



HAL
open science

Un dispositif de contemplation esthétique, comme outil d'expression et d'intégration transculturelles

Sandra Giuliano

► **To cite this version:**

Sandra Giuliano. Un dispositif de contemplation esthétique, comme outil d'expression et d'intégration transculturelles. Médecine humaine et pathologie. 2020. dumas-04311399

HAL Id: dumas-04311399

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04311399>

Submitted on 28 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Bordeaux

Collège Santé

&

Collège des Sciences de l'Homme

Faculté d'Anthropologie sociale - Ethnologie

**Un dispositif de contemplation esthétique,
comme outil d'expression
et d'intégration transculturelles**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du DU :

« Médecines et Soins Transculturels »

Par

Sandra Giuliani

Sous la direction de *Claire Mestre*

2^{ème} session - Année 2019/2020

Université de Bordeaux
Collège Santé
&
Collège des Sciences de l'Homme
Faculté d'Anthropologie sociale - Ethnologie

**Un dispositif de contemplation esthétique,
comme outil d'expression
et d'intégration transculturelles**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du DU :

« Médecines et Soins Transculturels »

Par

Sandra Giuliato

Sous la direction de Claire Mestre

2^{ème} session - Année 2019/2020

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de mémoire, Claire Mestre, pour l'intérêt manifesté pour ce sujet, pour ses conseils quant à la structure et aux questions de fond, pour la facilitation des contacts ainsi que pour sa disponibilité et son aide constantes.

Je la remercie également, avec Laurence Kotobi, d'avoir accepté ma proposition d'adaptation du mémoire lorsque la situation sanitaire liée à la Covid-19 a compromis mon passage au terrain.

Ma reconnaissance à Aïcha LKhadir, qui n'a eu de cesse lors des suivis collectifs des mémoires de me pousser dans mes réflexions et structurations.

Je remercie par ailleurs les intervenants de ce DU qui, par la qualité de leurs enseignements et la générosité de leurs partages ont considérablement enrichi mes connaissances des pratiques de soin transculturelles.

Enfin, une affectueuse pensée pour mes camarades de promotion pour nos discussions, rires et encouragements au cours d'une année marquée par des contraintes sociales fortes puis des mesures sanitaires inédites. Le collectif est une richesse précieuse.

« Frappe ta tête contre unealebasse. Si tu entends sonner le creux, ne te hâte pas d'en conclure que c'est laalebasse qui est vide. » Proverbe chinois
(Gougaud 2009, 168)

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	<u>6</u>
<i>I. Des théories au dispositif de contemplation esthétique transculturel</i>	<u>9</u>
<i>II. Matériel et méthodologie de l'étude</i>	<u>26</u>
<i>III. Discussions, limites et perspectives</i>	<u>36</u>
<i>Conclusion</i>	<u>40</u>
<i>Bibliographie</i>	<u>41</u>
<i>Annexes</i>	<u>48</u>
<i>Table des figures</i>	<u>62</u>
<i>Table des matières</i>	<u>63</u>

Résumé

Ce travail de recherche propose d'élaborer et d'expérimenter un dispositif de contemplation esthétique à destination d'un public issu du parcours migratoire. En organisant le contact avec des œuvres picturales anciennes et occidentales, l'objectif est d'une part de stimuler et recueillir la parole des participants, et d'autre part de favoriser le processus social et sanitaire d'acculturation. Pour cela, un protocole en deux étapes est formalisé, sous forme d'un entretien individuel suivi d'une visite muséale collective. Le recueil des données est réalisé par le biais de deux guides d'entretien et d'une observation de type ethnographique. Un musée local est sélectionné pour son accessibilité et pour les œuvres susceptibles d'être incluses dans le dispositif. La population étudiée est recrutée parmi les patients de la consultation transculturelle du C.H.U. de Bordeaux manifestant une appétence pour l'art. Compte tenu des mesures gouvernementales prises dans le cadre de l'épidémie de la Covid-19, l'enquête n'a pu être appliquée au terrain, empêchant la formulation de résultats et conclusions. Ceux-ci s'établiront lors d'une application ultérieure. Ce mémoire présente néanmoins le cadre théorique du projet, explicite son élaboration et avance les possibles biais et ouvertures.

Mots-clés : Transculturel, esthétique, contemplation, acculturation.

Abstract

This research aims to elaborate and experiment a device of aesthetic contemplation for a public coming from a migratory background. By organising contact with ancient and western pictorial arts, the aim is to stimulate and collect the participants' words, and to encourage the social and health process of acculturation. For this purpose, a two-stage protocol is formalised, in the form of an individual interview followed by a collective museum visit. Data is collected through two interview guides and an ethnographic observation. A local museum is selected for its accessibility and for the works of art likely to be included in the study. The population is recruited from patients of the transcultural consultation of St André hospital in Bordeaux, showing

an interest in art. In view of government measures taken in the context of the Covid-19 epidemic, the survey could not be applied, preventing the formulation of results and conclusions. These will be established in a later application. Nevertheless, this work presents the theoretical framework of the project, explains its development and suggests possible biases and openings.

Keywords : Transcultural, aesthetic, contemplation, acculturation.

Introduction

La proposition d'utiliser des œuvres picturales occidentales comme support d'expression et d'acculturation auprès d'un public exilé provient d'une réflexion personnelle et d'un parcours pluridisciplinaire, sur la base du constat évident d'un besoin sans cesse grandissant de décentrement dans un monde globalisé où les mouvements migratoires ne peuvent qu'être amenés à s'accélérer. Or, « pour mieux comprendre le tiers, il faut [...] non seulement analyser [...] la complexité mais il faut impérativement l'éclairer de différents phares, d'où l'urgence d'une transculturalité » (Luezor-Dessibourg 2009 : 853), d'une rencontre qui n'aboutisse pas à une compartimentation mais à une transformation symbiotique qui soit mutuellement bénéfique.

L'élaboration de cette démarche a été plurielle, portée par mon intérêt pour les productions artistiques et mon accréditation professionnelle pour guider dans les monuments nationaux ; par une volonté d'accompagnement au développement de goûts culturels personnels et au sentiment d'appartenance au patrimoine de l'humanité ; par une spécialisation dans la lecture du passé à travers ses vestiges matériels, approche décentrée du fait de l'absence de témoignage humain direct ; par une précédente recherche de terrain articulée autour de la matérialisation artistique d'un acteur faunistique et de ses possibles implications symboliques et sociales au sein d'une culture extra-occidentale, complétée par l'enquête auprès des sociétés existantes ; par une sensibilisation sur les atouts de l'art via une pratique personnelle constatant les bienfaits d'une activité artistique (concentration, expression, exutoire, etc.), le plaisir de créer et d'observer le résultat (fierté, valorisation, découverte d'une technique, etc.), et la mobilisation induite (cognitive, sensori-motrice, symbolique, etc.).

Considérant les problématiques de migrations contemporaines, ces expériences antérieures m'ont amené à envisager l'élaboration d'un dispositif utilisant des peintures occidentales anciennes dans le but de favoriser l'acculturation psychologique et sociale d'individus issus de cultures non-occidentales. Cette démarche entre dans le champ de la réception de l'art qui, comme l'évoque Dominique Berthet, est un domaine « particulièrement riche en raison des différents aspects qu'il recoupe. Il concerne ce qui relève du goût, de la subjectivité, de l'émotion, du sensible. Il questionne aussi l'interprétation, considérée parfois comme

un prolongement de l'œuvre, voire comme un achèvement possible de celle-ci. Il renvoie également aux questions liées [...] à l'étonnement, à la surprise, au trouble, [...] et par voie de conséquence à toute forme de réaction de la part du public [...] » (Berthet 2016). Cette définition reprend les aspects de cette étude, qui cherche à inciter à l'expression de soi par l'intermédiaire d'un moment privilégié et guidé entre le spectateur et l'œuvre. Via cette sorte de mise en réception, l'émergence d'une réaction, voire d'une interaction, sont observées afin d'évaluer la pertinence de cette médiation en termes de verbalisation facilitée et d'expression corporelle. Il est aussi question d'interroger dans quelle mesure cette contemplation esthétique pourrait, auprès d'un public migrant, agir de manière incitative en contexte d'acculturation, en accompagnant l'adaptation identitaire ainsi que l'apprentissage à la société d'accueil, tout en considérant au travers de l'interprétation le positionnement et l'affirmation légitime d'un individu. La paléoanthropologue Valérie Delattre nous rappelle que « Se moquer, exhiber, dissimuler et rejeter l'autre en raison de sa différence s'envisage comme un postulat très humain, ajustable au gré des mœurs et des structures sociétales ; cette attitude reste toujours fondée sur la défiance de l'autre et de son injonction de normalité. » (Delattre 2018, 162). Cette défiance naturelle de l'autre pourrait-elle alors s'apprivoiser par une pratique esthétique transculturelle qui mélangerait et dépasserait les codes et affects ? La contemplation partagée, proposée in situ et dans une seconde phase, entend donner les moyens de cette rencontre. La médiation par le biais d'œuvres picturales a montré ses multiples bénéfices et les recherches en ce sens se développent dans des domaines comme la neuroesthétique, la muséologie, la psychologie, etc. Les vertus de la contemplation esthétique orientent ma réflexion vers les conditions de sa mise en œuvre, sur la manière de potentialiser le rayonnement de l'œuvre et la captation de l'observateur pour en tirer les effets bénéfiques recherchés. Entre les bienfaits démontrés, les recommandations formulées et les applications de terrain, je propose donc d'étudier le potentiel d'une démarche de contemplation esthétique auprès d'un public migrant comme support supplémentaire d'expression et de partage. Je postule qu'il pourrait constituer un dispositif d'accueil ou d'étape utilisable et profitable dans le cadre du parcours migratoire. Je pose également l'hypothèse qu'il agirait en faveur de l'intégration à l'environnement culturel, social et institutionnel français. Et je considère également qu'il pourrait se révéler vecteur de bien-être en fortifiant à la fois

la reconnaissance individuelle et en apportant une dimension communautaire à la rencontre transculturelle.

Ces hypothèses et constats préalables m'amèneront, dans une première partie, à expliciter les concepts clés de l'approche pour ensuite entrer plus en détails dans les attendus théoriques du dispositif. Dans un deuxième temps, j'exposerai les éléments méthodologiques permettant la mise en application de l'étude. Du fait de la crise sanitaire du printemps 2020, la troisième partie se limitera à une analyse des biais supposés et des évolutions potentielles du dispositif. Une courte réflexion sur les enjeux de l'accompagnement transculturel sera l'objet de la conclusion.

I. Des théories au dispositif de contemplation esthétique transculturel

Cette première partie expose les éléments théoriques et les modalités relevant de ce dispositif de contemplation de peintures occidentales en contexte transculturel, en termes d'esthétique, d'expression verbale et non verbale, d'identité et d'acculturation, ainsi que de plaisir et de bien-être.

A. Les notions impliquées et imbriquées dans le dispositif

Je propose d'aborder les thèmes principaux concernés par la présente étude, sachant que l'art agit à de multiples niveaux engageant à la fois l'esthétique, l'imagination, les sens, les émotions, les processus cognitifs, l'interaction sociale, le corps et la santé (Fancourt et Finn 2019, 2).

1. Considérations artistiques, esthétiques et neuroesthétiques

a) Art, esthétique et beauté

La contemplation relève des champs de l'art et de l'esthétique. Je positionne ma réflexion autour de l'art dans sa seconde acception, à partir de la définition qui distingue « l'art, pur savoir-faire, de l'Art (avec un grand A), savoir-faire volontairement orienté vers l'esthétique » (Forestier 2014, 258). Art et esthétique jouent sur une même scène, en ce que « l'Art est la mise en forme de la tension esthétique humaine » (*Ibid.*, 250). Robert Vischer, spécialiste d'esthétique, cherchait en 1837 « à décrire notre relation aux œuvres d'art et choisit d'employer un autre mot, *Einfühlung* (du préfixe *ein*, « du dedans », et de *Gefühl*, « sentiment ») pour nommer notre propension à ressentir à l'intérieur de nous-mêmes ce que nous voyons à l'extérieur. Par une sorte de mimétisme, mon intériorité est un caméléon qui change de tonalité » (Lacroix 2019, 46). L'art est donc inextricablement mêlé à la science de ce beau éminemment subjectif qu'est l'esthétique. L'expérience esthétique convoque en effet notre vision personnelle de la beauté dans un moment relationnel qui peut échapper à une description précise et finalement expliquer « le manque de consensus établi sur la définition de cette expérience » (Di Dio et Gallese 2009, 682) [ma traduction]. Quelle qu'en soit sa nature exacte, elle tient son

existence au plaisir procuré car « est belle l'œuvre qui gratifie simplement les personnes » (Forestier 2014, 213). Et parfois, l'état émotionnel qui accompagne l'expérience va jusqu'à la manifestation d'un *flow*, un puissant ressenti positif porteur d'un potentiel motivationnel intrinsèque (Leder *et al.* 2004, 502 et Branković 2013, 102 d'après Csikszentmihalyi 1999). L'art constitue ainsi une sorte de challenge auquel fait face le spectateur pour s'en saisir avec succès et aboutir ainsi à l'expérience esthétique, entraînant par la suite une motivation vers une prochaine exposition (Branković 2013, 102).

