, devant une oeuvre, ressent ses propres intuitions, partage celles de l'artiste et découvre de nouveaux champs d'exploration du sentiment humain. (p. 53)

Il devient donc nécessaire, à l'instar de Dewey (1934), Aristote (Sterba, 1959), Kiekgard (Madenfort, 1972), King (1981), Reimer (1976), et Young (1982), de considérer l'expérience esthétique comme étant un processus d'exploration, de recherche et de découverte du contenu formel de l'oeuvre d'art.

Par "contenu formel de l'oeuvre d'art" on entend, dans le cadre de cet article, tous les moyens utilisés par l'art pour susciter le mouvement, l'expression et qui constitue les qualités expressives d'un art. Chaque art possède ses caractéristiques de forme expressive, son contenu formel:

. . . ainsi, en musique, le contenu formel de l'oeuvre est constitué du son et de ses paramètres: l'intensité, le timbre, la hauteur, la durée: de l'interaction de ces paramètres et de leur utilisation dans le contexte global de l'oeuvre. En peinture, le contenu formel est constitué de la couleur, la ligne, la texture, le plan. . . . En poésie, il y a la métaphore, les images, la rime, le mètre, la structure. . . . Dans la danse, il y a le mouvement, les tensions et les détentes musculaires, la forme, la structure, le poids. (Reimer, 1976, p. 56)

Si l'on fait la synthèse des éléments apportés par les différents auteurs on est amené à voir que l'expérience esthétique se présente comme un continuum perceptuel et émotionnel qui implique la totalité de l'être. Les auteurs Broudy (1972), Dewey (1934), Eisner (1972), King (1981), Smith (1977), Weisman (1974), et Young (1982) reconnaissent en effet à ce processus, un caractère affectif, cognitif, subjectif et objectif. Il s'agit comme mentionné antérieurement, d'un agir en présence de l'art (Reimer, 1976). Ainsi, le vécu de l'expérience esthétique est lié à la relation entre les qualités formelles de l'art, les éléments du cadre de référence de l'individu et sa capacité d'intégrer son expérience.

Dans cette interaction individu-oeuvre d'art, il ne faut pas oublier que l'individu est unique, qu'il apporte dans son expérience actuelle la somme de ses expériences antérieures. Ces aspects du vécu ont des impacts dans la constitution interne de sa personnalité et dans son comportement. Il fait le lien entre ce qu'il vit présentement et les expériences passées. L'expérience apparaît comme un

continuum qui va de la perception sensorielle à la possibilité de progression d'implication dans l'événement. Le nombre d'auteurs: Dewey (1934), Dufrenne (1953), Wojnar (1963), Kierkegard (Madenfort 1974), King (1981), Langer (Reimer, 1976), Madenfort (1974), Reimer (1976), Santayana (1959), Try et Bell (Morris-Jones, 1968), et Wojnar (1963), considèrent que c'est le phénomène de perception par l'individu des qualités formelles d'une oeuvre qui déclenche et suscite l'expérience esthétique.

### *Modèle du processus d'expérience esthétique*

C'est à partir de ces diverses considérations dégagées de la littérature que nous avons élaboré un modèle du processus d'expérience esthétique qui se déroule en trois phases qui sont: la réception empathique, l'implication affective et l'appréhension réflexive. La démarche qui suit consiste à décrire ces trois phases du processus d'expérience esthétique et à en illustrer la réalisation en présence d'une oeuvre musicale.

*Première phase: réception empathique.* La définition donnée ici au phénomène d'empathie est empruntée à la psychologie sociale, qui considère ce phénomène comme la perception du monde subjectif d'autrui "comme si" on était cette personne. C'est l'acte par lequel un individu sort de lui-même pour comprendre quelqu'un d'autre. Dans un premier temps, il saisit intuitivement les sentiments d'autrui. Ce qui l'amène dans un deuxième temps, à prédire, à anticiper la réponse d'autrui et, dans un troisième temps, à s'ajuster aux attitudes d'autrui (Dictionnaire Général des Sciences Humaines, 1975). Ce phénomène se réalise donc en trois étapes: saisie intuitive, prédiction et adaptation. Il s'agit d'une participation affective aux états subjectifs d'autrui qui amène l'individu à animer inconsciemment ce qu'il voit et entend. Hors, d'après Reid (1982) et Feldman (1970), dans l'expérience esthétique, il s'agit en effet d'une imitation spontanée de ce que le percevant voit et entend dans l'oeuvre considérée. Ce phénomène de réception empathique s'établit chez le spectateur, lors de l'entrée en contact avec le contenu formel de l'oeuvre. Le spectateur, se laisse toucher par les qualités expressives de l'art. Dans cet état de réceptivité, la personne est attirée, entraînée par le contenu expressif de l'oeuvre, il découvre les éléments du sentiment qu'il contient.

