

## **LES COMPOSANTES D'UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE TRANSFORMATRICE DANS LE CONTEXTE D'UNE VISITE AU MUSÉE : LES ADULTES EXPLORANT L'ART CONTEMPORAIN<sup>1</sup>**

**Anne-Marie Émond**, professeure  
Université de Montréal

### **1. Les fondements de la recherche**

Les œuvres d'art sont souvent considérées comme étant des objets esthétiques par définition et ce statut est renforcé lorsqu'elles se trouvent dans un milieu muséal. Les objets placés dans un musée revêtent une qualité esthétique qui leur a été reconnue par le monde de l'art (Davies, 1990). En général, l'art traditionnel observé par les visiteurs dans un musée semble correspondre à la vision qu'ils en avaient (Weltzl-Fairchild et Émond, 2000). Les œuvres qu'ils voient reflètent leurs attentes. Portraits, paysages et peintures de genre semblent créer des occasions de se délecter. On a l'impression que les visiteurs sont en mesure de réagir à un éventail d'œuvres d'art traditionnel parce qu'ils peuvent facilement reconnaître le type de représentation et savoir hors de tout doute qu'ils sont en présence d'un portrait et non d'un paysage. Ils peuvent aisément différencier l'art religieux de l'art séculier, la peinture de la sculpture. Si la capacité d'identifier clairement ce qu'on a devant soi est bien là dans le cas de l'art traditionnel, cela n'est pas toujours vrai pour l'art contemporain.

L'art contemporain (de 1960 à nos jours), qui tire son origine de l'art moderne et qui rompt par la suite avec le passé, change continuellement son rapport à l'héritage de l'art traditionnel. La vitesse à laquelle l'art contemporain évolue rend son cadre historique peu cohérent pour certains, et tout à fait indéchiffrable pour d'autres. Par ailleurs, Abouddrar (2000) explique que l'art traditionnel incarne les attentes des visiteurs de musée, tandis que l'art contemporain est souvent perçu comme allant à l'encontre de leurs attentes.

---

<sup>1</sup> Cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Comme décrit par Schueller (2000), les attentes des visiteurs peuvent être mises au défi lors d'une visite au musée. Le fait d'avoir leurs attentes confirmées ou mises à l'épreuve peut directement affecter la réaction des visiteurs face aux œuvres, que cette réaction soit négative (conflit) ou positive (harmonie). En règle générale, on ne décrit pas la réaction des visiteurs face aux œuvres en termes de conflit ou d'harmonie. On emploie plutôt l'expression *expérience esthétique*. De nombreux travaux de recherche ont été réalisés pour décrire l'expérience esthétique, dont le travail de Csikszentmihalyi et Robinson (1990), ainsi que la recherche de Housen (1983). Traditionnellement, l'expérience esthétique est considérée comme touchant au sublime. Dans la présente étude, nous portons notre attention sur la qualité transformatrice de l'expérience esthétique du visiteur. Nous nous intéressons à ce qui arrive réellement aux visiteurs au contact de l'art contemporain. Nous cherchons à cerner leurs pratiques d'appréciation de l'art : quelles réflexions ont-ils et comment gèrent-ils les moments de conflit ou d'harmonie. Par réaction esthétique des visiteurs, nous entendons tous les commentaires verbaux qu'ils font au cours de leur visite au musée, ce qui nous permet d'accéder aux processus de pensée qui s'opèrent chez eux, tels que l'identification, le jugement, ou encore la comparaison – lorsqu'ils tentent de comprendre une œuvre.

L'objectif de cette étude est d'identifier les éléments de l'expérience esthétique transformatrice dans le contexte d'une visite au musée. Comment le visiteur, qui éprouve des moments de conflit (dissonance) ou d'harmonie (consonance) au contact de l'art contemporain, au musée, parvient-il à une expérience esthétique transformatrice ?

