



Agir esthétiquement LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES COMME MODES DE CONTEMPLATION DIFFÉRENCIÉS

—————
Claudia CANO
(EHESS, Institut Jean Nicod)
et
Quentin COUDRAY
(EHESS, Institut Jean Nicod / Università degli Studi di Milano Statale)

Pour citer cet article :

Claudia CANO et Quentin COUDRAY, « Agir esthétiquement. Les catégories esthétiques comme modes de contemplation différenciés », *Revue Proteus*, n° 21, Les catégories esthétiques, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 44-53.

Résumé

Cet article a pour but de rendre compte de l'objectivité des catégories esthétiques paradigmatiques que sont le joli, le beau ou le sublime. Nous nous proposons de rendre compte de l'objectivité de ces catégories esthétiques en termes de différents modes de contemplation d'un objet donné.

Cette contemplation consiste dans la perception et la réponse à une affordance de « contemplabilité » de l'objet régie, dans les différentes expériences, par des dynamiques différentes de fluence et disfluence de traitement de l'objet. Ces différents modes de contemplation déterminent différentes catégories esthétiques. L'objectivité que nous défendons n'est donc pas ontologique (du moins, il ne s'agit pas de propriétés indépendantes de l'esprit humain), mais (*a minima*) psychologique (c'est à dire dépendantes de capacités mentales typiquement esthétiques).

Affordance mentale — Fluence — Contemplabilité — Attention holistique

Abstract

The aim of this article is to account for the objectivity of paradigmatic aesthetic categories such as the pretty, the beautiful and the sublime. We propose to account for the objectivity of these aesthetic categories in terms of different modes of contemplation of a given object.

This contemplation consists in perceiving and responding to an affordance of "contemplability" governed, through different experiences, by different dynamics of object processing fluency and disfluency. These different modes of contemplation determine different aesthetic categories. The objectivity we defend is therefore not ontological (at least, it's not a question of properties independent of the human mind), but (at least) psychological (i.e. dependent on typically aesthetic mental capacities).

Mental affordances — Fluency — Contemplability — Holistic attention

Agir esthétiquement

LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES COMME MODES DE CONTEMPLATION DIFFÉRENCIÉS

Introduction

Comment – si cela est possible – garantir l’objectivité des catégories esthétiques sans pour autant défendre un réalisme ontologique de celles-ci, qui pourrait tendre au normativisme ou à l’universalisme ? Comment parvenir à rendre compte de cette tension entre le fait que les goûts diffèrent mais que certains se recourent de sorte à attribuer certaines catégories esthétiques à certains objets qui semblent incontestablement les « mériter » ?

Nous nous proposons de préserver, en ce qui concerne les catégories esthétiques, une objectivité à minima *psychologique* et *relationnelle*. En effet, si l’on peut garantir l’existence de différentes *catégories esthétiques*, nous allons défendre que ce n’est que parce que celles-ci correspondent à différentes *expériences esthétiques*, elles-mêmes divisées en différentes *réponses à des « affordances »*, c’est-à-dire des invitations à l’action offertes par les objets. Nous défendons que les objets esthétiques nous invitent à différents types de *contemplation*, ce qui justifie leur classification dans différentes catégories.

Le problème définitionnel : que comprendre par catégories esthétiques ?

Notons d’emblée que l’un des principaux problèmes que rencontre cette problématique est définitionnel. Il semble que la notion de « catégories esthétiques » soit d’autant plus difficile à définir qu’elle est largement extensive. Dans la littérature, les catégories esthétiques correspondent à une large variété de concepts, recoupant (et confondant ainsi) propriétés de bas et haut niveau, distales et relationnelles, esthétiques et artistiques. Ainsi, commençons par faire le tri. Nous prendrons pour catégories esthétiques les propriétés de haut niveau descriptibles exclusivement en termes esthétiques. Par excellence, et de façon suffisamment consensuelle, nous admettrons que les catégories esthétiques (en ce sens restreint du terme)

sont représentées par le joli, le beau ou le sublime, même si nous ne nions pas le fait que d’autres puissent également en faire partie. Nous laisserons ainsi de côté les *propriétés* esthétiques, telles que les couleurs et les formes. Nous laisserons également de côté les catégories dites *artistiques*¹ ou *styles*, comme l’impressionnisme, la musique bruitiste, ou le roman naturaliste. Nous écarterons des catégories esthétiques d’autres affects et catégories hybrides telles que le comique, le mélancolique ou le suspense qui, pouvant être esthétiques, ne le sont pas systématiquement. Soulignons aussi que nous ne traiterons pas de catégories esthétiques *négatives*, comme pourraient l’être la laideur, ou le dégoûtant. Nous allons ainsi comprendre les catégories esthétiques en un sens restreint afin de simplifier l’étude².