Ainsi cette première phase de réception empathique se réalise en trois temps: *saisie intuitive, prédiction, et adaptation.* C'est un processus perceptuel et intuitif d'exploration, de recherche et de découverte des qualités formelles de l'oeuvre. Cette activité perceptuelle fait naître une chaîne de réponses dynamiques et interreliées soit: une réponse sensorielle et une réponse émotive au premier temps de la saisie intuitive, une réponse anticipatrice au temps de prédiction et enfin une réponse adaptative au moment de l'adaptation. Voici une illustration de cette première phase de réception empathique du phénomène d'expérience esthétique en présence d'une oeuvre musicale.

*Saisie intuitive**- La réponse sensorielle*

Il s'agit ici, de l'entrée en contact du spectateur avec le contenu formel de l'oeuvre, élément déclencheur du processus. En effet, dans une démarche de recherche, d'exploration et de découverte, le spectateur est attiré, entraîné par le contenu formel de la musique. Ce contenu formel et sa puissance expressive, influencent à leur tour le spectateur qui se sent imprégné par la musique. Le son est alors senti. C'est l'aspect le plus élémentaire de la conscience. Au niveau neurophysiologique, c'est la réponse électrochimique de l'organisme aux stimuli déjà mentionnée.

Dans la réaction sensorielle, la musique est perçue pour ses qualités sonores immédiatement apparentes, sans beaucoup d'attention à l'organisation interne et aux relations des sons entre eux. Au lieu d'écouter avec une oreille qui recherche les phénomènes cohérents, on écoute "avec la peau" le son immédiat lui-même, sa texture, son intensité et son timbre, de sorte que, cette musique est plutôt sentie qu'éprouvée. (Reimer, 1976, p. 109)

C'est la réaction instantanée, sensorielle évoquée par Bergson (1958), Kierkegaard (Madenfort, 1972), Madenfort (1974), Maslow (1972), Tolstoy (1959), et Wojnar (1963).

*- La réponse émotive*

En présence d'un contenu formel musical, le corps du percevant transforme la réponse sensorielle, en signal esthétique, en sentiment, en image. Le corps essaie d'imiter ce que les sens détectent (Reid, 1982; Leipp dans Humeau, 1985). Cette réponse émotive est déterminée par la façon dont la réponse sensorielle est expérimentée, vécue par le spectateur. Cette réponse émotive doit être considérée comme une impression subie, telle qu'elle est incorporée dans l'oeuvre elle-même. Il s'agit de la première réponse aux "images impulsives" telles qu'évoquées par Leipp (Humeau, 1985).

Ces réponses sensorielle et émotive, correspondent à la phase de la saisie intuitive du phénomène de réception empathique décrite précédemment, et qui se réalise par la voie de l'imaginaire.

*Prédiction**- La réponse anticipatrice*

Ce que l'on perçoit dans la musique c'est, par exemple, l'incertitude du mouvement qui va d'une cadence rompue à l'aboutissement d'une cadence parfaite. C'est en quelque sorte une perception anticipatrice qui selon Langer (1957), suscite des attentes, provoque des moments d'incertitude par rapport à ce qui s'enchaîne naturellement. Le spectateur anticipe l'aboutissement du mouvement. C'est l'étape de "prédiction" de la phase de réception empathique

dont nous avons parlé antérieurement, et qui amène à éprouver un sentiment. Le spectateur se sent submergé par la puissance expressive de ce qu'il entend. C'est ainsi que d'après Feldman (1970), des dizaines d'idées, de sentiments viennent à l'imagination du spectateur qui découvre ainsi les éléments du sentiment contenu dans l'oeuvre.

### Adaptation

#### - la réponse adaptative

Lorsque l'individu confronte ses attentes face aux changements de mouvement de la mélodie, aux modifications harmoniques du contenu musical, il est à son tour modelé par les phénomènes sonores. Cette réaction, cette confrontation à ce qu'il a perçu constitue en effet, la réponse adaptative. Ce qui correspond à la partie adaptation de la phase de réception empathique que nous avons décrite plus avant dans ce travail.

La figure 1 nous montre la première phase du processus d'expérience esthétique qui se manifeste par les réponses: *sensorielle, émotive, anticipatrice et adaptative*.

Figure 1

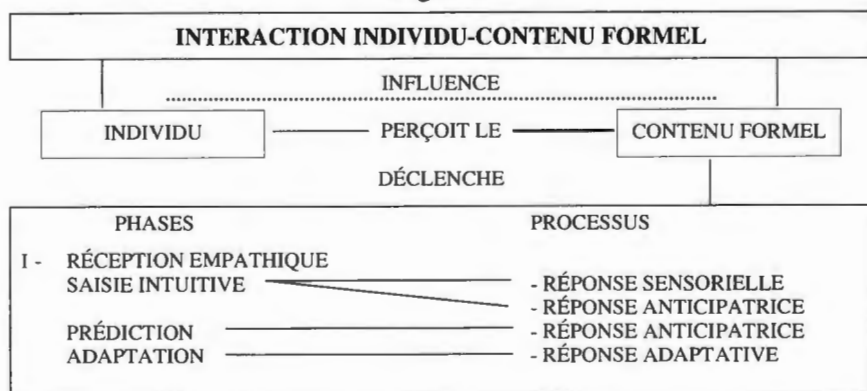


Figure 1. Schématisation de la première phase du phénomène d'expérience esthétique.