Le dispositif proposé s'intéresse à ce qui fait que c'est beau pour un individu donné, et à ce que la beauté lui fait (Pépin 2013, 14). Il utilise des supports limitant l'esthétique à son volet visuel, et en particulier pictural ; cependant « dire que la peinture va au-delà du trait représentant l'objet figuré et bien au-delà du support employé ou de la couleur est un truisme » (Luezor-Dessibourg 2009, 852) qui laisse entrevoir la multitude de captations potentielles. Car des processus sous-jacents sont en jeu dans l'expérience esthétique, entraînant « une tension existentielle où les domaines physiques, mentaux et sociaux sont sollicités » (Forestier 2014, 217). L'aboutissement à l'expérience esthétique passe par l'analyse du stimulus perçu de l'œuvre visuelle, puis par différents stades successifs mobilisant des mécanismes biologiques et corporels, tout ceci modulé par des facteurs tels que l'environnement, la sensibilité à l'art ou la familiarité (Di Dio et Gallese 2009, 682). L'observateur autoévalue son état affectif et tend vers une satisfaction qui va enclencher une expérience profitable d'homéostasie (Leder *et al.* 2004, 501-502). La beauté apparaît ainsi comme un besoin de l'être « pour retrouver [...] cette confiance en soi –mais en un soi ouvert, désireux de partager son goût, portant en lui la promesse d'un nous » (Pépin 2013, 36). Car au-delà des individualités et des connaissances préalables, la perception de l'art procède pour partie d'un « acculturel universel » (Hagtvedt *et al.* 2008, 198, d'après Dutton 2002) [ma traduction] qui constitue un terreau particulièrement intéressant en contexte transculturel.

b) Contemplation et neuroesthétique

Observer l'art peut être considéré comme une activité plaisante et commune de loisirs qui constitue pourtant une énigme complexe en termes de mécanismes neurologiques (Huang *et al.* 2011, 1). Les neurosciences contribuent activement et

par divers angles d'approche (Parker 2014, 2) aux études visant à une compréhension plus fine et plus complète du phénomène de création artistique et de sa contemplation, allant jusqu'à isoler trois catégories spécifiques dans la science de l'expérience esthétique : les neurosciences cognitives de l'esthétique, les neurosciences cognitives de l'art et les neurosciences cognitives de la beauté (Tiihonen *et al.* 2017, 2, d'après Pearce *et al.* 2016). L'intérêt grandissant de la médecine et de la psychiatrie pour les affects positifs depuis ce début de millénaire s'est fait conjointement au développement de la neuroesthétique (Branković 2013, 104). De nombreux modèles ont été développés pour expliquer le processus neuroesthétique, la réaction aux stimuli, etc. (Vidal 2011, Di Dio et Gallese 2009, Hagtvedt *et al.* 2008). C'est ainsi que la neuroesthétique se définit « comme la science qui étudie les « bases neurales de la perception de la beauté dans l'art », voire de la création et de la contemplation » (Vidal 2011, 239 ; Di Dio et Gallese 2009, 682). Pour comprendre le plaisir esthétique lors de la contemplation d'une œuvre, des recherches sur ces « bases neurales » des processus cognitifs et affectifs » (Vidal 2011, 239) sont notamment menées par le biais de l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle, dont l'approche anatomique étudie les réactions physiologiques (oxygénation, connexion, etc.) en particulier dans les systèmes limbique (cerveau des émotions) et hédonique (système de récompense) (Walters 2014, 50'). L'évaluation de la beauté (jugement affectif et esthétique) et celle de la lumière (jugement de perception) montrent l'engagement de systèmes internes qui peuvent être spécifiques ou partagés par d'autres types de perception (Walters 2014, 53', d'après Ishizu et Zeki 2013). L'interaction entre affect et cognition reste une dynamique complexe toujours à l'étude, tant dans son approche neurobiologique que dans le type d'art soumis à la réception (art plastique, musique, théâtre, etc.) (Di Dio et Gallese 2009, 686).

2. La perception de l'art : un processus à l'œuvre

Ce dispositif de contemplation esthétique relève de la perception de l'art en tant qu'« acquisition, interprétation et organisation d'éléments affectifs et cognitifs stimulés par une œuvre d'art et interaction de ces éléments dans l'élaboration de l'évaluation artistique » (Hagtvedt *et al.* 2008, 198) [ma traduction]. L'impression

ressentie ouvre la voie à l'expression. Mais celle-ci se manifeste sous plusieurs formes.

a) Les différents niveaux de réponse à l'art

L'art actionne des mécanismes internes et suscite de multiples réactions intervenant à plusieurs niveaux de l'être humain : un plan non-verbal (réflexes, attitudes), un volet émotionnel (ressentis) et un traitement intellectuel s'externalisant notamment par les paroles. Ces trois composantes s'articulent dans des liaisons complexes et des jeux d'aller-retour, comme l'illustre par exemple l'intensité du ressenti qui fait que « l'émotion échappe aux mots. Le hors verbal devient l'une des particularités de l'émotion esthétique » (Forestier 2014, 213). Les mécanismes humains et artistiques mobilisés impliquent successivement : les constituants spécifiques de l'individu en matière de personnalité, d'expériences et de connaissances acquises ; l'esthétique, qu'elle soit naturelle ou anthropique, en tant que phénomène existant ; puis le rayonnement de l'œuvre qui se donne à la captation sensorielle humaine, cette dernière effectuant un traitement primaire de l'impression perçue pouvant s'accompagner d'expression non verbale ; s'organisent ensuite l'activité mentale et la mobilisation des connaissances, avec l'intention de maintenir la gratification sensorielle produite auparavant ; enfin l'élan corporel est actionné pour atteindre la finalité contemplative (*Ibid.*, 67-79). C'est à ce stade que ma démarche s'arrête, dans cette contemplation propre à susciter la réaction, le saisissement, dans le « va-et-vient incessant entre le monde intérieur et extérieur de l'être humain » (*Ibid.*, 79).

Ce dispositif s'ancre donc dans la relation que chacun peut établir face à une création artistique. La qualité de ce lien est faite de captations sensorielles, d'une stimulation provoquant une sensation qui dans ses acceptions positives va se teinter de plaisir, d'agréable, d'époustouflant, voire de fascinant. Mais la réaction peut aussi générer des sentiments neutres, ou à tendance déplaisante jusqu'à répulsive. Toutefois une œuvre déplaisante peut profondément émouvoir... Car pour autant qu'ils soient distincts, art et esthétique ont la capacité de « puiser dans les profondeurs de l'expression humaine [...] indispensable à la manifestation de la personnalité » (*Ibid.*, 210). Freud faisait déjà état de cette « proximité particulière que [les œuvres] entretiennent avec les processus inconscients » (Corin 2017, 128). Un des atouts de l'art, c'est bien qu'il fait réagir. Même une attitude désintéressée est signe d'un positionnement, d'une émotion dans l'instant qui peut être interrogée. Ce

faisant, c'est au travers de l'acte contemplatif qu'une gratification sensorielle et ses bénéfices psychiques et corporels sont recherchés, pour qu'ils soient susceptibles d'initier une boucle vertueuse par la recherche d'une répétition de l'activité bienfaitrice.

b) Les effets de l'art

L'expérience esthétique autorise donc un va-et-vient entre l'œuvre et le spectateur, dans un jeu de perception/ressenti/sentiment qui enclenche en retour des mécanismes cognitifs, émotionnels et sensorimoteurs (Di Dio et Gallese 2009, 682). Une revue de littérature récente (Pelowski 2016, 2) établit quatre grands domaines spécifiques concernant les effets de l'art. Tout d'abord, la réception de l'art influence les sphères psychiques et corporelles de multiples manières, en affectant l'humeur et les émotions, en touchant au système nerveux autonome via notamment le rythme cardiaque et en actionnant des mouvements oculaires et musculaires ; l'art agit sur la perception et la compréhension en mettant en œuvre les capacités d'appréciation, de jugement et d'apprentissage, et en ouvrant par la nouveauté à de futurs changements dans l'attention portée à l'environnement ; l'art offre également la possibilité d'une transformation cathartique, il accorde une pause dans le quotidien grâce aux émotions esthétiques et un ressenti positif –s'étendant parfois même à des œuvres dérangeantes, tout en pouvant susciter de réelles réactions négatives (malaise, irritation) qu'il faut alors accueillir ; l'art engendre également des bénéfices transverses en améliorant la capacité d'ajustement face aux changements auxquels l'individu est confronté intérieurement et extérieurement, il développe les compétences visuelles et spatiales qui en retour favorisent l'appréciation artistique, il participe du comportement social et intervient en termes de santé et de bien-être. En contexte transculturel, nous apprécierons particulièrement le fait que l'œuvre d'art déclenche un déplacement, un « mouvement d'extériorisation qu'elle relance inlassablement dans le dessein [...] de nous confronter à ce *dehors* [...] qui déconstruit nécessairement l'expérience à laquelle notre sensibilité ou notre perception nous destinent habituellement » (Nicolas-Le Strat 2000, 37-38).

3. Bien-être, soin et santé

Les recherches en santé ont catégorisé les expériences artistiques en fonction de leur nature. Deux d'entre elles concernent les arts visuels (peinture, sculpture, textiles, etc.) et la culture (visite de musées, de galeries, de théâtre, etc.). Toutes ces catégories artistiques ont en commun de « combiner un engagement à la fois réceptif et actif, et surtout de transcender les limites culturelles » (Fancourt et Finn 2019, 1) [ma traduction], point majeur dans l'approche proposée.

a) Atténuer les souffrances psychiques et sociales

Si « la biologie humaine montre l'importance de la bonne relation entre le monde extérieur et le monde intérieur humain » (Forestier 2014, 210), l'art et l'esthétique sont des appuis indéniables pour établir ces jeux d'impression et d'expression entre l'individu et son environnement, d'autant plus quand ce dernier s'écarte des schémas culturels connus. Tout ce qui compose l'activité artistique peut provoquer des réponses de types psychologiques, physiologiques, sociales et comportementales qui influent sur la santé. C'est ainsi que « les facteurs esthétiques [...] peuvent être des opportunités d'expression et de régulation émotionnelles et de réduction du stress » (Fancourt et Finn 2019, 4) [ma traduction], et que la stimulation cognitive qui résulte de pratiques artistiques permet d'accroître les facultés d'apprentissage, diminuant les risques de démence ou de dépression (*Ibid.*, 4). Les activités artistiques ont ainsi montré leurs bienfaits sur des individus réfugiés et demandeurs d'asile, quel que soit leur âge, en diminuant notamment l'anxiété, la dépression et le stress post-traumatique, en aidant à restaurer les facultés d'attention et de concentration et en atténuant les troubles de la mémoire. Les bénéfices s'étendent à de multiples registres touchant à la santé de l'individu ; parce que « les arts multiculturels peuvent soutenir la préservation de l'identité, de l'héritage et de l'expérience personnels, qui sont essentiels dans le bien-être [...] ils aident à diminuer le sentiment d'impuissance, d'humiliation et de colère (des problèmes répandus dans les migrations forcées) et encourager l'inclusion sociale [...] » (*Ibid.*, 33) [ma traduction].

La temporalité tient également une place non négligeable dans l'avenir sanitaire des personnes migrantes (Piolat 2016, 21). Accompagner l'accès des réfugiés à des structures sociales et instaurer une prise en charge thérapeutique à un stade précoce de leur installation facilitent l'acculturation et diminuent les symptômes de stress post-traumatique et dépressifs. Que le support social émane de, ou hors de, la

communauté ethnique du réfugié, sa trajectoire d'acculturation sera d'autant plus favorable que la personne sera soutenue et entendue (LeMaster *et al.* 2018, 11).

Il est par ailleurs avéré que « les interactions sociales favorisant la rencontre entre différents groupes permettent d'améliorer le capital social et de réduire les discriminations, celles-ci étant liées aux pathologies mentales et à bien d'autres maladies [...] telles que douleurs et maux de tête » (Fancourt et Finn 2019, 4) [ma traduction]. En ce sens, l'art tient un rôle majeur en proposant avant tout « des moments de socialité, des objets producteurs de socialité » (Nicolas-Le Strat 2000, 24). Face à un public exilé au parcours à bien des égards traumatique, il est d'autant plus nécessaire de rappeler, lorsqu'il s'agit de bonne santé, l'évidence selon laquelle « être heureux nécessite un sentiment qui porte à traiter les personnes du monde avec égard : c'est le respect » (Forestier 2014, 241). Respect de l'identité, de l'unicité, de la parole et du jugement singulier d'autrui.

b) Plaisir et affects positifs

Il est également important d'insister sur la notion de plaisir, qui pourrait paraître secondaire dans le cas de personnes dont la santé a été bien souvent gravement dégradée par l'histoire de vie en général et le parcours migratoire en particulier. Si « la neuroscience du plaisir en est encore à son enfance » (Branković 2013, 104, d'après Kringelbach & Berridge 2009) [ma traduction], « la science moderne commence à considérer le plaisir comme un composant potentiel de la salutogénèse » (*Ibid.*, 104, d'après Esch & Stefano 2004) [ma traduction]. La joie, la satisfaction, l'amour sont autant d'émotions susceptibles d'améliorer la santé, et qui devraient être à portée de chacun à des fins préventives (*Ibid.*, 104, d'après Fredrickson 2004). La fonction adaptative des affects intervient ainsi dans le renforcement des ressources cognitives et émotionnelles nécessaires au quotidien (Tiihonen *et al.* 2017, 2). Cependant, dépendante de l'interprétation active de l'individu, notons que l'expérimentation du plaisir est en partie liée à la représentation culturelle de cet affect (*Ibid.*, 10).

4. Identité, culture et intégration

a) Identification et acculturation

Les questions de reconnaissance identitaire et culturelle, associées au phénomène d'acculturation, sont également au centre de ce dispositif. Freud emploie le mot d'identification pour caractériser cette intégration permanente d'éléments empruntés à autrui et qui permet à l'identité d'être en perpétuelle évolution (Verbunt 2011, 112, d'après Freud 1921). La culture est un ensemble dynamique qui se heurte dans le cas des populations migrantes à un problème majeur qui est « le passage non pas d'une culture nationale à une autre, mais d'un type de culture [traditionnel] à un autre type de culture » (*Ibid.*, 65-67). En souhaitant intervenir dans ce champ, je recherche le bénéfice mutuel qui découle de « l'intervention humaine dans la réalité sociale [qui] est à la fois action et science, puisqu'elle permet en même temps de modifier le monde et, en le changeant, de le connaître » (Bastide 1998, 13), et ce afin d'aider l'homme à « ordonner ses signifiants en rapport au signifié en fonction des règles symboliques que lui propose la société dans laquelle il vit » (Saglio-Yatzimirsky 2014, 46-47). La notion d'acculturation nous ramène à un phénomène également dynamique, agissant lorsque deux cultures d'origines dissemblables entrent en contact prolongé, et qui entraîne des changements pour l'une et/ou l'autre en termes de croyances, de comportements, d'identification et d'émotions (Liebkind 2001, 386-387). D'un point de vue psychologique, l'intégration pourrait se définir comme « la construction d'une cohésion entre motivations antagoniques » (Manço 2006, 17), une recherche d'équilibration face à des acculturations réciproques mais asymétriques puisque « c'est le groupe immigré, souvent dominé, qui semble subir l'altération culturelle la plus profonde » (*Ibid.*, 59).

b) L'exposition à un environnement nouveau

Nous vivons dans ce que Leder définit comme une « croissante esthétisation du monde » (Leder *et al.* 2004, 490) [ma traduction]. Les populations confrontées à la migration évoluent dans un univers esthétique nouveau, dans une culture audiovisuelle omniprésente (Tiihonen *et al.* 2017, 2) emplies de stimuli inhabituels et souvent amplifiés par l'urbanité. Ce qui n'est pas sans conséquence sur la perte identitaire, considérant la possibilité que « la forme du paysage où nous sommes nés nous [définisse] en partie » (Braun 2014, 65). La culture, en tant qu'« expression matérielle et symbolique de la vie sociale des peuples » (Blanckaert 1998, 21) prend alors des airs d'étrangeté plus ou moins accentuée. L'individu est en perte de repères linguistiques, religieux, etc., et la culture « voit [ses] fondements détruits et

avec eux le lien social et la possibilité de sens » (Saglio-Yatzimirsky 2014, 46). Or, pour se projeter dans l'avenir l'être humain a besoin d'agir en accord avec ce qu'il peut être et veut être. Cela doit se faire en exerçant une liberté éclairée pour que l'identité puisse se remettre « en chantier » (Verbunt 2011, 105) en accord avec l'orientation que la personne élit pour son bien-être.