La notion d’affordance en psychologie de la perception

Le concept « d’affordance » est un néologisme formé par le psychologue américain James J. Gibson dans la cadre de sa théorie « écologique » de la perception³. La caractéristique centrale de cette théorie est le lien intime qu’elle trace entre la perception et les actions que l’organisme peut effectuer dans son environnement. Gibson défend ainsi

1. Kendall WALTON, « Catégories de l’art » [1970] in Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992 ; Matilde CARASCO BARANCO, « Valeurs esthétiques et valeurs artistiques », *Nouvelle Revue d’Esthétique*, 2014/1, n° 13, p. 7-20

2. Nous n’écarterons cependant pas la possibilité que notre modèle puisse s’étendre à ces autres types de catégories, ou puisse du moins s’avérer utile à les comprendre partiellement.

3. James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979. Le terme « d’affordance » a été traduit récemment par Olivier Putois par « invite » (James J. GIBSON (1979), *L’approche écologique de la perception visuelle*, Olivier PUTOIS (trad.), Paris, Dehors, 2014. Nous préférons toutefois ici préserver le néologisme gibsonien « affordance » pour insister sur sa compréhension technique dans la littérature psychologique et philosophique.

l'idée que tout organisme perçoit d'abord et avant tout *pour agir*. En particulier, il avance l'idée selon laquelle nous ne percevons pas d'abord les qualités sensorielles d'un objet – telles que leur couleur, leur texture ou leur taille – mais les *potentialités d'agir* que ces objets nous offrent (« *to afford* », en anglais).

Une chaise offre la possibilité de s'asseoir pour un humain. On peut dire – même si la formulation est orthographiquement quelque peu barbare – qu'une chaise est « asseyable », ou offre une « invitation à s'asseoir ». De la même manière, un stylo nous invite à l'attraper, une pomme à la manger. Pour Gibson, la fonction première de la perception est de nous mettre en contact avec ces affordances pour nous permettre d'agir de manière effective dans notre environnement.

Quatre propriétés fondamentales des affordances vont s'avérer cruciales dans notre application de la notion dans le débat sur les catégories esthétiques. Tout d'abord, les affordances sont des propriétés *relationnelles*. Plus précisément, elles sont des propriétés *dispositionnelles* que les objets possèdent en raison à la fois de leurs propriétés physiques, mais également des capacités physiques des organismes vivants. Un arbre est ainsi « grimpable » en vertu de la relation entre ses propriétés physiques objectives (sa forme, sa taille, l'orientation de ses surfaces) et les capacités physiques d'un individu. Un arbre est donc grimpable pour toute personne qui possède les capacités physiques appropriées. La notion d'affordance repose donc sur l'idée de dispositions *conjointes* entre un objet et un sujet ayant une certaine capacité d'agir.

Toutefois, et ceci constitue la deuxième caractéristique fondamentale des affordances, il faut noter que ce caractère relationnel des affordances n'inquiète en rien leur caractère *objectif*. Par-là, nous entendons qu'à la fois les propriétés physiques des objets qui fondent l'affordance (la forme et la taille d'un arbre), mais également les capacités physiques d'un individu (son agilité, sa force musculaire) sont descriptibles *en troisième personne*, et ne dépendent pas de leur représentation par le sujet agissant. On peut imaginer une situation dans laquelle une affordance est objectivement présente, mais l'individu n'en a pas conscience, ou même est persuadé que l'affordance n'est pas présente.

Troisièmement, les affordances sont *perceptibles*. Pour Gibson, les organismes vivants n'infèrent pas la présence ou l'absence d'affordances via des raisonnements cognitifs reposant sur des connaissances particulières, mais ils *perçoivent directement* les affordances d'un objet, au même titre que sa couleur, sa taille, ou sa texture. Par exemple, lorsque j'attrape ma tasse de café sur mon bureau alors que je suis en train de lire, il ne semble pas que j'effectue un quelconque raisonnement sur les possibilités d'action qui me sont offertes. Ce fait est parfaitement prédit par l'idée que nous percevons directement l'attrapabilité (et la buvabilité) de la tasse. Les actions d'attraper et de boire découlent donc immédiatement, de manière non-délibérative, de la perception.