## **2. Le choix des participants**

Les participants que nous avons choisis étaient des personnes qui fréquentent régulièrement les musées, à raison de plus de trois fois par an. Elles étaient toutes membres du Musée des beaux-arts de Montréal, où nous avons mené notre étude. Dans ce contexte, il était important d'avoir des participants qui sont familiers avec ce milieu et qui se sentent à l'aise dans la découverte des œuvres d'art, afin de maximiser nos chances d'identifier les éléments caractéristiques de l'expérience esthétique transformatrice.

### 3. La procédure de collecte des données

L'information nécessaire à l'identification des éléments de l'expérience esthétique transformatrice a été recueillie par une méthode appelée la *pensée à voix haute*. Cela signifie qu'une fois entré au musée et après un bref échange, chacun des 67 visiteurs a été invité à exprimer spontanément, à voix haute, tout ce qui lui venait à l'esprit, que ce soit des pensées, des émotions ou des souvenirs, et ce, sans devoir s'en rappeler ou les expliquer par la suite. Cette méthode, abondamment utilisée par Ericsson et Simon (1993) pour étudier la résolution de problèmes, a été adaptée au contexte muséal et validée par Dufresne-Tassé (Dufresne-Tassé, C., Sauvé, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y. et Dassa, C., 1998). L'adaptation suppose que chaque visiteur soit accompagné par le chercheur, lequel joue le rôle de l'*étranger sympathique* (Émond 2005) qui suit le visiteur et acquiesce à ce que ce dernier exprime. Les verbalisations de l'appréciation des œuvres par tous les visiteurs ont été transcrites en ce qui est désigné par le terme « discours ». Ce discours, témoignant de l'expérience esthétique du visiteur, a ensuite été utilisé dans l'analyse de l'expérience esthétique des participants à la recherche.

### 4. Traitement des données

L'analyse des discours des visiteurs a été faite à l'aide d'outils créés au cours de recherches précédentes. Un de ces outils consiste en une typologie de consonances et de dissonances qui nous a servi à identifier les moments d'harmonie et de conflit présents dans les discours des visiteurs. Un autre regroupe huit processus mentaux exercés par les visiteurs, entre moments de consonance et de dissonance (pour les détails, voir Émond, 2017). Une fois les discours codifiés, nous avons été en mesure de mettre les moments de consonance et de dissonance vécus par les visiteurs, ainsi que les processus mentaux exercés, en rapport avec le modèle psychologique de l'expérience de l'art de Pelowski et Akiba (2011). Ce modèle comprend cinq étapes de l'expérience esthétique, à savoir *pré-attentes et image de soi ; maîtrise cognitive et introduction d'un décalage ; contrôle secondaire et fuite ; réévaluation métacognitive ; résultat esthétique et nouvelle maîtrise*, et trois *Résultats* possibles au niveau de l'expérience esthétique.

## **5. Résultats et discussion**

### **5.1. Étape 1 : pré-attentes et image de soi**

Comme indiqué précédemment par d'autres chercheurs (Leder, Belke, Oeberst et Augustin, 2004), le milieu muséal est perçu par les participants comme étant une « autorité » pour définir ce qu'est ou n'est pas l'art. Dès lors, le premier élément à examiner est le contexte dans lequel la recherche s'est déroulée et le critère de sélection des participants, car ces deux facteurs ont une influence sur les résultats.

Il convient de se rappeler que nos visiteurs étaient familiers avec le contexte muséal. Ils savaient à quoi s'attendre et connaissaient les raisons pour lesquelles ils aimaient aller régulièrement au musée. Ils avaient des attentes et en tant qu'habitues des musées, avaient déjà une idée de ce qu'ils aiment dans les œuvres. En d'autres termes, avant même d'arriver au musée, les visiteurs avaient une classification personnelle des œuvres d'art, ainsi qu'une série de postulats qui orientaient leur comportement et leurs attentes dans le contexte muséal. Nous faisons référence ici à l'image de soi du visiteur, une image mentale que ce dernier a construite. De surcroît, cette image est généralement résistante au changement. Confronté à la collection du musée, cette dernière peut correspondre ou non à sa définition de l'art ; en cas d'écart, l'image que le visiteur s'est construite de lui-même peut en être affectée (Pelowski et Akiba, 2011). Lorsqu'ils ont été interrogés après la visite des galeries, nos participants ont su clairement expliquer l'importance de leurs attentes par rapport à la qualité de leur expérience au musée, notamment dans les cas où leurs attentes et les œuvres observées concordaient.