*Deuxième phase: implication affective.* Comme démontré précédemment, la première phase du processus d'expérience esthétique: la réception empathique, fait naître, chez l'individu, une chaîne de réponses dynamiques et interreliées; sensorielle, émotive, anticipatrice et adaptative, qui l'amènent à la deuxième phase d'implication affective face à l'objet perçu.

Cette deuxième phase de l'interaction individu-oeuvre d'art, se caractérise chez l'individu, par un désir de fusion à l'oeuvre qui produit chez lui, une excitation, un "thrill" (Try & Bell dans Morris Jones, 1968), une émotion



spéciale appelée émotion esthétique qui est, en quelque sorte, le produit de la première phase de réceptivité empathique de la réalité esthétique. La forme extérieure s'identifie, s'organise et devient pour le spectateur, le symbole de sa propre organisation intérieure. Il s'agit là, d'un processus inconscient, caractérisé par un désir de communion par lequel le spectateur assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'objet, de l'événement considéré, et s'identifie à celui-ci (Laplanche & Pontalis, 1967). King (1981), la totalité de l'objet, du phénomène est soudainement assimilée par le soi de l'individu. Tout semble se confondre, se mêler. Le spectateur est dans une complète unité avec l'objet. Il semble que ce soit un échange d'énergie psychique entre le spectateur et l'objet. C'est un éclair de pénétration, de compréhension pendant lequel il sent que des connaissances spéciales lui sont révélées. Cette émotion spéciale est l'émotion esthétique qui peut se définir comme un état de tension, dans le sens d'implication de l'être en repos. La personne dans une attitude d'ouverture, de détachement, de désintéressement, donc libre de tout jugement (Reimer, 1976). Ce mode de relation de l'individu à l'objet d'art apparaît crucial dans le vécu de l'expérience esthétique.

Voici l'illustration de cette deuxième phase du vécu de l'expérience esthétique en présence d'une oeuvre musicale.

- *L'émotion esthétique*

C'est l'étape de l'union psychique entre le spectateur et l'oeuvre considérée. Tout se produit instantanément, intuitivement chez le spectateur en présence du contenu formel de la musique. Leipp (1980) précise qu'il s'agit d'une sorte de communion par laquelle l'individu s'identifie à l'objet considéré, le recrée en y projetant ses états affectifs. On assiste maintenant à une consolidation de tous les détails perçus qui se fusionnent en un sentiment unifié (Feldman, 1970). C'est ainsi que finalement, la tolérance à la multiplicité cesse et les idées, les sentiments, se fusionnent pour produire une impression générale. Quand ce fusionnement se produit, ce qui peut être inconscient, l'objet prend soudainement sens pour l'individu. Ce qui s'accompagne d'un fort désir de communion, d'union, d'imitation de ce que les sens détectent. Cette imitation peut être évidente ou non. En effet, nous pouvons supprimer le désir de répondre avec de larges mouvements du corps ou répondre intérieurement avec d'imperceptibles petits mouvements. Ces minuscules mouvements neuromusculaires provoquent des réactions qui sont éprouvées comme des images, des sentiments (Feldman, 1970). C'est ainsi que selon lui, nous sentons des sons l'aspect joyeux, mélancolique, agressif, triste, etc. C'est l'imitation de ce que le spectateur perçoit, qui déclenche cet état émotionnel fait de sensations, d'excitations, d'éclairs de pénétration et de compréhension que l'on appelle l'émotion esthétique, qui est le résultat et le produit, de cette implication affective avec le contenu formel de la musique. Ainsi comme le mentionne Leipp (Humeau, 1985), la musique étant le langage des affects, les sons,

vibrations transmises par l'oreille au cortex cérébral, se transforment en émotions.

La figure 2 présente le déroulement de le processus d'expérience esthétique et ses deux premières phases.