Par ailleurs, la combinaison de la nouveauté et de la familiarité occasionnent des jeux internes complexes susceptibles d'influer sur les jugements esthétiques (Leder *et al.* 2004, 496). Les neurosciences ont montré que l'exposition à la nouveauté est en fait un stimulus essentiel pour l'engagement de l'amygdale et la sollicitation de l'affect, amenant ainsi à l'expérimentation d'une réponse esthétique (Branković 2013, 98). Si l'œuvre d'art nous séduit, c'est aussi « parce qu'elle nous engage dans un rapport actif à l'extériorité, [...] la découverte de l'exilé que nous sommes » (Nicolas-Le Strat 2000, 37-38). L'art visuel peut aider à établir une boucle vertueuse engageant l'environnement et un ressenti positif (Tiihonen *et al.* 2017, 2), afin de participer d'une certaine métamorphose adaptative de la culture qui puisse aider l'individu à « s'inscrire dans un nouvel espace sans opérer de clivage » (Saglio-Yatzimirsky 2014, 48).

Ce dispositif propose d'instaurer une brève « aire intermédiaire d'expérience » entre la réalité intérieure du sujet et son environnement » (*Ibid.*, 48), sachant que ces « interstices [...] ouvrent sur des opportunités d'émergence de nouveaux modes de pensée, de nouvelles possibilités de vie » (Montiglio 2005, 244). Le potentiel social, relationnel et transformatif de l'art est de nouveau mis en exergue.

B. Présentation détaillée des présupposés théoriques du dispositif

Cette démarche a été mise au point en gardant comme ligne directrice la réflexion de Tobie Nathan qui invite à considérer les personnes issues du parcours migratoire comme de « riches étrangers plutôt que pauvres immigrés ; à rechercher les forces qui leur permettent de rire encore, d'être joyeux et vivants » (Nathan 2002, 48). Elle s'appuie également sur l'intégration transculturelle en tant que processus réciproque.

1. Un modèle théorique en deux phases

Ce dispositif a été élaboré dans le but de favoriser l'expression et la valorisation personnelles de l'individu migrant, tout en améliorant le lien social et l'acculturation. Cette méthode repose sur un séquençage progressif en deux temps :

1. une phase d'entretien individuel sur la base de quatre reproductions picturales,
2. une phase de visite muséale collective.

L'espace de découverte individuelle entend retrouver les conditions qualitatives posées et expérimentées à l'atelier peinture de la consultation transculturelle de Bordeaux, en proposant un moment pour expérimenter « l'art et soi » et « visant une esthétique qui fait du bien » (Mestre *et al.* 2017, 60). Il s'agit d'appivoiser l'art et les codes culturels occidentaux en établissant un lien subtil qui favorise à la fois la liberté d'être et l'ouverture à l'autre. Cette immersion douce dans la culture d'accueil encourage une captation d'informations techniques, historiques, symboliques, etc.

La présentation d'œuvres anciennes authentifiées et culturellement valorisées est également un point central. Elle vise à donner des repères identifiables en matière de codes visuels et culturels. Je signale ici que soumettre des copies n'induit pas les mêmes effets que des originaux si l'observateur est prévenu. La conception préalable et personnelle des individus en matière d'art interfère dans leurs perceptions, mais « ce que les gens sont invités à penser de l'art a également de profonds effets sur leurs réponses neuronales » (Parker 2014, 6) [ma traduction]. Un public migrant extra-occidental pourrait a priori n'accorder que peu de signification culturelle au caractère authentique de ces œuvres, mais il convient de mentionner néanmoins l'influence que cette information pourrait revêtir dans leur appréciation.

Il est question par ailleurs de faciliter l'entrée physique au musée et de fréquenter une institution française qui ne soit pas synonyme de contraintes, de complexités administratives ou de difficultés potentielles pour les circonstances de vie de l'individu. Ce passage symbolique du seuil de l'institution a pour but d'ancrer une action concrète qui puisse être un pas supplémentaire « pour aboutir [...] à une intégration harmonieuse qui donne le maximum de chances à chacun de trouver sa propre voie et de s'inscrire dans une identité collective assumée par tous, support des identités individuelles et ciment d'un lien social d'autant plus fort qu'il respecte chacun » (Moro 2004, 15). Pour autant, comme dans toute action sociale et a fortiori transculturelle, je rappelle que « la bonne intention ne garantit pas l'effet bénéfique »

(Verbunt 2011, 13) et ce malgré les précautions et considérations élaborées dans le cadre de ce dispositif.

2. L'œuvre comme espace de dialogue individuel

S'il est un autre préalable à poser, c'est bien que « les personnes exilées ont peu l'occasion de parler d'elles-mêmes » (Mestre *et al.* 2017, 65). Ou lorsqu'elles le font, c'est souvent pour se raconter dans un récit biaisé par les attentes normées de l'administration. La première étape s'entend donc comme un espace d'accueil, d'écoute et d'échange, où il est possible de se dire et d'être entendu dans une rencontre bienveillante qui en soit participe d'une possibilité de transformation au-delà des épreuves endurées (*Ibid.*, 56). Il s'agit de redonner de la qualité à l'existence en insufflant un moment d'ouverture et de convivialité où la dignité humaine est respectée.

a) Accompagner l'expression via l'œuvre peinte

Soumettre une image à la contemplation revient à chercher une résonance émotionnelle, un tissage de liens entre l'œuvre et la psyché de l'observateur par l'intermédiaire du sens qu'il élabore –consciemment et inconsciemment. Les tableaux du dispositif sont positionnés comme des « œuvres relationnelles » (Montiglio 2005, 244) sans l'avoir été par destination. Dès lors, grâce à l'entretien et l'observation, s'orchestre un échange entre les éléments picturaux et le spectateur propre à stimuler l'association libre de mots et à faire surgir la parole spontanée et créatrice. Je cherche à mobiliser et recueillir ce sentiment, tel que peut l'exprimer un visiteur d'exposition déclarant que « ça se passe au niveau du ressenti, de comment je reçois l'œuvre plutôt que de comment elle a été pensée » (Corin 2017, 134). La réception et l'interprétation de l'œuvre se trouvent influencées par les associations d'images qui s'activent dans la pensée et la mémoire de l'observateur (Leder *et al.* 2004, 499). La relation subtile qui s'engage avec les motifs de l'image peut également convoquer des souvenirs « qui resteraient autrement inaccessibles » (Corin 2017, 129) et participer de l'aide à « dissoudre le silence mortifère des personnes souffrant de traumatismes graves, [...] accompagner les hésitations de la mémoire des personnes exilées [...] » (Mestre *et al.* 2017, 61).

b) L'accueil et la reconnaissance de ce qui fait sens

Le plaisir esthétique sert aussi à exercer la liberté de jugement en s'écouter soi-même et en retrouvant confiance (Pépin 2013, 35). Il est important de rappeler l'éventualité d'une réponse négative face à l'œuvre -exprimant colère, dégoût, rejet, etc.- qui peut résulter d'une humeur dégradée le jour de l'observation (Leder *et al.* 2004, 494) ou d'une faible congruence, d'un manque de pertinence ou d'une tentative de protection face à l'œuvre (Pelowski 2016, 10-11). Quelle que soit la réaction suscitée, ce dispositif entend valider le jugement singulier de la personne, au-delà de toute connaissance artistique, en accentuant « l'importance de l'individualité sur l'universalité en réponse aux stimuli [...] » (Tiihonen *et al.* 2017, 10) [ma traduction]. Il s'inscrit dans la tentative de « prévenir la perte d'un patrimoine culturel qui contribue à sa façon à l'humanisation et, à la fois, à l'ouvrir aux autres cultures » (Verbunt 2011, 89). L'objectif est d'autoriser l'observateur à accéder à sa subjectivité et à l'affirmer, dans un processus continu qui nous rappelle que « nous avons besoin de nos émotions esthétiques pour que la vie en nous puisse continuer à se métamorphoser » (Pépin 2013, 161). L'intention est de reconnaître aux participants leur qualité de « femmes et hommes porteurs de savoirs et dont nous devrions inviter à se dire les réalités » (Piolat 2016, 34). Proposer un cadre où l'être humain est accueilli dans sa singularité tend à activer et valider les « facultés critiques et de critique [...], principaux fondements méthodologiques du respect » (Forestier 2014, 241). Une reconnaissance qui s'associe à l'instigation d'un moment agréable, comme une parenthèse dans le quotidien qui vient actionner la recherche humaine du plaisir dans le but d'améliorer les processus et comportements (Tiihonen 2017 *et al.*, 10), les gratifications retirées instaurant « un épanouissement des potentialités et facultés physiques, mentales et sociales » (Forestier 2014, 212) mettant l'accent sur le pouvoir émancipateur de l'art.

c) Des processus internes à la production d'une réaction non-verbale

La manière de regarder une œuvre, au-delà de la personnalité, des goûts et de l'humeur du spectateur, est le résultat de nombreux processus encore à l'étude tels que la direction prise par le regard (de haut en bas, de gauche à droite, etc.), les stimuli perçus et les réponses physiologiques activées chez l'individu. Je détaille ici quelques éléments supplémentaires relatifs à ces processus pour mieux appréhender les mécanismes internes conditionnant les observateurs de l'étude. De

façon schématique, la perception peut se résumer par un premier moment de rapide prise de connaissance visuelle -notant la structure globale et le sens des images pour aboutir à un recours de la mémoire et à l'émergence de l'émotion- suivi d'une étape de concentration détaillée et de recherche de satisfaction de la curiosité cognitive (Pelowski 2016, 6). Un modèle psychologique de l'expérience et du jugement esthétique a été modélisé par Leder (2004, 492) (annexe 1) pour décrire les différentes composantes qui se succèdent ou interagissent. Le modèle débute par le contexte (muséal ou autre), suivi d'une pré-classification ; puis un double circuit s'engage entre l'état émotionnel de l'observateur et l'analyse automatique puis délibérée de l'objet (perception, intégration, classification, interprétation, évaluation), cette dernière influant sur l'état émotionnel à chaque étape analytique ; ceci aboutit à la production d'un jugement esthétique et d'un jugement émotionnel, auxquels succède l'apparition d'une interaction sociale ramenant au contexte initial. Toutes ces étapes, ici présentées brièvement, rappellent l'implication de différents niveaux de l'être dans l'acte de contempler.

A cela s'ajoutent des déterminants subjectifs et silencieux opérant dans la réaction et le jugement esthétiques, dont il est intéressant de tenir compte en pensant aux tableaux sélectionnés. Une image dynamique aura ainsi tendance à obtenir une plus grande appréciation qu'une image statique, tout comme les couleurs seront préférées au noir et blanc (Massaro *et al.* 2012, 11). La couleur viendrait affecter l'effet esthétique (Leder *et al.* 2004, 495), voire le potentialiser en augmentant la complexité des détails soumis au regard, hormis pour les images représentant une figure humaine pour lesquelles l'appréciation se ferait sur la seule base du contenu figuré (Massaro *et al.* 2012, 11). Vassily Kandinsky va jusqu'à parler de chromothérapie pour appuyer que « la couleur recèle une force peu étudiée, mais énorme, capable d'influencer tout le corps humain, en tant qu'organisme physique. [...] La couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme » (Queneau 2012, 104, d'après Kandinsky 1954). Les représentations paysagères sont perçues comme plus dynamiques que celles d'humains, sans doute du fait d'une présence accrue d'éléments au bas de l'œuvre conditionnant un mouvement oculaire à la recherche active d'un détail attractif (Massaro *et al.* 2012, 12). Des images d'êtres humains auront elles tendance à focaliser l'attention de manière répétée sur quelques aires spécifiques, et à sous-tendre une idée de dynamisme provenant cette fois de la capacité motrice intrinsèque du corps humain (*Ibid.*, 12). En effet, des

« images statiques suggérant un mouvement [...] provoquent l'activation de zones cérébrales consacrées au mouvement en général [...] ou au mouvement biologique [...] » (D'Huy 2010, 76). Le visage -indicateur social de premier plan en tant que porteur d'identité et d'émotions- est le premier élément observé sur les représentations humaines statiques, alors que les parties corporelles liées à l'action attirent le regard dans les scènes dynamiques (Massaro *et al.* 2012, 12). En règle générale, un être humain concentrera le regard du spectateur, quel que soit les autres éléments présents dans l'œuvre (*Ibid.*, 15).

Il convient également de rappeler qu'une part importante de l'expérience esthétique est composée de la réponse subjective du spectateur face à la présence d'éléments picturaux qui lui sont évocateurs de sens, et ce au-delà même de l'œuvre en tant que telle (*Ibid.*, 15). Ainsi, les mêmes parties cérébrales de la perception sont activées entre une copie et son original, tant que le spectateur n'est pas informé de cette différence (Walters 2014, 50', d'après Huang *et al.* 2011 et Parker 2014).

D'autres données font part de ces biais intervenant à l'insu du spectateur. Le cheminement du regard s'effectuant au fur et à mesure de la rencontre avec l'œuvre, il paraît judicieux d'explorer le non-verbal qui fait sens. Ainsi, une observation de psychologie expérimentale sur des gens anxieux a permis de montrer que le regard des sujets se détourne voire efface de l'expérience un contenu jugé défavorable, laissant penser « qu'ils ont entrevu la partie perturbatrice avec leur vision périphérique, ce qui a induit encore plus d'anxiété [...] ; sentant qu'ils ne pouvaient la gérer [...] leur vision centrale l'a éludée » (Vigne 2014, 67). Pour autant, selon Massaro aucun lien particulier ne semble établi entre le jugement esthétique du spectateur –souvent associé à des canons culturels- et le chemin visuel qu'il a emprunté ou le temps qu'il a consacré à la contemplation (Massaro *et al.* 2012, 15). Il n'en reste pas moins qu'une tentative d'appréhender consciemment ces processus visuels a été proposée par le programme Ikonikat du CNRS qui entend « révéler par le tracé sur tablettes ce que l'on perçoit d'une œuvre » (Palais Beaux-Arts Lille 2017, 8). Les tracés obtenus, plus proches de l'expérience visuelle que la parole, ont démontré des changements de regard radicaux en fonction des publics soumis à l'étude (CNRS 2018). Les spectateurs sont ainsi invités « à pointer les éléments et lignes de force d'un tableau qui attirent leur regard et qu'ils estiment importants » (CNRS Le Journal 2017, 39). Cette matérialisation par l'observateur lui-même l'amène à prendre conscience de ses comportements visuels instinctifs, tout en

présentant comme avantages de contourner la difficulté à parfois trouver les mots adéquats pour décrire le ressenti, ainsi que de dépasser la barrière sociale de la langue qui reste une des problématiques centrales de la rencontre transculturelle.