### **5.2. Étape 2 : maîtrise cognitive et introduction d'un décalage**

Au contact d'une œuvre d'art au musée, le visiteur adulte opère une identification ou une classification initiale fondée sur ses attentes et sur l'image qu'il se fait de lui-même, une étape que Leder et al. (2004) ont appelée *maîtrise cognitive*. À ce stade, le visiteur identifie l'œuvre d'art qu'il perçoit comme telle et selon que cette dernière corresponde ou non à ses attentes, son image de lui-même pourrait être affectée. S'il y a concordance, le visiteur aimera l'œuvre et sera à l'aise lors de cette interaction. L'évaluation positive est souvent exprimée par un « Ah ! J'aime cela ! Oh! c'est beau! ».

L'état de consonance du visiteur peut prendre diverses formes (Émond, 2002, 2017; Weltzl-Fairchild et al., 2000). Suite à une réaction consonante, le visiteur passe simplement à une autre œuvre. Il est également possible qu'à cette étape, le contact avec l'œuvre suscite une émotion si vive chez le visiteur qu'il se trouve dans un état de *flow* (Csikszentmihalyi, 1990). Ces deux possibilités mènent au *Résultat 1 et à une expérience esthétique positive* telle qu'exprimée par le participant. Selon les auteurs du modèle, ces deux types d'appréciation esthétique sont « faciles », car ils confortent le visiteur dans ses attentes et son image de lui-même (Pelowski et Akiba, 2011).

À l'inverse, lorsque l'œuvre ne correspond pas aux attentes du visiteur et à l'image qu'il se fait de lui-même, il y a un décalage entre l'œuvre, l'artiste et le contexte muséal. Souvent le visiteur trouve l'œuvre laide, déclare ne pas l'aimer, juge que ce n'est pas de l'art et peut aller jusqu'à remettre en question son exposition au musée. Il est en conflit avec ce qu'il perçoit et il est, par conséquent, en dissonance (Émond, 2006). Lorsque la dissonance est très forte et que le visiteur estime qu'il n'y a aucun moyen d'y remédier, la seule solution est de s'éloigner physiquement de l'œuvre en question et de mettre un terme immédiatement à son appréciation esthétique, dans la mesure où continuer mettrait en péril son image de lui-même. Ce cas de figure correspond au *Résultat 2 et à une expérience esthétique négative*.

Si le visiteur est convaincu que la divergence qu'il perçoit peut être éliminée, sans que son image de lui-même en soit atteinte, il peut continuer son exploration de l'œuvre. Pour ce faire, il se procure les renseignements sur l'œuvre offerts par le musée, dans l'espoir de surmonter la dissonance qu'il éprouve. S'il trouve l'information et qu'elle s'avère pertinente, il continue son expérience esthétique. Toutefois, s'il ne trouve pas les renseignements nécessaires, il demeure en dissonance (Émond, 2016a). Ce type de dissonance est perçu entre l'œuvre et son étiquette ou entre la muséographie et la présentation de l'information (Émond, 2017). Malheureusement, l'information fournie par le musée ne suffisant pas à lever la dissonance, le visiteur s'éloigne physiquement de l'œuvre et l'appréciation esthétique se termine à cette étape (Émond, 2016a). Il est également possible que le visiteur ne se sente pas capable de combler le décalage, tout en pensant qu'il y a sans doute une autre manière de voir l'œuvre, estimant que le musée

ne la présenterait pas dans sa collection sans raison. Il considère ainsi le musée comme une institution d'autorité en matière d'art. Par conséquent, il continuera son exploration de l'œuvre sans craindre d'entamer son image de lui-même.