Figure 2

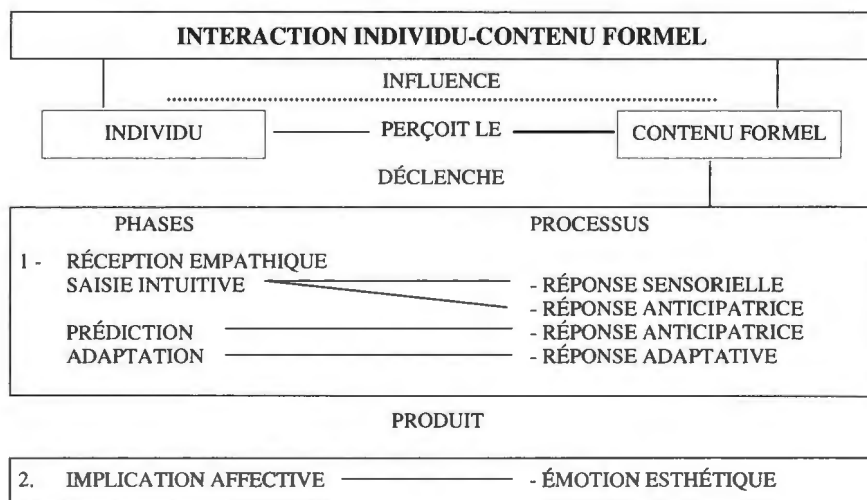


Figure 2. Schématisation de la première et deuxième phase du phénomène d'expérience esthétique.

*Troisième phase: appréhension réflexive de la réalité esthétique.* La deuxième phase d'implication affective représente d'après Dewey (1934), l'aspect intuitif, l'état pré-conceptuel de l'expérience. Pendant ce temps, l'individu et l'objet sont si unis, ils deviennent si totalement interreliés, qu'il ne devient possible de distinguer les deux entités qu'après réflexion. Mais toujours selon Dewey, la réflexion doit venir. C'est ce qui se produira lors de la troisième phase de ce processus d'expérience esthétique se caractérise par une appréhension réflexive de l'oeuvre considérée. C'est une réflexion après le fait qui apparaît comme le produit de l'identification de l'individu au contenu formel et qui amène celui-ci à attribuer une signification à l'oeuvre, qui prend ainsi sens pour lui. C'est l'objectivation, l'intégration de l'émotion, la prise de conscience par l'individu de l'effet ressenti en présence du contenu formel de l'art. C'est la distance psychique qui, selon Dewey (1934), Feldman (1970), Santayana (1959), et Bullough (1959), doit nécessairement s'établir entre le spectateur et l'événement d'art pour que se complète l'expérience. C'est une activité d'objectivation de l'émotion. Il s'agit donc d'une phase d'organisation des informations provenant des phases précédemment décrites. C'est la prise de conscience, la

manifestation, l'explicitation par le spectateur, de l'expérience qu'il vient de vivre en présence de l'art. Il s'agit d'une activité d'interprétation, d'association, d'analyse qui l'amène à attribuer une signification personnelle au contenu formel de l'art, qui apparaît un processus d'intégration des dimensions de l'expérience vécue en présence de l'oeuvre considérée, produit des phases de réception empathique et d'implication affective présentées plus avant. Ce processus de prise de conscience modifie la compréhension que le spectateur a d'un phénomène, d'un événement et par le fait même modifie son cadre de référence esthétique, ce qui conduit, selon Aristote (Sterba, 1959), Dewey (1934), et Maslow (1972), à un état renouvelé des disponibilités chez le spectateur.

La "signification personnelle de l'expérience" est une phase d'organisation des informations qui se fait en plusieurs étapes, où la réponse devient progressivement de plus en plus organisée, de nature cognitive et affective, plutôt que uniquement affective comme c'est le cas lors de la première phase de perception intuitive et de la deuxième phase que nous qualifions d'implication affective. Comme l'affirment les auteurs: Kierkegaard (Madenfort, 1972), Madenfort (1974), Young (1982), dans l'expérience esthétique, il s'agit de vivre une expérience d'abord sensorielle, émotive, dans l'immédiat, ce sont les deux premières phases du processus. Par la suite, l'individu reconstruit cette expérience selon son cadre de référence. Il s'agit alors d'une activité d'interprétation, d'association et d'analyse qui amène l'individu à intégrer cette expérience (Dewey, 1934; Broudy, 1964; Bullough, 1959; Eisner, 1972; Feldman, 1970). Cette réorganisation se fait à partir d'images venant de la mémoire "à court terme" et "à long terme" pour créer, en présence du contenu formel de l'art, de nouvelles images fantaisistes et abstraites (Arnheim, 1954; Boulding 1956; Leipp dans Humeau, 1985). On est ici en présence de symboles, de significations, de concepts servant à clarifier, à communiquer des sentiments et des idées. C'est l'objectivation de l'expérience. D'après Leipp (Humeau, 1985) ce phénomène se produit de cette façon:

- une image impulsio-nnelle est d'abord visualisée sur un écran — la mémoire à court terme — et, si cette image présente un intérêt, elle peut être prélevée au passage et transférée dans la mémoire transitoire. A la mémoire impulsio-nnelle et à la mémoire transitoire est associée la mémoire à long terme où sont emmagasinés notre acquis scolaire, musical, notre personnalité. Cette mémoire à long terme diffère d'une personne à l'autre, et cela d'autant plus que le contexte socio-culturel des individus diffère.
- le cerveau de l'individu compare les images impulsio-nnelles par association. Il peut ainsi chercher et appeler une signification de tel son, telle image, telle impression, et envoyer une commande, sous forme d'une réaction physiologique externe agissant sur les muscles ou sur les glandes qui peut être soit une transpiration, une salivation, une agitation, une fuite, soit une pensée.