3. Le passage au réel

a) Muséologie sociale

L'étape de l'entrée au musée est prépondérante dans ce dispositif. Elle lui permet de revêtir une dimension de muséologie sociale encouragée par l'Unesco dans un récent rapport (Unesco 2019, 34) afin de développer, à l'image de la Finlande, des « programmes cherchant à intégrer des groupes particuliers, notamment les réfugiés » (*Ibid.*, 34). Les musées sont des vecteurs de culture, de connaissances et d'émotions, mais aussi des espaces d'amélioration du bien-être. Le rapport de l'Unesco rappelle comme axe prioritaire « le rôle social des musées [...] à réactiver continuellement. Les musées constituent des espaces publics destinés à la société dans son ensemble et peuvent, à ce titre, jouer un rôle important en matière de cohésion sociale, de formation à la citoyenneté et aux identités collectives » (*Ibid.*, 40). Les professionnels du secteur collaborent en ce sens et de manière quasiment systématique avec les acteurs de la santé et du champ social (Nauleau 2018, 21). « C'est ainsi que le Royaume-Uni d'abord, les États-Unis et le Canada ensuite, encouragèrent les développements d'une vision holistique de la santé publique. Cette approche, liée à la reconnaissance de l'influence directe des facteurs sociaux et environnementaux sur la santé, fit progressivement des musées les alliés évidents de nouvelles politiques de santé. » (*Ibid.*, 18). Émerge alors « le concept de musée thérapeutique [qui] s'est affirmé au Royaume-Uni dans les années 2000, bien que l'idée en elle-même, difficile à dater de manière précise, lui soit largement antérieure » (*Ibid.*, 18). Le musée français délimite plus nettement son action à l'accessibilité et à la démocratisation culturelle (*Ibid.*, 21), deux axes majeurs qui orientent leurs offres et objectifs.

Les sens sont particulièrement mobilisés lors du passage au réel, grâce à la confrontation charnelle avec les œuvres. Lors d'une visite d'exposition, « l'art porte une possibilité d'expression plus directe que les mots, au plus près du corps, plus saisissante » (Corin 2017, 134). Le miracle est d'arriver à l'alchimie qui peut naître

entre l'observateur et le tableau, qui ce faisant procure une gratification esthétique optimale.

b) La visite in situ

La présence effective du spectateur devant l'œuvre actionne ainsi la seconde étape du phénomène contemplatif. L'entretien préalable réalisé à partir d'une reproduction ne peut se comparer à l'expérience de la confrontation au réel donnant accès à la dimension, aux couleurs, aux textures, à une liberté d'allers-retours physiques multipliant les angles d'observation. Les zones cérébrales impliquées sur site bénéficient d'une sur-activation de l'activité générée devant une copie de l'œuvre dont le format, la netteté et la présence sont amoindris. Le passage au réel implique l'activation de systèmes neuronaux différents de ceux engagés lors de la vision d'une image sur papier. L'action même de se tenir physiquement devant un tableau va permettre « après le « choc » émotionnel initial, [que] votre volonté s'accorde avec votre ressenti et régule votre motricité » (Forestier 2014, 80). L'enthousiasme procuré par l'idée de découvrir l'œuvre authentique à l'intérieur de l'institution muséale est concret et ne faiblit pas si par cas les conditions de visite étaient rendues médiocres par l'affluence (Parker 2014, 4). La scénographie de l'œuvre tend à la magnifier et à amplifier l'expérience sensorielle, tout en permettant à l'observateur d'être pleinement acteur (*Ibid.*, 4). Se trouver sur le lieu de l'exposition participe « à créer un espace commun dans lequel les œuvres [interpellent] directement : « Se laisser toucher par une ligne, un mouvement, sans savoir si il s'agit de gens connus ou inconnus : cela peut ouvrir certaines portes ». » (Corin 2017, 133). Les dimensions à la fois communicationnelle et expérientielle recherchées sont parfaitement résumées par un visiteur d'exposition d'art cru : « Ces tableaux ont souvent une indéniable qualité esthétique. Je n'aime pas les réduire à la communication d'une expérience intérieure. » (*Ibid.*, 134). Tout tableau, toute création, quel que soit son style ou son époque, porte en lui l'intentionnalité unique de son artiste. Elle vient solliciter nos perceptions intimes, tout comme la réalisation plastique et esthétique de l'œuvre appelle à la fois notre sensorialité et notre sensibilité. Tout l'ensemble concourt à l'expérience d'une sensation.

c) L'espace collectif comme vecteur de rencontre de l'autre et de réciprocité

Dans cet univers de captations potentielles qu'est l'œuvre picturale, l'observateur est invité à aller à la rencontre de la pensée d'un autre humain -le peintre- en franchissant les barrières culturelles et temporelles. Ceci est rendu possible par les capacités imaginatives et, lorsqu'il s'agit de personnages figurés, par « l'*empathie cognitive*, qui [...] permet de déduire d'un certain comportement d'autrui observable quelles sont ses intentions et même de lui attribuer des pensées » (Lacroix 2019, 47). Le spectateur ici observe et interprète un comportement humain figé dans sa représentation, ce qui n'interdit toutefois pas une extrapolation issue de l'empathie cognitive et s'étendant peut-être jusqu'à conjecturer l'intentionnalité et l'esprit de l'artiste. D'ailleurs, considérant le contexte transculturel il est également intéressant de noter que « l'empathie cognitive est d'autant plus étonnante que l'attribution à autrui d'intentions et de pensées semble possible même quand on ne partage ni la langue ni la culture » (*Ibid.*, 47). L'observation active aussi le « principe de transitivité de l'œuvre, c'est-à-dire la relation commune qui s'établit entre l'artiste et le monde et entre le regardeur et le monde » (Montiglio 2005, 243).

La réciprocité est une notion essentielle qui découle de l'accueil et de la compréhension du regard singulier de chaque individu, mise en œuvre notamment par le programme Ikonikat revendiquant « qu'un public non averti peut orienter les connaisseurs [...]. Il ne faut jamais oublier que les visiteurs ont aussi quelque chose à nous transmettre » (CNRS Le Journal 2017, 41) et que la lecture d'un public « non éclairé » n'en est pas moins pertinente (CNRS 2018). Peut alors s'instaurer un apport réciproque entre musée et spectateur, ce dernier venant enrichir les connaissances de l'institution en matière de réception des œuvres et voyant en retour le musée se saisir de ces apports pour se faire plus lisible dans ses modes de transmission (Palais Beaux-Arts Lille 2017, 8).

Par ailleurs, l'ouverture à la réciprocité par la prise en compte d'un regard autre est potentiellement novatrice car « les migrations modifient la nature même des sociétés qui les accueillent, elles entraînent des processus de métissages profonds qui transforment l'identité collective dans une respiration vivante et ouverte » (Moro 2004, 15). La rencontre transculturelle devient un théâtre où il est possible « de créer, avec l'autre, quelque chose d'inédit » (Verbunt 2011, 163). Faire exister un espace commun où initier la parole et échanger les regards singuliers à partir des mêmes images observées permet à chaque individu de prendre sa place unique tout en bénéficiant du soutien du collectif. Les interactions sociales entre différents

groupes humains aident ainsi à réduire les discriminations et les souffrances psychiques et physiques qui en découlent (Fancourt et Finn 2019, 4), tout en permettant que le moment de l'émotion esthétique « soit aussi celui de cet élan vers les autres » (Pépin 2013, 52).

La différence culturelle est une source d'enrichissement réciproque qui ne s'arrête pas aux portes de la raison mais vient solliciter notre empathie, notre imagination et finalement notre volonté d'interculturalité (Verbunt 2011, 12). Le regroupement collectif met en pratique les qualités relationnelles et interhumaines de l'esthétique en offrant un moment convivial et interactif (Montiglio 2005, 244) et l'opportunité de nouvelles amitiés. La dynamique du groupe, l'émulation et le mimétisme sont autant d'atouts pour que certains individus prolixes servent de moteur pour délier la parole de ceux qui pourraient être plus réservés. Et dans le regard d'autrui, pouvoir pour un temps ne plus souffrir d'avoir été ou d'être encore « « invisible », oublié ou traité comme un objet » (Forestier 2014, 242).

II. Matériel et méthodologie de l'étude

Cette seconde partie propose de décrire les modalités pratiques ainsi que les étapes du dispositif et de l'étude conjointe.

A. Les participants

Les deux conditions indispensables dans le recrutement des participants sont le volontariat pour participer au projet et la manifestation, d'une manière ou d'une autre, d'une sensibilité à l'art. La signature d'un consentement préalable est demandée, après avoir explicité l'objectif de la recherche ainsi que les modalités de son déroulement.

Le nombre de participants est compris entre 5 et 7 personnes, afin de constituer un groupe restreint où chaque individu est susceptible d'avoir un espace de parole et la liberté de prendre sa place s'il le souhaite. C'est par ailleurs un effectif à-même d'être accompagné dans les meilleures conditions.

Plusieurs questions se sont posées pour ce recrutement. Tout d'abord, il a été envisagé de recruter de préférence des réfugiés statutaires qui seraient dans un processus sécurisé de projection vers l'avenir. Toutefois, il est rapidement apparu

que l'éthique et le thème de ce projet enjoignaient à l'ouverture à tout volontaire issu du parcours migratoire. De même, cette étude privilégie des personnes comprenant et parlant le français, du fait de la difficulté à mobiliser des interprètes dans le contexte et le temps impartis à ce travail. Une connaissance préalable du français, qui est un facteur d'acculturation relatif, est un biais modéré dont il est tenu compte. Certains symboles de la pensée sont acquis, mais être francophone n'entraîne pas une intégration culturelle de facto.

En début de réflexion, j'ai souhaité recruter deux groupes distincts : un groupe issu de la migration et un groupe de culture française. Le but était, par comparaison, d'aider à mettre en évidence les effets potentiels de l'approche qui seraient plus spécifiques au public migrant, et de permettre que la visite in situ soit riche de partages et d'échanges transculturels. Pour des raisons organisationnelles et méthodologiques, seul le public migrant a été retenu pour l'étude.

Finalement, en tant que stagiaire au sein de l'atelier peinture de la consultation transculturelle du CHU de Bordeaux, il est apparu pertinent, dans une logique de complément de soin, de tester cette approche auprès des patients assistant à l'atelier. « La consultation transculturelle de Bordeaux a un dispositif pluridisciplinaire et accueille des personnes migrantes dont la souffrance nécessite une écoute et un soin spécifiques, intégrant la langue maternelle, le trajet migratoire et la culture. Parmi elles, des exilés, demandeurs d'asile, réfugiés politiques, « sans papiers », sollicitent fortement l'écoute et l'attention de l'équipe de soin. » (Mestre *et al.* 2017, 56). Les patients participant à l'atelier peinture ont pour la majorité fait l'objet de recommandation de la part de l'équipe soignante, ce projet entrant en résonance avec leur démarche déjà ouverte vers l'art. Le choix s'est également opéré sur les critères que j'ai formulés autour d'un public adulte et n'ayant pas besoin de la présence d'un interprète. Les cas d'autres patients ont été évoqués mais n'ont pas été retenus pour cause d'instabilité psychique ou de barrière linguistique.

B. Les tableaux sélectionnés

1. Nombre et localisation

Le critère incontournable en matière d'intégration sociale est que les œuvres soient présentes et visitables dans un musée local. Quatre œuvres peintes ont ainsi été

choisies au sein de la collection du musée des Beaux-Arts de Bordeaux (20 cours d'Albret 33000 Bordeaux) lors d'une visite préalable fin 2019. Les tableaux se situent dans les deux ailes qui composent le musée. Le passage d'une aile à l'autre permet de découvrir le jardin et la façade arrière de la mairie de Bordeaux. Par ailleurs, la disposition des tableaux au sein de l'institution permet de piocher visuellement et librement parmi un large panel d'œuvres picturales qui se dévoilent lors du cheminement dans les salles. Le nombre de quatre œuvres a paru approprié à une expérience diversifiée pour les participants et à une collecte de données variées. La durée de l'entrevue a également été prise en considération, tout comme le maintien de l'intérêt et du plaisir de l'expérience.

2. La recherche d'une adhésion à l'œuvre

Les tableaux ont été sélectionnés en ayant comme lignes directrices la qualité du ressenti émotionnel potentiellement convoqué, ainsi que la mise en avant de « la personnalité des patients et leur capacité à exprimer leur humanité » (Forestier 2014, 237). L'adhésion à une œuvre comporte une variabilité émotionnelle qui peut être échelonnée de faible à haute (Hagtvedt *et al.* 2008, 204), en fonction de la réponse apportée par l'observateur. Je ne cherche pas à engendrer un ressenti négatif. A priori, ces tableaux ne présentent pas d'éléments perturbateurs majeurs (violence, religion, nudité, etc.). Ceci étant, tout choix comporte sa part de subjectivité, en particulier en contexte transculturel où le rapport aux images et les codes culturels comportent une grande variabilité. Des tableaux d'intérêt ont été écartés sur des présupposés et autres réactions anticipées illustrant les difficultés d'appliquer et de maintenir un regard décentré. Il s'agissait d' « Une vieille femme défendant son étal de fruits à un jeune chapardeur » de Pierre Van Boucle (XVIIe s.) retiré pour le geste de rejet de la femme envers l'enfant, ou encore « La Pointe de Graves » de Louis-Auguste Auguin (XIXe s.) non sélectionné en raison d'un littoral nu, totalement ouvert vers le large et vu comme propice aux réminiscences négatives de souvenirs migratoires.

Les œuvres de l'étude présentent des figures humaines permettant d'initier des interactions et des transferts avec le spectateur (personnage de face ou de dos, activités variées, etc.). Des animaux peuvent également favoriser l'adhésion à l'œuvre, les patients participant à l'atelier peinture de la consultation exprimant un

rapport favorable à la création d'éléments zoomorphes. Le mouvement est également induit par des actions et des postures corporelles. Une attitude statique se dégage aussi d'une des scènes. Du fait de la nature même des œuvres exposées au musée, aucune peinture en noir et blanc n'a été incluse dans la démarche.

En mars 2020, lors d'un nouveau repérage au musée, l'aile sud consacrée aux œuvres des XVe-XVIIIe s. s'est avérée fermée jusqu'à la fin du mois de mai pour réfection. Les entretiens n'ayant pas encore débuté, j'ai procédé à une nouvelle exploration des salles de l'aile nord pour intégrer deux nouvelles œuvres en remplacement de celles désormais indisponibles (il s'agissait des « Comédiens italiens dans un parc » de Jean-Baptiste Oudry et de la foisonnante « Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan » de Pierre Lacour (père)). La diversité chronologique s'est ainsi restreinte aux XIXe et XXe s. ; néanmoins les deux peintures nouvellement sélectionnées ont permis, pour l'une, la conservation du caractère paysager bordelais, pour l'autre l'introduction de deux éléments jusqu'alors non considérés : un écho à l'action même de peindre – particulièrement significative pour des personnes impliquées dans l'atelier peinture – ainsi qu'une continuité de l'œuvre hors d'elle-même via la surprise de la découverte, in situ, d'un tableau dont une partie seulement est visible dans la scène.