### **5.3. Étape 3 : contrôle secondaire et fuite**

Si le visiteur continue son exploration de l'œuvre à l'Étape 3, c'est qu'il estime pertinents les renseignements sur l'œuvre fournis par le musée et qu'il les accepte. D'un autre côté, cela ne signifie pas que le visiteur est en consonance avec ce qu'il a perçu de l'œuvre. Cela peut simplement refléter une réaction neutre et l'assurance qu'il ne se trompe pas dans son appréciation. L'œuvre pourrait ne pas correspondre à ses attentes et à l'image qu'il se fait de lui-même. Aussi, le visiteur tente de cerner l'œuvre d'art par un éventail de procédés mentaux, tels qu'identifier, juger, comparer, justifier, prévoir, conclure et ce, au regard de son centre d'intérêt qui est différent (Émond, 2016b, 2017). Il poursuit donc son évaluation à l'Étape 4.

Si ses procédés mentaux ne le mènent pas à « une confrontation du soi qui peut aboutir à une réelle résolution [de la dissonance], [c]ette étape représente ce que Rothbaum, Weisz et Snyder (1982) ont appelé "contrôle secondaire," en d'autres termes, la tentative de camoufler les conditions de l'environnement, de manière à ce que le décalage puisse, en fin de compte, être assimilé ou ignoré » [*traduction*] (Pelowski et Akiba, 2011, p. 88-89). Dans cette situation, le visiteur peut continuer son appréciation malgré l'état de dissonance et ce faisant, il essaie de reclasser l'œuvre par rapport à ses attentes et à son image de lui-même. Habituellement, les dissonances éprouvées sont liées à la perception du visiteur relativement à l'œuvre et aux qualités de l'artiste (Émond, 2017). Si les dissonances persistent et si le visiteur ne réussit pas à requalifier l'œuvre de manière à la rapprocher de son image de lui-même, il la qualifiera tout simplement comme étant sans importance. Il estimera que l'artiste a failli dans l'exécution de l'œuvre et fuira en s'éloignant physiquement de l'œuvre, mettant ainsi un terme à son appréciation. Ce processus peut se faire sans que le visiteur en ressorte trop frustré, dans la mesure où il n'endosse pas la responsabilité pour l'échec de son expérience esthétique, la rejetant plutôt sur la qualité médiocre de l'œuvre. Nous avons là une autre représentation du *Résultat 2* et d'une *expérience esthétique négative*.

Par ailleurs, il est également possible que le visiteur ne quitte pas physiquement le lieu d'observation de l'œuvre et qu'il continue son appréciation, malgré la divergence, afin de reclasser quand même l'œuvre. Si cela n'est pas possible, il s'éloignera physiquement, comme pour se protéger, afin de ne pas porter atteinte à son image de lui-même. Dans un tel cas de figure, on entendrait le visiteur dire par exemple « Ce n'est que de l'art » pour minimiser l'importance de la situation (Émond, 2002). Nous serions en présence d'un *retrait cognitif* (Rothbaum et al., 1982 tel que cité par Pelowski et Akiba, 2011).

#### **5.4. Étape 4 : réévaluation métacognitive**

Comme cela a été mentionné par Pelowski et Akiba (2011), lorsque l'assimilation et les mécanismes de fuite subséquents échouent ou sont contournés et que le visiteur se trouve pris dans une situation où il ne peut ni fuir, ni résoudre facilement la dissonance, il peut décider d'entrer dans un « moment de réévaluation active de son expérience et de ses attentes » [*traduction*] (p. 89). Minissale (2013) souligne qu'à ce stade, l'appréciation de l'art contemporain exige que le visiteur éprouve un plaisir du fait d'être dans un état ambigu. Il ne ressent pas le besoin de parvenir à une conclusion définitive par rapport à son appréciation, mais se contente plutôt d'admettre l'existence d'interprétations multiples et cela intensifie le plaisir de l'ambiguïté. Si le visiteur décide de poursuivre avec une réévaluation expérientielle, « cela est souvent accompagné ou précédé d'une attention intensément dirigée sur lui-même » [*traduction*] (Steele et al., 1993, tel que cité par Pelowski et Akiba, 2011, p. 89), ce qui semble avoir un effet dans les situations de dissonance (Pelowski et Akiba, 2011). Le fait de se centrer sur soi :