Finalement, l'ultime caractéristique à prendre en compte dans la notion d'affordance est ce qu'on pourrait appeler leur pouvoir *sollicitant* ou *invitant*. Lorsque nous percevons une affordance, celle-ci nous invite à réaliser l'action qui est offerte. L'affordance est une invitation comportementale qui sollicite une réponse. Bien sûr, la puissance de cette sollicitation peut être variable. Une balle qui arrive vers notre visage à toute vitesse nous sollicite impérieusement à l'attraper ou à l'éviter. Une balle simplement posée par terre nous sollicitera moins. Le niveau de sollicitation de l'affordance dépend également des dispositions particulières d'un certain sujet à un moment *t*. Un sujet fatigué et dissipé sera ainsi moins sollicité par des affordances qu'un sujet éveillé portant toute son attention sur cet objet. De même, désirer interagir avec un objet a priori (pensons par exemple aux joueurs sur un terrain de football) rendra d'autant plus sollicitante une affordance. Ce caractère contextuel de la force sollicitante d'une affordance découle directement de son caractère relationnel.

L'expérience esthétique comme action mentale

Certaines expériences esthétiques semblent bien correspondre à des invitations corporelles. C'est le cas par exemple de l'expérience d'une musique qui nous invite à danser. De nombreux designers et architectes ont également repris à leur compte l'idée que la valeur esthétique d'un objet ou d'un

lieux dépendait de la clarté et de l'intelligibilité de ses invitations à agir (de ses affordances)¹. On pourrait même avancer que tout objet esthétique possède une affordance corporelle au moins du fait qu'il nous invite à nous en approcher et/ou à y porter attention.

Cependant, il ne semble pas que ces différentes affordances corporelles soient suffisantes pour distinguer différentes catégories esthétiques. En effet, les différentes interactions physiques que permettent différents objets esthétiques sont trop variées et distinctes pour établir une classification en catégories stables. De plus, et de manière encore plus importante, les catégories esthétiques "classiques" (joli, beau, sublime), qui sont la cible de cet essai, ne semblent pas correspondre à des manières d'agir clairement distinguables. Par exemple, il ne semble pas qu'il existe des manières d'agir essentiellement dissemblables lorsqu'on observe une photographie perçue comme *jolie* ou une photographie perçue comme *belle*.

Toutefois, nous pensons qu'il est possible d'étendre la notion d'affordance au-delà des actions corporelles pour que celle-ci devienne pertinente pour la compréhension des différentes catégories esthétiques. Pour ce faire, nous allons reprendre une idée élaborée par le philosophe Tom McClelland, qui a récemment développé la notion d'*affordance mentale*². L'idée de départ de McClelland est relativement simple : la notion d'action ne peut se limiter à l'action *corporelle*, mais doit intégrer également les actions *mentales*, comme l'action de réfléchir, d'imaginer, ou de porter attention. Dans une métaphysique naturaliste de l'esprit à laquelle nous souscrivons, les

phénomènes mentaux surviennent sur des événements physiques. Les actions mentales, tout comme les actions corporelles, sont des événements qui sont produits intentionnellement.

Tout comme il existe des propriétés d'objets qui nous invitent à agir corporellement, il existe des propriétés d'objets qui nous invitent à agir mentalement. On pourra citer par exemple le cas d'une alarme qui sonne et qui nous sollicite à y *porter attention* ; celui d'un roman qui nous sollicite à *imaginer* les scènes décrites ; ou encore une grille de mots croisés qui nous sollicite à la *résoudre*. Bien sûr, dans la majorité des cas, un objet nous invite concomitamment à agir corporellement *et* mentalement. L'action corporelle semble irrémédiablement associée à l'action mentale et vice-versa. Lorsqu'on lit un roman, nous imaginons son contenu (action mentale), et cette même action d'imaginer nous pousse à continuer à lire et tourner les pages (action corporelle), et inversement. S'il n'existe pas de différence ontologique entre action mentale et action corporelle (et donc entre affordance mentale et affordance corporelle), il nous semble toutefois utile de distinguer ces notions, en ce que ce sont plutôt les affordances mentales, que corporelles, qui nous permettent de distinguer entre différentes catégories esthétiques.