3. Les apports culturels et artistiques induits

Le choix de peintures occidentales figurant des scènes du quotidien introduit des éléments, passés ou actuels, faisant partie de l'univers visuel de la culture d'accueil, et vise à diminuer le « stress acculturatif » potentiel (Manço 2006, 64) par une familiarisation ludique. Ce dispositif basé sur la réciprocité n'entend pas uniquement recueillir la réaction de l'observateur mais bien l'assortir d'un échange à-même de lui fournir des informations utiles.

Le lien étroit entre culture et territoire a été auparavant évoqué. Dans un but d'acculturation, j'ai choisi de présenter des œuvres dépeignant des environnements locaux ou a minima français, avec une variété intérieur/extérieur et ville/campagne. L'idée est d'envisager l'œuvre comme un « monde viable, habitable par le regardeur » (Montiglio 2005, 243). Pour cela, le spectateur est accompagné dans la sensibilisation à de nouveaux environnements par une vision artistique distanciée et colorée, capable peut-être d'atténuer de manière symbolique l'incapacité immédiate

de la ville à devenir « un territoire de remplacement aussi riche que ceux, ruraux » (Piolat 2016, 30) jusqu'à lors bien souvent connus par les populations migrantes.



Figure 1- « Jardin au Pyla », Albert Marquet, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo M. Gauthier, Bx 1960.4.14



Figure 2- « Paysage français », André Lhote, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo F. Deval, Bx 2006.1.5



Figure 3- « Les quais de Bordeaux », Alfred Smith, musée des beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo F. Deval, Bx E 921



Figure 4- « Rosa Bonheur dans son atelier », Georges Achille-Fould, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo L. Gauthier, Bx E 946

Les artistes sont des peintres des XIXe et XXe siècles, du fait des œuvres accessibles à l'intérieur du musée des Beaux-Arts. Cette limite chronologique permet néanmoins d'introduire de nombreux éléments culturels relevant de l'architecture, des mœurs, des paysages, des courants artistiques, etc., ainsi qu'une diversité de formes et de couleurs possédant des variations en termes de structuration, de détails, etc. (annexe 2).

A titre d'exemples, le tableau n° 1 présente un style fauve, courant pictural qui a par ailleurs été abordé lors d'un travail sur la couleur à l'atelier peinture début 2020 ; le tableau n° 2 évoque entre autres les effets du choc esthétique, l'impressionnisme, le cubisme, l'art roman, l'art primitif, la Première Guerre mondiale, Gauguin et Picasso ;

le tableau n° 3 renvoie vers le courant du réalisme social, la IIIe République et la vie citadine, Camille Corot et Gustave Courbet ; le tableau n° 4 montre une scène de genre, le portrait de Rosa Bonheur et la lutte pour l'émancipation des femmes, la ruralité et la peinture animalière. Ce dernier tableau présente également un avantage scénique, sorte de prolongation de lui-même ; en effet, la visite au musée est l'occasion d'assister à une « sortie » du tableau : à gauche de « Rosa Bonheur dans son atelier » se trouve exposé le dernier tableau peint par Rosa Bonheur dans son atelier de By près de Fontainebleau et intitulé « La foulaison du blé en Camargue », incorporé en partie dans le tableau de Georges Achille-Fould représentant le portrait de l'artiste.

Des recoupements culturels peuvent aussi s'opérer entre les tableaux choisis. Par exemple, les n° 1, 2 et 4 font référence aux Salons artistiques, les n° 1 et 2 amènent comme source d'inspiration le voyage personnel ou l'ailleurs (Afrique, Océanie, Polynésie), les n° 1 et 3 portent l'idée de la modernité en peinture et représentent des paysages girondins. Trois de ces artistes sont bordelais (n° 1, 2, 3), et dans le cas du n° 4 l'artiste, née à Asnières-sur-Seine, choisit comme thème une peintre bordelaise.

C. Guide des entretiens

Deux guides d'entretien ont été élaborés en accord avec les deux phases du dispositif.

1. La première rencontre à l'œuvre : l'impression et l'expression

a) L'entretien pictural

Les entretiens ont été pensés et élaborés (annexe 3) en fonction de la problématique de la recherche. Des entretiens semi-directifs aux questions ouvertes ont été privilégiés, introduisant « une certaine dose de directivité, mais en laissant aux interviewés une grande liberté de parole à l'intérieur de chaque thème » (Fenneteau 2015, 12). Le questionnaire comporte une biographie succincte du participant suivie de questions formulées en fonction des œuvres picturales. L'état ressenti par le participant est demandé en début puis en fin d'entretien, pour tester l'hypothèse selon laquelle la séance puisse procurer du bien-être par les

mécanismes qu'elle convoque. Les questions interrogent les préférences du participant, ses ressentis corporels, les souvenirs éventuels, l'extrapolation, l'imagination et l'envie. Certaines questions se répètent à chaque tableau, d'autres sont propres à l'œuvre. Au fur et à mesure de la rencontre, chaque question peut être réadaptée ou retirée en fonction des propos recueillis.

La durée de la séance est estimée à 1h30 environ.

Une attention particulière a été portée au choix des mots et concepts employés dans les questionnaires, car la langue porte en elle la conceptualisation culturelle qui permet aux communautés humaines de par le monde de formuler la manière dont ils conçoivent la réalité qui les entoure (Sizoo 2000, 13). En retour, la collecte de la parole des participants doit être envisagée dans une approche anthropologique qui a conscience de la profondeur parfois insoupçonnée que peut receler un mot, porteur de la manière de se situer dans le monde, de l'interpréter et de pouvoir faire face à ses vicissitudes.

La présentation des œuvres suit un ordre préétabli dans un sens progressif de découverte thématique et picturale : un paysage figuré simple, un paysage au graphisme géométrique, un paysage bordelais à touche impressionniste, un portrait dans un intérieur meublé. Cet ordre est subjectif, tendant vers une complexité culturelle et visuelle supposées. A l'issue de l'entretien, un changement de cet ordonnancement en fonction des préférences du participant est proposé. Par ailleurs, ce séquençage ne suit pas l'ordre dans lequel s'effectue la découverte au musée. La visite in situ suit l'organisation intérieure, qui implique de passer de salle en salle dans un sens unique. Cette progression amène par coïncidence à aborder les tableaux dans l'exact ordre inverse de celui introduit lors des entretiens individuels.

b) L'intégration d'un bref questionnaire visuel

Deux questions issues du programme Ikonikat sont posées en début d'entretien, afin de recueillir graphiquement le cheminement oculaire initial alors que l'observateur pose un regard neuf et spontané sur l'image. Ce court passage par une étape de tracés permet en outre d'inclure à chaque nouvelle œuvre un moment instinctif et ludique, comme une respiration dans un questionnaire exigeant une forte mobilisation cognitive et émotionnelle. Ces deux questions initiales sont suivies d'un temps de contemplation afin de laisser le temps au participant d'apprivoiser les détails du tableau. Les questions suivantes engagent le « dialogue » pictural.

L'utilisation d'un support musical à ce stade peut être envisagée mais non retenue systématiquement. Une musique au rythme lent et sans surcharge instrumentale peut créer une ambiance propice au calme et à l'introspection, mais constitue une possibilité de sollicitation émotionnelle supplémentaire qui sortirait du seul cadre de l'image. Le recours au support musical peut cependant être approprié s'il constitue un appui pour l'ouverture et l'engagement du participant.

2. L'entretien lors de la visite muséale

La visite in situ fait l'objet de deux modes d'enquête. Tout d'abord, une description ethnographique rend compte de la déambulation ciblée dans le musée et des phases de contemplation des œuvres. Elle a pour but de noter les comportements individuels et collectifs qui s'élaborent sur le terrain, notamment dans le cadre de la dynamique de groupe (Fenneteau 2015, 30). Il est question d'observer les échanges qui se mettent en place en fonction des acteurs présents, les bénéfices mutuels ou les antagonismes, les mots prononcés, la cohésion de groupe ou les écarts de certains participants éventuellement happés par des tableaux nouveaux, etc.

A titre individuel, il est intéressant de noter les réactions corporelles et émotionnelles, la manière de se positionner devant l'œuvre, le temps passé à l'observation, etc. Ce recueil de données ne doit toutefois pas se faire au détriment de l'accompagnement, qui guide physiquement les participants mais doit également être en mesure de répondre à leurs questionnements.

A l'issue de la visite, un guide d'entretien muséal (annexe 4) est proposé individuellement sous forme d'un entretien semi-directif comprenant questions ouvertes et fermées. Les données de contexte sont partialement reprises. Certaines sont nécessaires à l'identification, d'autres ont pu évoluer depuis le premier entretien (métier, fréquentation de musée). Les questions spécifiques à la visite sont pour certaines élaborées en rapport avec la première séance de manière à faire le lien entre les deux phases du dispositif. L'aménagement intérieur du musée des Beaux-Arts se prête a priori à la tenue de cet entretien in situ, le vaste hall d'accueil de l'aile nord disposant de tables et de chaises offrant un cadre confortable bien que passant.

D. Matériel et organisation

1. Les supports

En terme logistique, ce dispositif ne nécessite pas d'investissement conséquent. Le recueil des données se fait sur enregistreur vocal, feuilles d'entretien et carnet de notes. L'entretien individuel est l'étape qui requiert le plus de supports. La visualisation des reproductions des quatre tableaux se fait sur des copies couleurs format A3 pour une meilleure qualité visuelle. Pour le tracé, des feuilles de plastique transparent et des feutres permettent de marquer les zones identifiées. Les couleurs des feutres sont attribuées en fonction des participants et des tableaux, de manière à pouvoir déterminer d'éventuelles récurrences de zones en superposant les planches par tableau.

La présentation des reproductions s'opère soit par le dépôt de la feuille sur la table, soit sur chevalet. Ce changement de disposition introduit une certaine dynamique dans la séance et permet de varier les perspectives visuelles. De cette manière, la présentation autorise l'expérimentation de différents points de vue et la prise de conscience de l'importance du positionnement physique dans la qualité ou la finesse de la captation. Certains détails peuvent ainsi subitement sauter aux yeux, ou une scène prendre tout son sens dans une vue d'ensemble. Le positionnement induit également une différence de relation entre l'image et l'observateur, dans une proximité intimiste ou au contraire dans une distanciation physique et symbolique ; un regard vertical surplombant l'image peut ainsi induire une certaine domination alors qu'un regard horizontal instaure une relation de même hauteur. La séquence d'exposition respecte l'ordre préétabli visant à la logique de progression.

Des cartes colorées présentant des pictogrammes émotionnels servent de support préétabli et expressif pour évaluer l'état ressenti par le participant en début et en fin de séance.

Comme évoqué précédemment, la musique est considérée dans ce dispositif comme une aide potentielle pour créer un cadre favorable à la détente et à l'expression. A ces fins et pour rester dans une approche d'acculturation au patrimoine occidental, j'ai présélectionné les œuvres musicales suivantes : la « Sonate pour piano n° 16 en C majeur » de Mozart au dynamisme susceptible d'avoir un effet d'entraînement, « La Mer » de Debussy proposant une certaine fantaisie sollicitant l'imaginaire, la « Sérénade » de Schubert et sa valse mélodieuse, et le *responsorium* « De Sancta Maria - Ave Maria » d'Hildegarde de Bingen paraissant propice à l'intériorité.

2. Modalités des rencontres

a) La rencontre individuelle

Le cadre dans lequel s'effectue la rencontre individuelle nécessite un mobilier sommaire, une bonne luminosité ainsi que l'absence de perturbation sonore. Le caractère agréable du lieu, sans excès d'austérité, est également essentiel pour ne pas reconvoquer de souvenirs négatifs. Je ne souhaite pas que cette séance puisse s'apparenter à un entretien administratif. Au besoin, l'ajout d'éléments de décor est envisagé pour rendre l'espace plus convivial.

Dans le cadre de l'étude, les rencontres devaient s'effectuer dans une salle de l'hôpital fréquenté par les participants lors de l'atelier peinture. Ce choix était motivé par sa disponibilité et par ce que représentait le lieu pour les participants : familiarité, accessibilité et inclusion du processus dans une continuité thérapeutique. En raison des restrictions sanitaires prises dans le cadre de l'épidémie de la Covid-19 le 12 mars 2020, un nouveau lieu non institutionnel a dû être envisagé, avec les difficultés et réticences que ce changement était susceptible de soulever en termes d'accès à la salle et aux moyens de transport, de planification des entretiens, d'aménagement intérieur, etc. Le confinement de la population décidé dans les jours qui suivirent a interrompu la recherche d'une alternative et stoppé le passage au terrain.

b) La visite muséale

La visite au musée est également pensée en fonction de l'accessibilité. Le musée des Beaux-Arts, outre le fait qu'il expose des tableaux pertinents pour le dispositif, est situé à proximité de la salle d'entretien choisie initialement et donc facilement repérable par les participants. Le point de rendez-vous peut ainsi être donné à l'hôpital ou directement devant les portes du musée pour une arrivée autonome. Les participants de l'étude se rencontrent alors pour la première fois dans ce cadre, découvrant l'identité jusque-là non communiquée des autres volontaires afin que la familiarité ne soit pas un biais influant sur la décision de la visite.

Les modalités d'accès ne devant pas être un frein, la présentation de l'étude sera faite à une responsable de l'action culturelle du musée afin de négocier la gratuité des droits d'entrée. Une autre alternative consiste à planifier la visite le premier

dimanche du mois. Cette date permet concrètement aux participants de faire l'expérience et de bénéficier des modalités de l'offre culturelle locale, en l'occurrence l'accès gratuit pour tous. Cela peut être également l'occasion d'une rencontre privilégiée et fructueuse avec les nombreux Girondins et autres touristes qui profitent au même titre des avantages de la politique de la ville.

III. Discussions, limites et perspectives

Considérations théoriques et propositions constituent cette dernière partie, limitée en raison de circonstances exceptionnelles.

A. Un terrain compromis par une crise sanitaire

Le passage au terrain devait permettre d'analyser les données recueillies lors des entretiens individuels et collectifs, ainsi qu'au cours du regard anthropologique posé en contexte muséal. Il entendait mettre en évidence les effets postulés au préalable et ainsi confirmer ou infirmer les hypothèses formulées.

Le développement d'une crise sanitaire inédite et le confinement décrété par les autorités ont empêché cette étude de prendre sa dimension d'enquête. En l'état, je ne peux donc affirmer que le dispositif de contemplation esthétique transculturel en deux phases soit une approche pertinente et diffusable, n'étant pas en mesure de présenter d'élément complémentaire susceptible d'enrichir les connaissances sur ce thème. Il n'a pas été possible d'étudier les éventuels biais non détectés et les améliorations possibles. L'absence de résultat empêche également d'évaluer pour l'heure la reproductibilité potentielle de cette approche. Il ne s'agit toutefois que d'un report. La mise en application et les résultats de la démarche seront réalisés ultérieurement, sous des modalités qui restent pour l'heure à définir.