conduit [le visiteur] à ressentir une « soumission accrue » et une individuation. Cela fait en sorte que l'individu « dirige son attention sur ses limites personnelles et perçoit davantage le manque de contrôle » (Rothbaum et al., 1982, p. 23), exacerbe les affects négatifs et l'anxiété (Mor et Winquist, 2002), et provoque la réévaluation des attentes (Ingram, 1990) [*traduction*] (Pelowski et Akiba, 2011, p. 89).

Alors, le visiteur abandonne le contrôle total, revoit ses attentes en reconnaissant la présence de cette dissonance ou conflit et s'oriente vers une approche métacognitive dans son appréciation de l'art. Le visiteur qui atteint cette étape se dirige vers une

expérience esthétique transformatrice. Il y a donc une réévaluation métacognitive. S'il réussit, le visiteur modifiera son image de lui-même et parviendra à une *transformation personnelle* (Rothbaum et al., 1982, tel que cité par Pelowski et Akiba, 2011).

En revanche, si le visiteur a besoin de résoudre la dissonance, il est pris dans une situation psychologiquement intenable. Il est conscient de ses limites et l'expérience esthétique se termine dans la colère et la frustration. Il est convaincu qu'il ne voudra jamais revivre une telle expérience (Émond, 2002). Nous pouvons comprendre que si le visiteur termine son évaluation, à l'Étape 4, dans un état de frustration, cela peut être très dommageable, car il ne souhaitera plus répéter l'expérience dans un musée. Il pourrait décider d'exclure l'art contemporain de son corpus. C'est une autre représentation du *Résultat 2 et d'une expérience esthétique négative*.

### **5.5. Étape 5 : résultat esthétique et nouvelle maîtrise**

Lorsque le visiteur complète l'Étape 4 et entame l'Étape 5, il s'approche du cas de figure relevant du *Résultat 3*, à savoir une *expérience esthétique transformatrice*. Pour que cette étape soit complétée, le visiteur doit changer ses attentes et son image de lui-même. Parfois, l'art contemporain offre aux visiteurs de nouvelles expériences qui favorisent le processus de changement des schémas. D'après Minissale (2013), « une autre manière de comprendre le processus de changement des schémas est de le voir comme une forme de créativité » [*traduction*] (p. 4659). C'est la capacité du visiteur de trouver un équilibre entre le connu et l'inconnu, une appréciation de l'art contemporain par le visiteur qui va au-delà de l'étape métacognitive. Cela implique une conscience de soi, c'est-à-dire le résultat d'une exploration de l'art qui encourage à imaginer des Soi différents (Minissale, 2013). Le philosophe Jakob Hohwy (2007) établit trois tâches cognitives qui semblent intimement liées au Soi : 1 – Le Soi en interaction et dans le mouvement du corps – Je suis ici ; 2 – Le Soi qui perçoit – tester la réalité ; 3 – Le Soi en planification et en action – être à même de se concentrer et de choisir entre une multitude de signaux présents dans son environnement. Minissale (2013) note également le fait que selon Hohwy, ces trois tâches cognitives doivent « être présentes au profit de la conscience de soi lors de contacts complexes avec l'art » [*traduction*] (p. 5324). Il est intéressant d'observer qu'à ce stade, le visiteur est capable de comprendre les éléments



divergents ou dissonants de son expérience esthétique et d'intégrer ce changement au profit de ses interactions à venir avec l'art. Selon certains auteurs, le visiteur pourrait ressentir une libération, une révélation soudaine, une illumination, une harmonie, du plaisir et, souvent, sentir les larmes monter (Elkins, 2001). On ne peut qu'espérer cela pour nos visiteurs. Pour reprendre les termes de Pelowski et Akiba (2011) :