En effet, il nous semble que les expériences esthétiques portent en elles les caractéristiques fondamentales d'une réponse à une affordance, qui est avant tout de nature mentale (même si des réponses à des affordances corporelles peuvent également être présentes dans l'expérience esthétique). L'expérience esthétique semble bien dépendre à la fois des propriétés des objets et des capacités des sujets. L'expérience esthétique se déploie en rapport à des objets possédant des caractéristiques physiques particulières, caractéristiques qui sont celles recherchées par les artistes, designers, architectes, stylistes, etc. Mais l'expérience esthétique dépend aussi de certaines compétences avant tout *mentales* ou *psychologiques* du sujet. Ces capacités sont largement idiosyncratiques et dépendent de nombreux facteurs, comme une exposition répétée à certains genres artistiques, des connaissances sur l'objet, ou des expériences personnelles précédentes. Les affordances étant des propriétés dispositionnelles qui impliquent une relation objet-sujet, celles-ci

1. Parmi quelques propositions récentes, on pourra citer par exemple : Jérôme DOKIC et Anne TÛSCHER, « Affordances et sublimités architecturales », *Implications Philosophiques*, 2020 ; Claus-Christian CARBON, « Psychology of Design », *Design Science*, n° 5 (26), 2019 ; Jonathan R. A. MAIER, Georges M. FADEL et Dina G. BATTISTO, « An affordance-based approach to architectural theory, design, and practice », *Design Studies*, n° 30 (4), 2009, p. 393-414.

2. Tom McCLELLAND, « The Mental Affordance Hypothesis », *Mind*, n° 129 (514), 2020, p. 401-427. Notons que la notion « d'affordance mentale » a des précurseurs dans les travaux de Joëlle PROUST (Joëlle PROUST, *The Philosophy of Metacognition*, Oxford, Oxford University Press, 2013), qui parle notamment de « *knowledge affordances* » (p. 121).

dépendent de nos propres dispositions. L'affordance d'attrapabilité d'une balle n'est actuelle que si le sujet en relation avec cette balle peut l'attraper. De même, il nous semble que l'existence d'une expérience esthétique dépend de certaines compétences avant tout cognitives du sujet. Cette notion de compétence n'est pas à prendre dans un sens normatif, mais simplement dans un sens dispositionnel. Dans le cas où ces compétences mentales sont totalement absentes, aucune affordance esthétique n'est actuelle pour le sujet dans l'objet et aucune expérience esthétique n'a lieu.

Bien sûr, si l'expérience esthétique dépend des compétences du sujet, il faut s'attendre à de larges différences interpersonnelles dans l'expérience esthétique. L'existence de différences interpersonnelles n'entre nullement en contradiction avec l'idée que les catégories esthétiques possèdent un caractère *objectif*. En effet, l'objectivité des affordances est bien l'objectivité d'une *relation* entre les propriétés d'un objet et les compétences d'un sujet. Le fait qu'une grille de mots croisés soit soluble par Jeanne mais non pas par Jean ne remet nullement en cause l'idée selon laquelle la « résolubilité » de la grille par Jeanne est une propriété objective de la relation entre Jeanne (ses capacités mentales) et la grille (son organisation, sa difficulté). De même, on peut voir les catégories esthétiques comme existant objectivement dans la relation entre un objet et un sujet percevant possédant des compétences psychologiques particulières, qui constituent, de manière dispositionnelle, l'actualité d'une affordance esthétique. Ce sujet est dans une relation esthétique objective avec le monde et ses objets, mais cela n'implique nullement que cette relation soit universalisable. Notre tendance à vouloir universaliser nos expériences esthétiques et à les rendre normatives (à dénier le pluralisme esthétique) vient précisément du fait que nous tendons à négliger que l'objectivité esthétique n'est pas donnée dans l'objet lui-même mais dans la relation particulière entre nos propres compétences idiosyncratiques et cet objet. Notre théorie affordantienne de l'expérience esthétique est donc compatible avec l'idée classique d'un *réalisme dispositionnel* des catégories

esthétiques¹. Toutefois, contrairement à la plupart des réalistes dispositionnels qui comprennent cette disposition comme une disposition à *ressentir* (par exemple, est beau tout objet qui dispose à l'expérience sensorielle ou au sentiment du beau) ou disposition à *juger* (est beau tout objet qui dispose au jugement de beau), notre théorie la comprend de manière originale comme une disposition à *agir*. La relation dispositionnelle esthétique ne doit pas être comprise (en premier lieu) comme relation entre un objet et un sujet ressentant ou jugeant, mais comme relation entre un objet et un sujet *agissant* (mentalement).