B. Limites de l'étude

Cette étude comportait un biais linguistique du fait de ne pouvoir recruter un ou des interprète(s) pour des raisons de coût. Les participants ont donc été choisis pour leur capacité à parler français, ou anglais si besoin.

Par ailleurs, les délais universitaires n'auraient pas permis un suivi à moyen terme, qui pourtant aurait pu faire remonter des éléments pertinents. Pour évaluer les effets potentiels de cette approche, il aurait été judicieux de recontacter les participants trois mois après afin qu'ils témoignent, au moyen de questions ouvertes, des apports retirés à titre individuel. Cela aurait également permis d'évaluer si des actions concrètes ont été mises en place, telles que l'implication dans des visites muséales, des lectures ou des associations. Il convient également de rappeler que l'utilisation de supports artistiques comporte en soi des limites, car « seulement certains [individus] seront sensibles à l'esthétique » (Forestier 2014, 250).

C. Discussions et perspectives

Bien qu'il n'ait pas été possible de répondre aux hypothèses de départ et de récolter des éléments tangibles sur lesquels étendre la réflexion, je propose des axes d'élargissement applicables à cette approche.

1. Un dispositif adaptable

Les œuvres sélectionnées pour cette étude ont fait l'objet d'un choix raisonné. Il n'en reste pas moins partial. La matière sur laquelle s'appuyer est riche et variée, que ce soit en matière d'œuvres, d'établissements ou de publics.

Les œuvres tout d'abord, n'ont pas par essence à être restreintes aux seules productions picturales. Une mosaïque, une sculpture, une céramique, etc. peuvent également induire une émotion esthétique et une expression personnelle. Les collections muséales, toutes époques confondues, sont à cet égard d'extraordinaires réservoirs à idées. Les établissements qui les abritent présentent également une variété propre à diversifier à la fois les supports et les lieux dont il est question de franchir le seuil. La seule condition est qu'ils soient situés localement et permettent un accès physique tant du point de vue des moyens de transport que de l'ouverture de l'institution au public.

Ce dispositif peut être appliqué à tout individu issu du parcours migratoire, dans la mesure où son âge et son état de santé l'y autorisent et qu'il soit volontaire. Des sessions thématiques peuvent aussi être organisées en fonction, par exemple, d'un sujet ou d'une technique artistiques, ou pensées dans un rapport plus spécifique aux

participants, regroupés autour d'une langue partagée, d'une communauté d'origine semblable ou d'une typologie sociale (enfants, familles, personnes âgées, sans-abris, personnes sans-emplois). Etendre la démarche à une population de migrants non régularisés peut être une occasion, par le biais de deux rencontres courtes et accessibles, de fournir une parenthèse de considération et d'écoute tout en véhiculant une impression positive et accueillante des institutions françaises.

Les questions posées au cours des deux rencontres sont par ailleurs complètement adaptables au contexte, au public et aux objectifs visés. Les problématiques linguistiques constituent en revanche une limite dont les enjeux organisationnels (recrutement de l'interprète, délai, coût) doivent être considérés en amont.

2. Une étude évolutive

A partir du protocole exposé, de nombreuses questions peuvent être soumises à l'étude. Les mêmes bénéfices seraient-ils observés pour des participants d'une même nationalité, communauté, ou langue première ? Il serait possible de recruter des personnes ayant une origine et une langue commune, pour mobiliser un même interprète et relever d'éventuels effets identiques. Sélectionner des personnes de différentes nationalités nécessiterait plusieurs interprètes mais démontrerait peut-être plus d'ouverture dans les réponses recueillies et les effets potentiels. On pourrait également évaluer si des apports similaires se dessineraient pour des individus partageant un même parcours, une même pathologie, etc. Les questionnaires pourraient approfondir des points plus spécifiques -tels que l'exposition préalable à la culture occidentale ou à une pratique artistique, le degré de maîtrise de la langue ou le rapport au système administratif français- afin d'évaluer leur influence dans la perception et l'implication des participants. L'introduction d'un support musical constituerait-il un élément facilitant la rencontre esthétique individuelle ? Des différences potentielles apparaissent-elles dans la relation établie et les réponses apportées lorsque la séance débute par la conscience induite par le « questionnaire visuel » ? Toutes ces considérations relèveraient d'une approche anthropologique à la fois sociale et clinique en vue de déterminer plus finement les modalités opérantes des guides d'entretien et des tableaux ou autres œuvres artistiques utilisées.

3. Une démarche à compléter

Cette démarche a été pensée comme une étape dans un parcours d'acculturation. Elle peut être poursuivie par différentes actions aux objectifs complémentaires :

- L'organisation d'un atelier peinture ou dessin postérieur, afin d'imiter ou de réinterpréter librement une œuvre choisie en gardant les éléments « parlants » pour soi, travaillant ainsi sur un volet d'appropriation et de réappropriation culturelle.
- Une exposition qui puisse cette fois communiquer à autrui en images -et non plus en mots- sa propre idée du tableau. La personne serait amenée à prendre sa place picturalement, à assumer devant un public sa visibilité individuelle ainsi que sa vision singulière du monde. Cette mise en lumière viendrait légitimer « les impacts d'une culture sur une autre » et afficher « que ces cultures sont considérées comme des *Gestalten*, [...] une réalité entièrement originale » (Bastide 1998, 124).
- La rédaction de cartels venant pour un temps donné se substituer –dans une approche de décentrement sortant des repères culturels traditionnels- ou se superposer –pour un effet comparatiste- aux descriptions des œuvres muséales. La relecture interprétative des participants serait à l'origine d'une scénographie inédite, résolument transculturelle.
- La collaboration avec l'institution muséale girondine pourrait être poursuivie et développée sur le modèle sanitaire appliqué avec succès au Palais des Beaux-Arts de Lille.

Dans nos sociétés globalisées et multiculturelles, il serait intéressant d'accroître le volet intégratif en augmentant les rencontres entre populations migrantes et résidents girondins lors de visites muséales communes bénéficiant d'animations spécifiques. Interroger puis réunir ces deux groupes lors d'une même visite permettrait d'accompagner une rencontre physique transculturelle œuvrant « à déjouer deux obstacles [...] : l'un, d'assigner le sujet à « sa » prétendue culture, l'autre, d'exiger qu'il devienne un autre soi-même » (Reveyrand-Coulon 2020, 20) dans cet indispensable « processus *réciproque* de transformation socioculturelle » (Manço 2006, 58).

Conclusion

En raison de la crise sanitaire qui s'est développée à l'échelle mondiale à partir de l'hiver 2019 et du printemps 2020, cette proposition de médiation transculturelle est restée à l'étape théorique. Les hypothèses formulées en introduction ne peuvent dès lors trouver de réponse pour l'instant. Seul le passage au terrain permettra d'affirmer ou d'infirmer son action supposée en matière de bien-être individuel et en faveur de l'intégration à l'environnement culturel, social et institutionnel. Que ce dispositif puisse servir également de support utilisable et profitable dans le cadre du parcours migratoire en France m'apparaît tout à fait possible du fait de sa mise en place brève et peu onéreuse. S'il s'avérait profitable, ce dispositif pourrait être proposé aux organismes d'accueil de migrants (CADA, foyers, Croix Rouge, lieux de soins, etc.) comme une méthode à la fois clé en main et ouverte aux adaptations spécifiques. L'accroissement des inégalités mondiales, les flux induits par les changements climatiques et par la perpétuation de violences individuelles ou collectives ne peuvent trouver de réponse satisfaisante dans un repli sécuritaire. A l'image des fluides qui circulent dans tout corps animé pour assurer la continuité de la vie terrestre, il est plus que jamais nécessaire d'« ouvrir des espaces, où ce qu'amènent les migrants est reconnu comme pouvant être une invitation à la réflexion dépaysée et dépaysante, [...] [avec] des conséquences à la fois pour ces derniers et pour nous, non-migrants » (Piolat 2016, 32). Face à toute condition défavorable, le vivant survit et s'adapte grâce à la coopération. Le filtre doctrinaire qui teinte le regard des sociétés « modernes » amène leur « partie généreuse, altruiste et bienveillante, [à être] passablement atrophiée » (Servigne et Chapelle 2017, 19). Or, dans cet éternel mouvement de réciprocité, encourager des dispositifs favorisant le bien vivre ensemble et l'intégrité humaine apparaît comme une hygiène sociale indispensable. Car le soin et la reconnaissance accordés à cet autre, cet inconnu d'aujourd'hui, détermineront la qualité et la profondeur humaines du « faire société » de demain.

Bibliographie

Bastide R., 1998, *Anthropologie appliquée*, Paris, Editions Stock.

Blanckaert C., 1998, « La naturalisation de l'Homme de Linné à Darwin. Archéologie du débat nature/culture », in Ducros A., Ducros J., Joulian F., *La culture est-elle naturelle ? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*, Paris, Editions Errance, pp. 15-24.

Braun J., 2014, « Géomorphologie : théories et environnements », in Bonnin P. et Pozzo T., *Nature ou Culture*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 65-76.

Delattre V., 2018, *Handicap : quand l'archéologie nous éclaire*, Paris, Editions Le Pommier/Universcience.

Fenneteau H., 2015, *Enquête : entretien et questionnaire*, Paris, Edition Dunod (3ème édition).

Forestier R., 2014, *Le métier d'art-thérapeute*, Lausanne, Editions Favre.

Gougaud H., 2009, *Le livre des chemins*, Paris, Editions Albin Michel.

Lacroix A., 2019, « Les trois piliers de l'empathie », *Philosophie magazine*, n° 135, pp. 46-47.

Manço A., 2006, *Processus identitaires et intégration. Approche psychosociale des jeunes issus de l'immigration*, Paris, L'Harmattan.

Moro M. R., 2004, « Penser et agir en situation transculturelle. Pourquoi ? Comment ? », in Moro M. R., De La Noë Q. et Mouchenik Y., *Manuel de psychiatrie transculturelle : Travail clinique, travail social*, Grenoble, Editions La Pensée sauvage, pp. 9-18.

Nathan T., 2002, *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Paris, Éditions Points Seuil.

Nicolas-Le Strat P., 2000, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, Editions L'Harmattan.

Pépin C., 2013, *Quand la beauté nous sauve*, Paris, Editions Robert Laffont.

Saglio-Yatzimirsky M.-C., 2014, « Le trauma : du retournement de la culture à la nature humaine », in Bonnin P. et Pozzo T., *Nature ou Culture*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 41-52.

Sizoo E., 2000, *Ce que les mots ne disent pas. Quelques pistes pour réduire les malentendus interculturels*, Paris, Editions Charles Léopold Mayer.

Verbunt G., 2011, *Penser et vivre l'interculturel*, Lyon, Chronique Sociale.

Vigne J., 2014, *Guérir l'anxiété. Dépression et spiritualité*, Paris, Les éditions du Relié.

Ressources électroniques

Berthet D., 2016, « La réception de l'art » [en ligne], in *Recherches en Esthétique*, n° 21. Edito disponible sur :
<<https://berthetdominique.wixsite.com/site-du-cereap/n-21-la-reception-de-l-art>>
(Consulté le 19 janvier 2020).

Branković S., 2013, « Neuroaesthetics and growing interest in « positive affect » in psychiatry : new evidence and prospects for the theory of informational needs » [en ligne], in *Psychiatria Danubina*, vol. 25, n° 2, pp. 97-107. Disponible sur :
<<https://hrcak.srce.hr/file/23760>> (Consulté le 15 janvier 2020).

CNRS, 2017, « Ikonikat, un autre regard sur l'art » [en ligne], in *CNRS Le Journal*, n° 287, pp. 38-41. Disponible sur :

<https://lejournal.cnrs.fr/sites/default/files/numeros_papier/jdc287_complet_bd3.pdf>
(Consulté le 19 décembre 2019).

Corin E., 2017, « De l'art brut à l'art : un regard » [en ligne], in Mestre C., Géry M., Géber M., *Arts Soins, les frontières imaginées*, collectif e-book, pp. 123-137. Disponible sur : <<https://revuelautre.com/boutique/arts-soins-les-frontieres-imaginees/>> (Consulté le 30 mars 2020).

D'Huy J., 2010, « Le thème mythique de l'image qui s'anime aurait un fondement neurologique et remonterait à la Préhistoire » [en ligne], in *Cahiers de l'AARS*, n° 14, pp. 73-83. Disponible sur : <https://www.academia.edu/2432390/2010._Le_th%C3%A8me_mythique_de_l_image_e_qui_s_anime_aurait_un_fondement_neurologique_et_remonterait_%C3%A0_la_pr%C3%A9histoire._-Les_Cahiers_de_IAARS_13_73-83> (Consulté le 05 avril 2020).

Di Dio C., Gallese V., 2009, « Neuroaesthetics : a review » [en ligne], in *Current Opinion in Neurobiology*, n° 19, pp. 682-687. Disponible sur : <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0959438809001238>> (Consulté le 20 janvier 2020).

Fancourt D., Finn S., 2019, *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being ? A scoping review. Health Evidence Network Synthesis Report 67*, Copenhagen, World Health Organization. Disponible sur : <<https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf>> (Consulté le 20 janvier 2020).

Hagtvedt H., Hagtvedt R., Patrick V.M., 2008, « The perception and evaluation of visual art » [en ligne], in *Empirical Studies of the Arts*, vol. 26, n° 2, pp. 197-218. Disponible sur : <<https://www.bauer.uh.edu/vpatrick/docs/The%20Perception%20and%20Evaluation%20of%20Visual%20Art.pdf>> (Consulté le 19 janvier 2020).

Huang M., Bridge H., Kemp M.J., Parker A.J., 2011, « Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art » [en ligne], in *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 5, article 134. Disponible sur :

<<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00134/full>> (Consulté le 05 avril 2020).

Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D., 2004, « A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments » [en ligne], in *British Journal of Psychology*, vol. 95, pp. 489-508. Disponible sur :

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.395.5700&rep=rep1&type=pdf>> (Consulté le 22 janvier 2020).

LeMaster J. W., Broadbridge C. L., Lumley M. A., Arnetz J. E., Arfken C., Fetters M. D., Jamil H., Pole N. & Arnetz B. B., 2018, « Acculturation and post-migration psychological symptoms among Iraqi refugees : A path analysis » [en ligne], in *American Journal of Orthopsychiatry*, vol. 88, n° 1, pp. 38-47. Disponible sur :

<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5581735/pdf/nihms855935.pdf>> (Consulté le 28 mars 2020).

Liebkind K., 2001, « Acculturation » [en ligne], in Brown R., Gaertner S.L, *Blackwell handbook of social psychology : Intergroup processes*, Blackwell Publishers, pp. 386-406. Disponible sur :

<http://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/PDF/Brown-Gaertner%20-%20Blackwell%20Handbook%20of%20Social%20Psychology.%20Intergroup%20Processes.pdf#page=392> (Consulté le 10 avril 2020).