Ainsi, toujours selon Leipp (Humeau, 1985), pour que le cerveau envoie des ordres destinés à nos organes (muscles, glandes) à l'audition de la musique, ou à la vue d'un tableau, ou d'un paysage, ou en présence de tout autre phénomène artistique, il faut que ce phénomène artistique déclenche des mécanismes de reconnaissance et d'association, de signification qui vont agir sur notre état physiologique. Voici donc l'illustration de cette troisième et dernière phase du processus.

#### - *La réponse intégrative*

Cette réponse est une réflexion après le fait. Elle devient une réaction subjective, évaluative qui se réalise en plusieurs étapes où le spectateur intègre les dimensions cognitive, affective et comportementale de son expérience vécue en présence de la musique.

Cette réponse a un caractère intégratif en ce sens qu'elle manifeste la prise de conscience et l'expression, par l'individu, de l'effet qu'a le stimulus artistique sur lui. Elle a un caractère affectif parce qu'elle provient d'une réaction immédiate, sensitive, émotive (Mills, 1957). Elle a un caractère cognitif parce qu'elle implique une réaction abstraite, analytique lors du processus d'explicitation de la signification et de la prise de conscience de la signification de l'expérience (Young, 1982). Elle a un caractère comportemental en ce qu'elle est l'expression, la manifestation explicite, perceptible de l'effet ressenti au niveau corporel.

Cette réponse intégrative opérationnalise, en termes de comportements observables, la phase d'appréhension cognitive de l'expérience esthétique. C'est ainsi qu'on peut conclure qu'un individu en présence d'un contenu formel musical vit une expérience d'abord sensorielle, émotive, dans l'immédiat, (ce sont les deux premières phases du processus). Par la suite, l'individu reconstruit cette expérience selon son cadre de référence, c'est la troisième phase d'appréhension réflexive. Cette phase qui en est une d'intégration de l'expérience, se réalise en quatre étapes: *réflexion, jugement, valorisation, restructuration, action et expression* que nous décrivons comme suit:

- *Réflexion*: cette étape en est une d'analyse critique où le spectateur discerne les caractéristiques qui serviront de base à la justification de son engagement. Ce sont les qualités esthétiques de l'oeuvre qui sont analysées, évaluées, pour arriver à porter un jugement critique. L'individu explore, cherche à décrire, à expliquer ce qu'il a perçu de l'oeuvre considérée. Ce retour en arrière sur l'expérience amène le spectateur à se poser des questions telles:
  - Qu'est-ce que j'ai entendu tout au long de cette oeuvre musicale ?
  - Que c'est-il passé ?
  - Quel effet tel passage de l'oeuvre a fait sur moi ? Et tel autre ?
- *Jugement*: cette étape est basée sur l'analyse des qualités de l'oeuvre. Il s'agit d'un jugement, d'une façon émotionnelle et intellectuelle de considérer le

contenu formel de l'oeuvre perçue. Le spectateur, dans une synthèse personnelle, commence à relier l'image de soi à l'expérience vécue en termes de prise de conscience. Il devient donc conscient de la signification qu'a l'expérience qu'il vient de vivre pour lui. Il peut exprimer, verbaliser comment il a été atteint, touché, affecté par l'oeuvre perçue. Il devient capable de justifier sa préférence ou sa déception, son refus face à l'oeuvre considérée.

- *Valorisation*: cette étape découle du jugement. Il s'agit de la décision prise par le spectateur de valoriser ou de ne pas valoriser l'oeuvre considérée. Cette décision est basée sur les qualités expressives de l'oeuvre, le contenu formel, et sur l'émotion qu'elle suscite. Le spectateur manifeste, démontre alors la conscience qu'il a de son vécu esthétique. Ainsi il peut trouver une oeuvre bien construite, avec de belles sonorités, mais décider de ne pas vouloir l'écouter à nouveau parce qu'elle a eu sur lui un effet déprimant. Il peut décrire et intégrer cette expérience à ses habitudes.

La deuxième et troisième étapes peuvent être accompagnées de sensation d'exaltation et de soulagement d'avoir compris l'oeuvre.

- *Restructuration*: après avoir pris la décision de valoriser ou non une oeuvre, on assiste, chez l'individu, à une étape de changements internes, à l'incorporation d'une nouvelle connaissance. Ce niveau est apparenté au niveau d'accommodation de Piaget (King, 1981). Ce dernier manifeste l'impact de l'expérience esthétique vécue en créant des occasions qui l'amèneront à refaire des expériences semblables, en désirant partager avec d'autres son vécu esthétique.
- *Action-expression*: ce changement qu'il soit presque imperceptible ou très grand, il mène à une nouvelle capacité de choix, d'action ou d'expression artistique chez le spectateur.