Les observateurs voient [ou font l'expérience de] plus que ce à quoi ils s'attendaient » (Elkins, p. 20). Encore une fois, c'est la conscience de soi, l'acceptation et l'abandon définitif de ses attentes à avoir le contrôle qui mènent au plaisir et à la révélation. Selon la conclusion de Frijda (1988, p. 351), ces moments sont le résultat de la conscience métacognitive « d'être dans un état de disposition à agir » et, au fond, « d'un certain changement » au niveau des attentes de la personne au regard de cet état. Koestler (dans Frey et Langseth, 1985, p. 92) ajoute que ces expériences apportent toujours un « dépassement de soi ». [*traduction*] (p. 91)

## **6. Conclusion**

Nous avons présenté le modèle psychologique de l'expérience de l'art de Pelowski et Akiba (2011), par rapport aux résultats de notre recherche. À travers les cinq étapes, comprenant des moments de dissonance et de consonance, le modèle articule les réactions possibles des visiteurs au musée dans leur appréciation de l'art contemporain. Par sa structure, ce modèle présente de multiples facettes d'une expérience multifactorielle et documente la possibilité pour le visiteur de combler le fossé perçu entre son image de lui-même et l'œuvre qu'il observe. Il y parvient avec sa persévérance, accompagnée de moments de conscience de soi et d'une approche métacognitive dans son appréciation de l'art. Ces derniers éléments ont le potentiel de transformer le visiteur ainsi que sa relation à l'art contemporain et de l'encourager à composer avec diverses situations qu'il percevra initialement comme indésirables, tout en continuant à anticiper que ces dernières puissent susciter une expérience positive contribuant à son développement personnel.

Nos résultats indiquent que pour aider les visiteurs à parvenir à l'expérience esthétique transformatrice, les éducateurs se doivent de développer des programmes éducatifs accompagnés d'une médiation. Cette dernière aiderait les visiteurs à remettre en question leurs idées préconçues relativement à l'art et les accompagnerait, avec un

esprit d'ouverture, dans leur exploration de l'art contemporain. Minissale (2013) affirme en effet que :

De cette manière, l'art pourra être vu comme une forme d'échange entre différents Soi, lesquels contribuent à structurer la connaissance de soi. [...] L'expérience d'une œuvre d'art est proche du plaisir qu'on tire de l'exploration du Soi, comme quelque chose de non résolu, qui peut se dissiper ou pas, une fois qu'on a quitté la galerie. [*traduction*] (p. 5318, p. 5322)

Nous devons maintenir nos efforts pour cerner les éléments et les dynamiques de la conscience du soi que vivent les visiteurs au cours de leur expérience esthétique, afin de mieux guider nos actions en tant qu'éducateurs en milieu muséal.

Merci à toutes les personnes qui ont participé à cette recherche !

## **Références**

Aboudrar, B.-N. (2000). *Nous n'irons plus au musée*. Paris : Aubier.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow; the psychology of optimal experience*. New York : Harper Perennial.

Csikszentmihalyi, M. et Robinson, R. E. (1990). *The art of seeing : An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu, CA: The J. Paul Getty Museum and Center for education in the arts.

Davies, S. (1990). Functional and procedural definitions of art. *Journal of Aesthetic Education*, 24, 99-106.

Dufresne-Tassé, C. Sauvé, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y. et Dassa, C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Développement d'une approche. *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, 23(3), 302-315.

Elkins, J. (2001). *Pictures and tears : a history of people who have cried in front of paintings*. New York : Routledge.

Émond, A.M. (2002). *The effects of viewing historical art and contemporary art on cognitive dissonance and consonance as verbalized by adult visitors in a fine arts*

*museum* (Thèse de doctorat). Consulté à l'adresse  
<http://spectrum.library.concordia.ca/1763/>

Émond, A.M. (2005). *Between talk and silence : the friendly stranger and the reception of contemporary*. Consulté à l'adresse  
[http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF\\_Text/Emond\\_Anne-Marie.pdf](http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/Emond_Anne-Marie.pdf)

Émond, A.M. (2006). La construction de sens et la fréquentation muséale : entre conflit et harmonie. Dans B. Abbo (dir.), *Apprentissage et musées d'art. Paris : Musée du Louvre et Connaissance des arts*.