Luezor-Dessibourg C., 2009, « Médecine, sciences humaines et art : approche transculturelle » [en ligne], in *Revue Médicale Suisse*, vol. 5, pp. 851-855. Disponible sur :

<<https://www.revmed.ch/RMS/2009/RMS-199/Medecine-sciences-humaines-et-art-approche-transculturelle>> (Consulté le 03 février 2020).

Massaro D., Savazzi F., Di Dio C., Freedberg D., Gallese V., Gilli G., Marchetti A., 2012, « When art moves the eyes : A behavioral and eye-tracking study » [en ligne], in *PLoS ONE*, vol. 7, n° 5. Disponible sur :

<file:///C:/Users/utilisateur/Downloads/When_Art_Moves_the_Eyes_A_Behavioral_and.pdf> (Consulté le 02 avril 2020).

Mestre C., Harel C., Goudiaby A., 2017, « Comment l'art amène la pensée », in Mestre C., Géry M., Géber M., *Arts Soins, les frontières imaginées*, collectif e-book, pp. 56-65. Disponible sur : <<https://revuelautre.com/boutique/arts-soins-les-frontieres-imaginees/>> (Consulté le 30 mars 2020).

Montiglio Y., 2005, « Nicolas BOURRIAUD, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003). Dijon, Les Presses du réel, 2001 et 2003 » [en ligne], in *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 24, n° 1, pp. 243-246. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/communication/418>> (Consulté le 25 janvier 2020).

Nauleau M., 2018, « Musée + Art-thérapie = Muséothérapie ? » [en ligne], in *La Lettre de l'Ocim*, n° 175, pp. 16-21. Disponible sur :

<http://doc.ocim.fr/opac_css/doc_num.php?explnum_id=1271> (Consulté le 04 avril 2020).

Palais Beaux-Arts Lille, 2017, *Un musée ouvert à tous* [en ligne], 1ère édition, Ville de Lille. Disponible sur :

<https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwi37frl59PoAhWHlhQKHVIGB_AQFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fpba.lille.fr%2Fcontent%2Fdownload%2F2984%2F31726%2Ffile%2FTous%2Bau%2Bmus%25C3%25A9e%2B2017.pdf&usg=AOvVaw0YDOImwGZfqBpZLxsFNqqqs> (Consulté le 15 mars 2020).

Parker A.J., 2014, « Revealing Rembrandt » [en ligne], in *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 8, article 76. Disponible sur :

<<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnins.2014.00076/full>> (Consulté le 05 avril 2020).

Pelowski Matthew, Markey P.S., Luring J.O., Leder H., 2016, « Visualizing the impact of art : an update and comparison of current psychological models of art experience » [en ligne], in *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 10, article 160. Disponible sur : <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00160/full>> (Consulté le 12 janvier 2020).

Piolat J., 2016, *L'action pour la santé en contexte multiculturel* [en ligne], Bruxelles, Cultures&Santé. Disponible sur : <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A182412/datastream/PDF_01/view> (Consulté le 25 mars 2020).

Queneau P., 2012, *Douleurs et représentation dans l'art. La douleur transcendée par les artistes* [en ligne], Séance du 7 novembre 2012. Disponible sur : <<https://docplayer.fr/20682174-Douleurs-et-representation-dans-l-art.html>> (Consulté le 15 janvier 2020).

Reveyrand-Coulon O., 2020, « La psychologie clinique interculturelle : création, obstacles, développements », in *Le Journal des Psychologues*, n° 375 (3), pp. 16-20. Disponible sur : <<https://doi.org/10.3917/jdp.375.0016>> (Consulté le 26 avril 2020).

Servigne P., Chapelle G., 2017, *L'entraide, l'autre loi de la jungle* [extrait en ligne], Editions Les Liens qui Libèrent. Disponible sur : <<http://excerpts.numilog.com/books/9791020904409.pdf>> (Consulté le 18 avril 2020).

Tiihonen M., Brattico E., Maksimainen J, Wikgren J et Saarikallio S., 2017, « Constituents of Music and Visual-Art Related Pleasure – A Critical Integrative Literature Review », in *Frontiers in Psychology*, vol. 8, article 1218. Disponible sur : <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01218/full>> (Consulté le 15 janvier 2020).

Unesco, 2019, *Rapport sur la mise en œuvre de la Recommandation de l'Unesco de 2015 sur les Musées et les Collections* [en ligne], Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris. Disponible sur :

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371549_fre> (Consulté le 31 janvier 2020).

Vidal F., 2011, « La neuroesthétique, un esthétisme scientifique » [en ligne], in *Revue d'Histoire des sciences Humaines*, n° 2, pp. 239-264. Disponible sur :

<<https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2011-2-page-239.htm>> (Consulté le 06 février 2020).

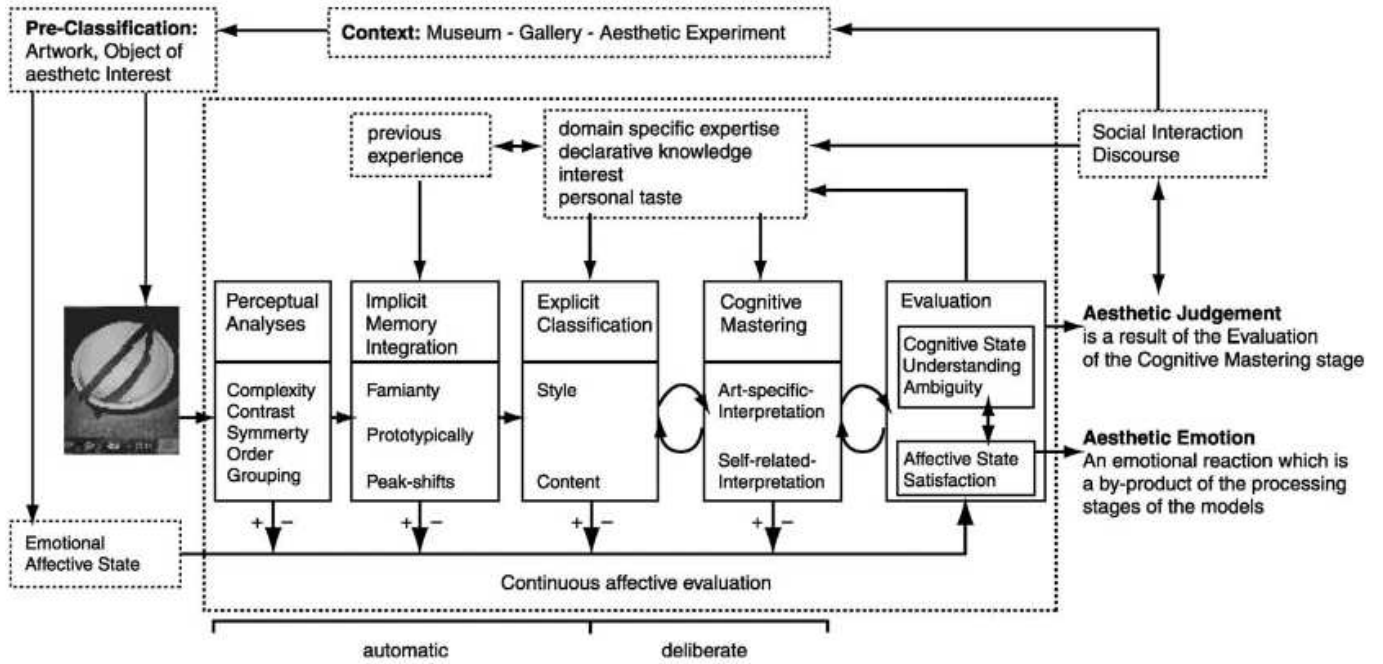
Ressources vidéo

CNRS, 2018, *Ikonikat : un nouveau regard sur l'art* [en ligne], Reportage CNRS 29 mai 2018. Disponible sur : <<https://youtu.be/AMwSDVrTOTg>> (Consulté le 02 février 2020).

Walter P., 2014, *La perception des œuvres : de la matière à la neuroesthétique. Cours du 26 mai 2014 au Collège de France* [vidéo en ligne]. Disponible sur : <<https://www.college-de-france.fr/site/philippe-walter/course-2014-05-26-10h30.htm>> (Consulté le 09 février 2020).

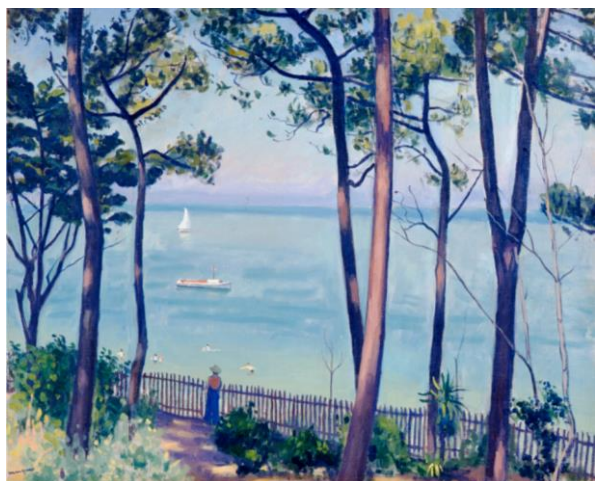
Annexes

Annexe 1 : Un modèle de l'expérience esthétique (Leder et al. 2004, 492)



Annexe 2 : Eléments culturels

Les informations suivantes constituent les éléments culturels susceptibles d'être apportés, en partie ou en intégralité, lors de l'entretien individuel.



MARQUET Albert (Bordeaux 26/03/1875 – Paris 14/06/1947)

« Jardin au Pyla » (1935) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 65 cm - Largeur sans cadre : 81 cm

Ancienne collection de l'artiste

Signé en bas à gauche : Marquet

Achat de la Ville en 1960 – n° inventaire Bx 1960.4.14

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo L. Gauthier

Albert Marquet est un peintre du mouvement fauviste, courant pictural expressionniste (1903-1910), né en France et ayant marqué l'art du XXe siècle en libérant notamment la couleur. Il est bordelais mais fait ses études d'art à Paris où il devient l'ami d'Henri Matisse (artiste français particulièrement connu pour son travail du dessin et de la couleur) et de Gustave Moreau (peintre symboliste français). Ses peintures sont expressives et composées de couleurs vives. En 1905, il expose ses œuvres au Salon d'Automne où le terme « fauves » est employé pour la première fois en référence aux couleurs intenses des peintures présentées par les artistes. Puis Marquet expérimente un style plus naturaliste en représentant des paysages, souvent des alentours de Paris. Il utilise des couleurs vives dans une palette de gris et de bleus, plus souvent associés aux impressionnistes. Il peint les ports et les plages qu'il voit lors de ses nombreux voyages. Ses tableaux figurent parmi les

collections de grands musées comme l'Institut d'art de Chicago, le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et le MoMA de New York.

Sources :

Artnet Worldwide Corporation :

<<http://www.artnet.fr/artistes/albert-marquet/biographie>> (Consulté le 08 mars 2020).

Guide Artistique : <<https://www.guide-artistique.com/artistes/>> (Consulté le 12 avril 2020).



LHOTE André (Bordeaux 05/07/1885 - Paris 25/01/1962)

« Paysage français » (1912) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 89 cm - Largeur sans cadre : 116 cm

Signé et daté en bas à gauche : A. LHOTE 1912

Don Moueix, 2006 – n° inventaire : Bx 2006.1.5

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo F. Deval

André Lhote est un peintre bordelais qui a fait son apprentissage en apprenant la sculpture ornementale sur bois puis l'art décoratif. Il échange ses peintures au marché aux puces de Bordeaux contre des masques venus d'Afrique et d'Océanie. Chez Gabriel Frizeau, un amateur bordelais de peinture moderne, il a une révélation de la modernité picturale devant le tableau « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » peint par Gauguin à Tahiti. Il expose régulièrement au Salon d'Automne où il a un nouveau choc esthétique devant la rétrospective de l'œuvre de Paul Cézanne (peintre impressionniste, précurseur du post-impressionnisme et du cubisme). Ses recherches le mènent vers un cubisme

personnel qui s'inspire des fresques romanes et de l'art primitif. Il est mobilisé lors de la Première Guerre mondiale mais réformé en 1915 à cause d'une affection évolutive de la rétine. En 1916, ses peintures sont exposées au Salon d'Antin avec « Les Demoiselles d'Avignon » de Picasso présenté pour la première fois. En 1917, il est chargé d'une mission artistique dans des ports de la marine de guerre où le mouvement et les costumes lui inspirent des compositions colorées, rythmées et géométriques. Il passe ses vacances d'été au bord du bassin d'Arcachon avec ses amis artistes (Jean Cocteau, Diego Rivera, etc.). Il participe à de nombreuses expositions en France et à l'étranger, et initie de profondes réflexions sur l'évolution de l'art d'après-guerre. Il ouvre son académie à Paris où viennent se former de nombreux peintres et photographes (Henri Cartier Bresson, Dora Maar, etc.). Il prend également partie pour la modernisation de la muséologie et la restauration des tableaux. En 1950, il découvre l'Égypte et étudie la peinture pharaonique les années suivantes. En 1952, il est invité à créer une académie à Rio de Janeiro.

Source :

Association André Lhote : <<https://andre-lhote.org/vie-et-oeuvre>> (Consulté le 08 mars 2020).



SMITH Alfred (Bordeaux, 1854 - Paris, 1936)

« Les quais de Bordeaux » (1892) - Huile sur toile

Hauteur : 106 cm - Largeur : 150 cm

Signé et daté : Bx Alfred Smith 92

N° inventaire : Bx E 921

Achat ville de Bordeaux, 1892

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo F. Deval

Alfred Smith est un peintre naturaliste bordelais qui appartient à cette génération de paysagistes qui a reçu l'héritage de Camille Corot (maître du paysage et inspirateur des impressionnistes par la pratique du plein air) et de Gustave Courbet (chef de file du courant réaliste). Il entend montrer une représentation moderne de la société de son temps, à savoir la IIIe République. Il est proche du réalisme social en mettant en scène des sujets contemporains comme les chantiers urbains, l'animation citadine, les loisirs, l'intimité familiale ainsi que l'expression des valeurs républicaines. A travers une peinture claire, vigoureuse et originale, il montre les signes d'appartenance à une catégorie sociale ou professionnelle, qui priment alors sur les singularités individuelles. Alfred Smith a dit de cette toile qu'elle était une synthèse de la population de sa ville natale : seuls dans la brume du soir, la grue, les mâts de quelques navires et la cheminée d'un cargo attestent de la présence du port au cœur de la ville. Avec ses réverbères allumés, cette scène de rue dominée par les colonnes rostrales des Quinconces fait également penser aux vues de la place de la Concorde. Cette peinture a été saluée comme la plus remarquable de l'exposition de la Société des Amis des Arts où elle a été acquise, donnant à Bordeaux un air de capitale.