La figure 3 nous présente la troisième phase d'appréhension réflexive et son déroulement.

### Synthèse

Ce qui précède démontre bien que le vécu de l'expérience esthétique implique l'individu dans toute sa globalité. Il s'agit en effet, d'un phénomène sensoriel, affectif et cognitif, subjectif et objectif.

Voilà ce qui termine l'explication des trois phases: réception empathique, implication affective et appréhension réflexive du phénomène d'expérience esthétique. Cette conception de l'expérience esthétique, synthèse de l'analyse du concept effectuée précédemment, nous a permis de décrire les trois phases de réalisation du processus d'expérience esthétique.

En guise de synthèse la figure 4 nous présente les phases de réalisation du processus d'expérience esthétique ainsi que les comportements les manifestant.

Figure 3

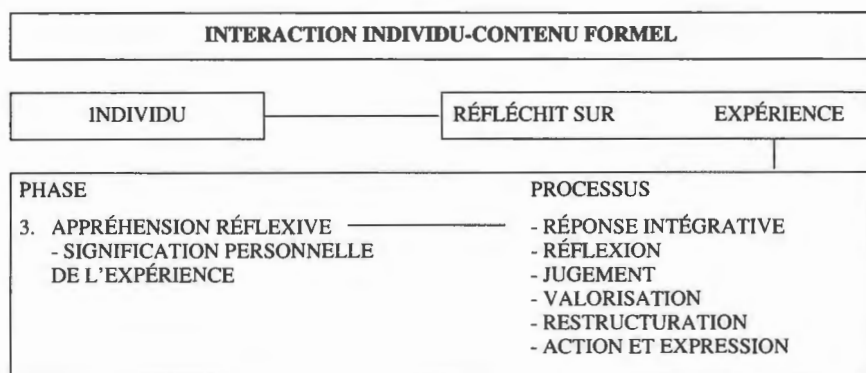


Figure 3. Schématisation de la troisième phase du phénomène d'expérience esthétique.

### Conclusion

Le modèle du processus d'expérience esthétique proposé met en évidence le fait que dans l'expérience esthétique, comme dans tout autre type d'expérience, il s'agit de se faire une représentation subjective de l'événement artistique considéré, d'en acquérir une connaissance consciente, c'est-à-dire de donner une signification à cet événement, de faire de cet événement artistique, un événement d'expérience. Entrer en contact avec la réalité esthétique comme entrer en contact avec la réalité de tous les jours, devenir conscient de la réalité esthétique comme devenir conscient de la réalité humaine, développer la connaissance de soi et de l'influence de l'environnement sur soi, sont des démarches impliquant la globalité de la personne.

Ce modèle nous présente l'expérience esthétique comme un processus, un continuum émotionnel lié aux qualités formelles de l'art, au bagage antérieur et à la capacité de l'individu à intégrer son vécu sensoriel, émotionnel, cognitif et comportemental en présence de l'art. Il met en évidence que ce phénomène d'expérience esthétique est un processus qui se déroule en trois phases progressives et cumulatives d'appréhension d'un contenu artistique. Il décrit ce qui se passe chez l'individu lorsque celui-ci vit une expérience esthétique en présence de l'art et indique les indices spécifiques manifestant ce vécu.

L'analyse des composantes du processus de l'expérience esthétique proposée dans cet article comble un manque dans la littérature. Cette démarche constitue une innovation en permettant des possibilités d'application dans le champ de l'éducation ainsi que dans d'autres domaines. En effet, la connaissance de ce qui se passe chez l'individu en présence d'un contenu artistique permet d'entrevoir des avenues possibles également dans le domaine de la relation d'aide autant