Émond, A.M. (2016a). La pertinence pour les musées de développer des outils de médiations écrites pour l'appréciation de l'art contemporain. Dans A. Savoie, A.M. Émond, F. Gagnon-Bourget et P. Gosselin (dir.), *Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels*, Montréal 2014 (pp. 26-32). Montréal, QC : CRÉA.

Émond, A.M. (2016b). Connaître les opérations mentales utilisées par les étudiants à la formation des maîtres pour traiter les œuvres d'art contemporain. Dans M. Théberge et F. Chaîné (dir.), *Réfléchir à la formation artistique* (48-76). Québec, QC : Éditions FRÉA.

Émond, A.M. (2017). La voix des visiteurs en contexte muséal : matière première dans l'élaboration d'instruments permettant d'analyser et de cartographier le fonctionnement intellectuel d'adultes lors de leur traitement d'œuvres d'art contemporain. Dans C. Dufresne-Tassé et M. Laraignée (dir.), *Numéro spécial sur la recherche, Volume 2 ICOM Éducation 27* (13-44). Consulté à l'adresse  
<https://drive.google.com/file/d/1H4RsNSMKOtighGSz2rf9wVBF3CRAeC4W/view>

Ericsson, K. A. et Simon, H. A. (1993). *Protocol analysis*. Cambridge, MA : MIT Press.

Frey, W. et Langseth, M. (1985). *Crying: the mystery of tears*. Minneapolis : Winston Press.

Frijda, N. (1988). The laws of emotion. *American Psychologist*, 43, 349-358.

Hohwy, J. (2007). The sense of self in the phenomenology of agency and perception. *Psyche*, 13(1), 1-20. Journal électronique archivé [www.psyches.cs.monash.edu.au/](http://www.psyches.cs.monash.edu.au/)

Housen, A. (1983). *The eye of the beholder: Measuring aesthetic development*. Thèse de doctorat non publiée. Harvard Graduate School of Education, Boston, MA.

Ingram, R. E. (1990). Self-focused attention in clinical disorders: review and a conceptual model. *Psychological Bulletin*, 107(2), 156-176.

- Leder, H., Belke, B. Oeberst, A. et Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95, 489-508. doi : [10.1348/0007126042369811](https://doi.org/10.1348/0007126042369811)
- Minissale, G. (2013). *The psychology of contemporary art*. New York, Cambridge University Press.
- Mor, N. et Winquist, J. (2002). Self-focused attention and negative affect: a meta-analysis. *Psychological Bulletin*, 128(4), 638-662.
- Pelowski, M. et Akiba, F. (2011). A model of art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience. *New Ideas Psychology*. 29, 80-97. doi : 10.1016/j.newideapsych.2010.04.001
- Rothbaum, F., Weisz, J.R. et Snyder, S. (1982). Changing the world and changing the self : a two-process model of perceived control. *Journal of Personality and Social Psychology*, 42(1), 5-37.
- Schueller, P. (2000). Museum of international contemporary art : Cultural diversity guaranteed!?! Dans C. Dufresne-Tassé (dir.), *Cultural diversity, distance and learning* (pp. 76-83). Ottawa : ICOM.
- Steele, C. M., Spencer, S. J., et Lynch, M. (1993). Self-image resilience and dissonance : the role of affirmational resources. *Journal of Personality and Social Psychology*, 64(6), 885-896.
- Weltzl-Fairchild, A. et Émond, A.M. (2000). A Piagetian view of aesthetic experience : Adult visitors in a fine arts museum. Dans C. Dufresne-Tassé (dir.), *Cultural diversity, distance and learning* (pp. 115-135). Ottawa : ICOM.