Alfred Smith se dégage de la peinture académique tout en modérant les audaces impressionnistes. Avec un regard social et une touche atmosphérique, il choisit une voie intermédiaire qui correspond au goût esthétique des amateurs bordelais, et qui affirme son originalité et sa liberté dans le contexte artistique national et provincial.

Sources :

Musée des Beaux-Arts de Bordeaux :

<<http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/peinture-et-soci%C3%A9t%C3%A9-au-temps-des-impressionnistes>> (Consulté le 13 mars 2020).

Ministère de la Culture :

<<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE023421>> (Consulté le 13 mars 2020).



ACHILLE-FOULD Georges (Asnières-sur-Seine, 1865 - Bruxelles, 1951)

« Rosa Bonheur dans son atelier » (1893) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 91 cm - Largeur sans cadre 124 cm

Inscriptions / marques : [Signé et daté en bas à gauche] : ACHILLE FOULD 1893

N° inventaire : Bx E 946

Mode d'acquisition Don du Baron de Rognat, 1894

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo L. Gauthier

La jeune Achille Valérie Fould mène une carrière d'artiste peintre signant ses œuvres « Achille-Fould » et se faisant appeler Georges Achille-Fould. Elle participe aux Salons de la Société des Artistes Français, de la Société Nationale des Beaux-Arts, au Salon des Indépendants, au Salon de l'Union des Femmes-Peintres et sculpteurs, à celui de l'École Française et au Salon d'Hiver. Elle obtient également la médaille de bronze lors de l'Exposition universelle de 1900. Georges Achille-Fould est une peintre de scènes de genre qui se consacre presque exclusivement à des sujets féminins. Son œuvre se fait le reflet d'une époque (fin du XIXe siècle / début du XXe) où les femmes luttent pour s'imposer en tant qu'artistes et s'affranchir de la tutelle masculine.

Ce portrait de Rosa Bonheur s'intègre dans son thème de prédilection, qui dépeint ici une femme peintre dans son atelier, droite et regardant le spectateur dans les yeux. Elle est en cours d'exécution d'une œuvre représentant des fauves, en référence à la ménagerie entretenue par Rosa Bonheur. Des tableaux de chevaux sont également présents, dont « La foulaison du blé en Camargue », œuvre animalière aux dimensions (H. 313 cm x L. 652 cm) d'une peinture d'histoire. Le sujet principal,

Marie-Rosalie dite Rosa Bonheur (1822 - 1899) est née à Bordeaux dans une famille d'artistes. Elle est formée auprès de son père, peintre paysagiste, et choisit des sujets issus de la vie paysanne et rurale. Sa personnalité se révèle atypique avec notamment un regard extrêmement attentif aux bêtes qu'elle n'hésite pas à représenter dans des formats de peintures d'histoire, ce qui l'amène à devenir l'un des grands peintres animaliers du XIXe siècle. Elle bénéficie d'une carrière internationale, en particulier aux États-Unis où la majorité de ses œuvres sont conservées. En 1865, elle est la première femme à obtenir la légion d'honneur, avant d'être décorée par l'impératrice Eugénie au rang de chevalier puis promue au rang d'officier. Très libre pour son époque, elle vit plus de cinquante ans avec la même femme. Elle achète en 1859 le château-atelier de By à Thomery, en lisière de la forêt de Fontainebleau. Son amour des animaux l'amène à élever une ménagerie et à vivre avec un couple de lionceaux dans son atelier. Cette femme émancipée bénéficie même d'un permis de travestissement pour porter le pantalon. Rosa Bonheur, ici représentée par Georges Achille-Fould avec tous les éléments caractéristiques de sa vie, reste l'une des figures de la cause homosexuelle et féministe.

Sources :

Musée Roybet Fould : <<https://www.museeroybetfould.fr/les-artistes/>> (Consulté le 13 mars 2020).

Ministère de la Culture : <<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musees/Nos-musees/Valorisation-des-collections/Les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve/Icones/Bonheur-Rosa>> (Consulté le 13 mars 2020).

Annexe 3 : Guide d'entretien individuel

Données de contexte

Mode d'identification (code) :

Nom/Prénom :

Age :

Sexe :

Lieu de l'entretien :

Langue première (des origines) :

Langue de l'entretien :

Parle français : un peu / couramment ?

Comment va le participant (évocation de son état psychologique et de santé pour contextualiser son attitude au cours de l'entretien) :

Suivi dans le cadre de la consultation transculturelle : oui / non

Lieu de naissance :

Nationalité :

Durée séjour en France :

Niveau d'étude :

Métier :

Attirance/connaissance des arts :

Fréquentation de musée : oui/non

Accord pour que la suite soit enregistrée : oui / non

Tableau 1



MARQUET Albert (Bordeaux 26/03/1875 – Paris 14/06/1947)

« Jardin au Pyla » (1935) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 65 cm - Largeur sans cadre : 81 cm

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo L. Gauthier, Bx 1960.4.14

Questions

1. Dessinez la zone du tableau qui attire en 1er votre regard
2. Repérez et dessinez la zone qui est importante pour vous dans l'image

[Temps de contemplation]

3. Est-ce que cette image vous plait ?
4. Quel élément préférez-vous ?
5. A quel endroit de votre corps ressentez-vous le plaisir de l'image ?
6. Est-ce que quelque chose vous gêne ? Pourquoi ?
7. Le ressentez-vous en particulier dans une zone de votre corps ?
8. Est-ce que ça vous rappelle un souvenir ?
9. Quelle couleur préférez-vous dans ce tableau ?
10. Que pensez-vous des arbres ?
11. Fait-il chaud ou froid ? Quelle est la saison ?
12. Aimerez-vous être dans le tableau ? A quel endroit ?

13. Quel titre voudriez-vous donner à cette image ?

14. Ressentez-vous des émotions devant ce tableau ? (non – un peu – beaucoup)

Ces émotions sont : désagréables – neutres – agréables

15. Avez-vous envie de voir plus de tableaux de ce peintre ?

Tableau 2



LHOTE André (Bordeaux 05/07/1885 - Paris 25/01/1962)

« Paysage français » (1912) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 89 cm - Largeur sans cadre : 116 cm

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo F. Deval, Bx 2006.1.5

Questions

1. Dessinez la zone du tableau qui attire en 1er votre regard

2. Repérez et dessinez la zone qui est importante pour vous dans l'image

[Temps de contemplation]

3. Est-ce que cette image vous plait ?

4. Quel élément préférez-vous ?

5. A quel endroit de votre corps ressentez-vous le plaisir de l'image ?

6. Est-ce que quelque chose vous gêne ? Pourquoi ?

7. Le ressentez-vous en particulier dans une zone de votre corps ?

8. Quel animal préférez-vous dans ce tableau ?
 9. Que pensez-vous de la nature, du paysage ?
 10. Fait-il chaud ou froid ? Quelle est la saison ?
 11. Que dit l'homme à la femme ?
 12. Que fait l'homme dans le champ ?
 13. Aimeriez-vous être dans le tableau ? A quel endroit ?
 14. Est-ce que ça vous rappelle un souvenir ?
 15. Quel titre voudriez-vous donner à cette image ?
 16. Ressentez-vous des émotions devant ce tableau ? (non – un peu – beaucoup)
- Ces émotions sont : désagréables – neutres – agréables
17. Avez-vous envie de voir plus de tableaux de ce peintre ?

Tableau 3



SMITH Alfred (Bordeaux, 1854 - Paris, 1936)

« Les quais de Bordeaux » (1892) - Huile sur toile

Hauteur : 106 cm - Largeur : 150 cm

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo F. Deval, Bx E 921

Questions

1. Dessinez la zone du tableau qui attire en 1er votre regard
2. Repérez et dessinez la zone qui est importante pour vous dans l'image

[Temps de contemplation]

3. Est-ce que cette image vous plait ?
 4. Quel élément préférez-vous ?
 5. A quel endroit de votre corps ressentez-vous le plaisir de l'image ?
 4. Est-ce que quelque chose vous gêne ? Pourquoi ?
 5. Le ressentez-vous en particulier dans une zone de votre corps ?
 4. Quel personnage vous plait le plus ? Pourquoi ?
 5. Quel personnage vous plait le moins ? Pourquoi ?
 6. Que pensez-vous du décor/paysage ?
 7. Reconnaissez-vous les lieux ? (Place des Quinconces / Quais / Garonne)
 8. A quel moment de la journée sommes-nous ?
 9. Aimeriez-vous être dans le tableau ? A quel endroit ?
 10. Est-ce que ça vous rappelle un souvenir ?
 11. Quel titre voudriez-vous donner à cette image ?
 12. Ressentez-vous des émotions devant ce tableau ? (non – un peu – beaucoup)
- Ces émotions sont : désagréables – neutres – agréables
13. Avez-vous envie de voir plus de tableaux de ce peintre ?

Tableau 4



ACHILLE-FOULD Georges (Asnières-sur-Seine, 1865 - Bruxelles, 1951)

« Rosa Bonheur dans son atelier » (1893) - Huile sur toile

Hauteur sans cadre : 91 cm - Largeur sans cadre 124 cm

Mairie de Bordeaux, musée des Beaux-Arts, photo L. Gauthier, Bx E 946

Questions

1. Dessinez la zone du tableau qui attire en 1er votre regard
2. Repérez et dessinez la zone qui est importante pour vous dans l'image

[Temps de contemplation]

3. Est-ce que cette image vous plait ?
4. Quel élément préférez-vous ?
5. A quel endroit de votre corps ressentez-vous le plaisir de l'image ?
6. Est-ce que quelque chose vous gêne ? Pourquoi ?
7. Le ressentez-vous en particulier dans une zone de votre corps ?
8. Que pensez-vous de cette femme ?
9. Que pensez-vous de son atelier ?
10. Quels animaux préférez-vous ?
11. Aimeriez-vous faire de la peinture avec elle ?
12. Que pourrait-elle vous dire ?
13. Est-ce que ça vous rappelle un souvenir ?
14. Quel titre voudriez-vous donner à cette image ?
15. Ressentez-vous des émotions devant ce tableau ? (non – un peu – beaucoup)
Ces émotions sont : désagréables – neutres – agréables
16. Avez-vous envie de voir plus de tableaux de cette peintre ?

Fin d'entretien

1. Classez les œuvres selon votre préférence
2. Comment vous sentez-vous ?
3. Aimeriez-vous voir les peintures au musée ?
4. Etes-vous d'accord pour nous retrouver avec les autres participants lors d'une visite ?
5. Voulez-vous faire un autre commentaire ?

Annexe 4 : Guide d'entretien muséal

Données de contexte

Mode d'identification (code) :

Nom/Prénom :

Age :

Sexe :

Lieu de l'entretien :

Langue de l'entretien :

Comment va le participant (évoquant de son état psychologique et de santé pour contextualiser son attitude au cours de la visite) :

Métier :

Fréquentation de musée depuis le premier entretien : oui / non

Accord pour que la suite soit enregistrée : oui / non

Questions

1. Qu'avez-vous ressenti en entrant au musée ?
2. Auriez-vous eu envie de venir sans notre entretien individuel ?
3. La découverte des images lors de notre première rencontre a-t-elle été utile à votre visite ? Pourquoi ?
4. Seriez-vous venu seul au musée, sans le groupe et l'accompagnateur ?
5. Avez-vous apprécié de découvrir les peintures véritables ?
6. Laquelle avez-vous préféré ? Pourquoi ?
7. Vous rappelez-vous le tableau que vous aviez préféré lors de la première séance ?
8. Si changement entre séance 1 et séance 2 : pourquoi votre préférence a changé ?
9. Avez-vous été attiré par d'autres tableaux au cours de la visite ? Lesquels ?
10. Avez-vous envie de revenir seul ou en famille ?
11. Comment vous sentez-vous ?
12. Voulez-vous faire un autre commentaire ?

Table des figures

<i>Figure 1- « Jardin au Pyla », Albert Marquet, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo M. Gauthier, Bx 1960.4.14</i>	30
<i>Figure 2- « Paysage français », André Lhote, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo F. Deval, Bx 2006.1.5</i>	30
<i>Figure 3- « Les quais de Bordeaux », Alfred Smith, musée des beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo F. Deval, Bx E 921</i>	30
<i>Figure 4- « Rosa Bonheur dans son atelier », Georges Achille-Fould, musée des Beaux-Arts, mairie de Bordeaux, photo L. Gauthier, Bx E 946</i>	30

Table des matières

Introduction	6
I. Des théories au dispositif de contemplation esthétique transculturel	9
A. Les notions impliquées et imbriquées dans le dispositif	9
1. Considérations artistiques, esthétiques et neuroesthétiques	9
a) Art, esthétique et beauté	9
b) Contemplation et neuroesthétique	10
2. La perception de l'art : un processus à l'œuvre	11
a) Les différents niveaux de réponse à l'art	12
b) Les effets de l'art	13
3. Bien-être, soin et santé	13
a) Atténuer les souffrances psychiques et sociales	14
b) Plaisir et affects positifs	15
4. Identité, culture et intégration	15
a) Identification et acculturation	15
b) L'exposition à un environnement nouveau	16
B. Présentation détaillée des présupposés théoriques du dispositif	17
1. Un modèle théorique en deux phases	17
2. L'œuvre comme espace de dialogue individuel	19
a) Accompagner l'expression via l'œuvre peinte	19
b) L'accueil et la reconnaissance de ce qui fait sens	20
c) Des processus internes à la production d'une réaction non-verbale	20
3. Le passage au réel	23
a) Muséologie sociale	23
b) La visite in situ	24
c) L'espace collectif comme vecteur de rencontre de l'autre et de réciprocité	24
II. Matériel et méthodologie de l'étude	26
A. Les participants	26
B. Les tableaux sélectionnés	27
1. Nombre et localisation	27
2. La recherche d'une adhésion à l'œuvre	28
3. Les apports culturels et artistiques induits	29
C. Guide des entretiens	31
1. La première rencontre à l'œuvre : l'impression et l'expression	31
a) L'entretien pictural	31
b) L'intégration d'un bref questionnaire visuel	32
2. L'entretien lors de la visite muséale	33
D. Matériel et organisation	33
1. Les supports	34
2. Modalités des rencontres	35
a) La rencontre individuelle	35
b) La visite muséale	35
III. Discussions, limites et perspectives	36
A. Un terrain compromis par une crise sanitaire	36

B. Limites de l'étude	36
C. Discussions et perspectives	37
1. Un dispositif adaptable	37
2. Une étude évolutive	38
3. Une démarche à compléter	38
Conclusion	40
Bibliographie	41
Annexes	48
Annexe 1 : Un modèle de l'expérience esthétique (Leder <i>et al.</i> 2004, 492)	48
Annexe 2 : Eléments culturels	49
Annexe 3 : Guide d'entretien individuel	55
Annexe 4 : Guide d'entretien muséal	61
Table des figures	62