Figure 4

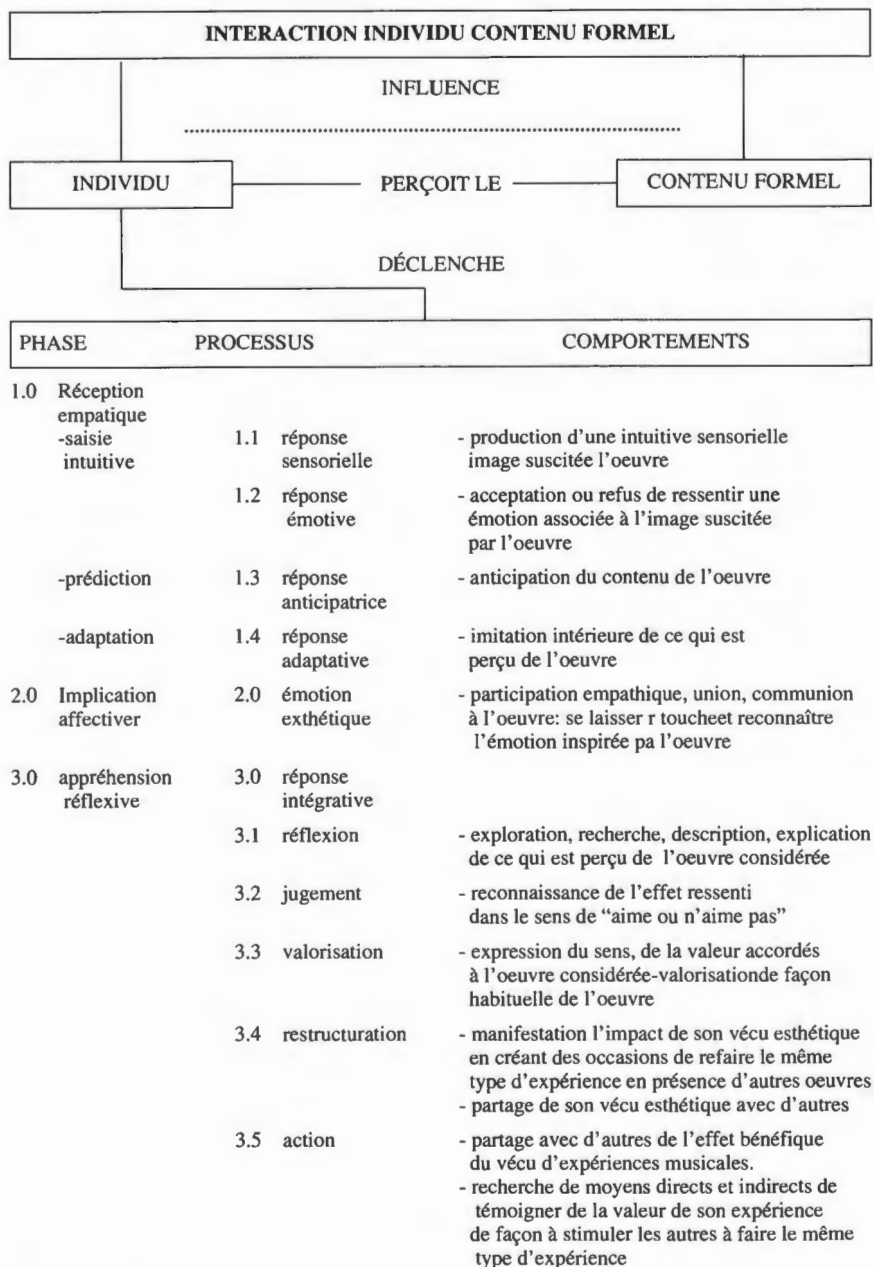


Figure 4: Synthèse des trois phases de réalisation du processus d'expérience esthétique ainsi que les comportements les manifestant.

auprès des jeunes que des adultes, dans le sens d'explorer, de prendre conscience, d'exprimer les sentiments qui les habitent à travers l'appréhension d'un contenu artistique.

Des recherches ultérieures pourraient s'intéresser notamment au processus d'expérience esthétique appliqué dans les différentes formes d'art: musique, art visuel, art dramatique par exemple. Il serait pertinent de chercher à savoir comment les phases de saisie intuitive, d'appréhension affective et d'appréhension réflexive se réalisent en présence d'une peinture, d'une sculpture. Il serait également utile de chercher à savoir s'il existe une différence, et en quoi elle réside, entre le processus impliqué dans la façon de traiter une réalité artistique et celle de traiter une réalité scientifique.

### Bibliographie

- Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Bergson, H. (1958). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses universitaires de France.
- Boulding, K.E. (1956). *The image: Knowledge in life and society*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Broudy, H.S. (1972). *Enlightened cherishing*. Champaign: University of Illinois Press.
- Broudy, H.S. (1966). The structure of knowledge in the arts. Dans R. A. Smith (Ed.), *Aesthetics and criticism in art education* (pp. 14-22). Chicago: Rand McNally.
- Bullough, E. (1959). Psychological distance as a factor in art and an aesthetic principle. Dans M. Weitz (Ed.), *Problems in aesthetics* (pp. 646-658). New York: Macmillan.
- Chandler, A. R. (1966). Types of listeners. Dans E. Vivas & M. Krieger (Eds.), *The problems of aesthetics* (pp. 290-296). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- D'Onofrio, A. & Nodine, C. F. (1980). Parson's model painted realistically. Dans M. Ross (Ed.), *The development of aesthetic experience* (pp. 7-18). Elmsford: Pergamon Press.
- Dewey, J. (1962). *Schools of tomorrow*. New York: Dutton.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton Balch.
- Dickie, G. (1974). Beardsley's theory of aesthetic experience. *Journal of Aesthetic Education*, 8(4), 13-23.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénomène de l'expérience esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Eisner, E. W. (1972). *Education artistic vision*. New York: Macmillan.
- Estes, W. K. (1972). Reinforcement in human behavior. *American Scientist*, 60(6), 723-729.
- Feldman, E. B. (1970). *Becoming human through art*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Freud, S. (1930). *Civilization and its discontents* (J. Revere, Trans.). New York: Hogarth.
- Heyfron, V. (1982). The aesthetic dimension in art education: A phenomenological view. Dans M. Ross, *The development of aesthetic experience* (pp. 27-46). Elmsford: Pergamon Press.
- Holden, C. (1977). The arts in general education: Aesthetic education. Dans L. Rubin (Ed.), *Curriculum handbook* (vol. 1, pp. 216-226). Boston: Allyn and Bacon.
- Humeau, S. (1985). *Les musiques qui guérissent*. Paris: Editions Retz.
- King, A. (1981). *Aesthetic response: An overview of selected theories and the postulation of a model*. San Bernardino: Cal State.



- Langer, S. K. (1957). *Problem of art*. New York: C. Scribner's Sons.
- LaPlanche, J. & Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France.
- Leipp, E. (1980). *Acoustique et musique* (3e éd.). Paris: Masson.
- Madenfort, D. (1972). Aesthetic education: An education for the immediacy of sensuous experience. *Art Education*, 25(5), 10-14.
- Madenfort, D. (1974). The aesthetic as immediately sensuous. *Studies in Art Education*, 16(1), 5-17.
- Maslow, A. H. (1972). *Vers une psychologie de l'être*. Paris: Fayard.
- Mills, G. (1957). Art: An introduction to qualitative anthropology. *Studies in Art Education*, 24(1), 5-15.
- Monro, T. (1954). *Les arts et leurs relations mutuelles* (J.M. Dufrenne, Trad.). Paris: Presses universitaires de France.
- Morris-Jones, H. V. (1968). The language of feeling. Dans H. Osborne (Ed.), *Aesthetics in the modern world* (pp. 94-104). New York: Weybright and Falley.
- Parsons, M. J., Johnston, M., & Durham, R. (1978). Developmental stages in children's aesthetic responses. *Journal of Aesthetic Education*, 12, 83-104.
- Peter, R.S. (1970). Phenomenology of emotion. Dans K. T. Strongman (Ed.), (1978), *The psychology of emotion* (pp. 124-126, 261-262). London: Wiley.
- Poirier, P. (1973). *Etude du phénomène de l'autorité et du leadership en administration scolaire*. Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa.
- Read, H. (1960). *The forms of things unknown*. New York: Horizon Press.
- Reid, L. A. (1982). The concept of aesthetic development. Dans M. Ross (Ed.), *The development of aesthetic experience* (pp. 2-26). Elmsford: Pergamon Press.
- Reimer, B. (1976). *Une philosophie de l'éducation musicale*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Ross M. (1982). *The development of aesthetic experience*. Elmsford: Pergamon Press.
- Santayana, G. (1959). Pleasure. Dans M. Weitz (Ed.), *Problems in aesthetics* (pp. 637-645). New York: Macmillan.
- Shoen, M. (1932) *Art and beauty*. New York: Macmillan.
- Smith, R. A. & Smith, C. M. (1977). The artworld and aesthetic skills: A context for research and development. Dans S. Madeja (Ed.), *Arts and aesthetics: An agenda for the future* (pp. 305-316). St. Louis: Central Midwest Regional Educational Laboratory.
- Smith, R. A. (1966). Introduction: The meaning of aesthetics. Dans R. A. Smith (Ed.), *Aesthetic and criticism in art education* (pp. 122-126). Chicago: Rand McNally.
- Sterba, R. (1959). The problem of art in Freud's writings. Dans M. Weitz (Ed.), *Problems in aesthetics* (pp. 627-637). New York: Macmillan.
- Strongman, K. T. (1978). *The psychology of emotion*. London: Wiley.
- Thine, G. & Lempereur, A. (1975). *Dictionnaire des sciences humaines*. Paris: Editions universitaires.
- Titchener, E.B. (1896). *An outline of psychology*. New York: Macmillan.
- Tolstoi, L. (1959). What is art? Dans M. Weitz (Ed.), *Problems in aesthetics* (pp. 612-621). New York: Macmillan.
- Weisman, D. (1974). *The visual arts as human experience*. Englewood Cliffs: NJ: Prentice-Hall.
- Wittig, A. (1980). *Introduction à la psychologie: Théorie et problèmes*. Montréal: McGraw Hill.
- Wojnar, I. (1963). *Esthétique et pédagogie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Young, D. E. (1982). Aesthetic response as coping behavior: An anthropological perspective. *Studies in Art Education*, 24(1), 5-15.

Zenatti, A. (1969). *Le développement génétique de la perception musicale*. Paris: Centre national de la recherche scientifique.