Nous souscrivons donc bien à un type de réalisme esthétique, bien que celui-ci soit strictement *relationnel*: la catégorie esthétique n'est pas une propriété de l'objet en soi (n'est pas *dans l'objet*), mais est une propriété qui survient sur la relation d'un objet à un sujet *agissant*. Ainsi, aucun objet n'est beau dans un univers où il n'existe pas de sujets capables d'agir esthétiquement (c'est-à-dire, comme nous allons le voir, capable de *contempler*). Comme le dit fort bien Roger Pouivet :

Aucun objet du monde ne disparaît si on fait l'impasse sur les propriétés esthétiques. L'ameublement ontologique du monde reste le même. [...] Une description esthétique du monde dit *comment est le monde* pour ceux qui sont capables de réactions adéquates².

De plus, la nature de cette relation esthétique est bien médiée par la perception. Si nous répondons par une action à un certain objet, c'est parce que nous percevons qu'un objet possède certaines propriétés qui sollicitent cette action. L'expérience esthétique ne peut nullement être réduite à une pure sensation subjective. Elle semble devoir nécessairement se donner un objet avec lequel elle rentre en relation. Le support de l'expérience esthétique est la perception de propriétés (affordances) spécifiques d'un objet. Notons que l'expérience esthétique ne relève pas de l'inférence : c'est ce qui distingue, dans une perspective anti-kantienne, l'*expérience* esthétique du *jugement* esthétique.

1. Voir à ce propos Roger POUIVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 133-178.

2. *Ibid.*, p. 139.

Elle relève d'un caractère *spontané* qui est celui de la perception immédiate de certaines propriétés sollicitantes et de la réponse à celles-ci. Tout comme nous percevons instantanément qu'une tasse est attrapable, nous percevons spontanément la beauté d'une chanson, la joliesse d'un vêtement, ou le sublime d'une tempête, sans avoir à procéder à une quelconque inférence consciente et explicite. Notons ici toutefois que la perception d'une affordance esthétique n'est pas systématique. Celle-ci peut requérir une certaine disposition préalable du sujet, sinon certains apprentissages (perceptuels) particuliers.

Nos expériences esthétiques peuvent être plus ou moins *sollicitées* en fonction à la fois des propriétés de l'objet et de notre propre état mental à un certain moment donné. Ainsi, certains objets nous ravissent et semblent capter toute notre attention. Certains contextes au contraire oblitèrent nos capacités à interagir esthétiquement. Tout comme certaines actions physiques délicates requièrent un contexte favorable pour qu'une certaine relation aux affordances du monde soit mise en place (pensons au conducteur coupant la radio pour effectuer sa manœuvre, ou à l'acrobate requérant le silence du public pour un saut complexe), l'expérience esthétique semble également favorisée dans certains contextes (le silence environnant, la concentration), et défavorisée dans d'autres (un environnement bruyant, un appel téléphonique nous dérangeant).

Nous défendons donc que l'expérience esthétique relève avant tout d'une réponse *active* à la sollicitation perçue dans certains objets. En d'autres termes, l'expérience esthétique est une réponse à des *affordances* esthétiques, qui sont pour nous avant tout de nature mentale. L'objet esthétique nous invite à *faire quelque chose avec notre esprit*.

Il s'agit maintenant de déterminer quel type d'action particulière l'objet esthétique nous invite à produire. Une différenciation entre ces différentes actions nous permettra d'établir objectivement différentes catégories esthétiques.

L'affordance mentale esthétique : la contemplabilité

L'expérience esthétique semble pouvoir être comprise en tant que réponse à la perception d'une affordance mentale. De quelle affordance mentale s'agit-il et quelle est l'action à laquelle s'adonne le sujet dès lors qu'il est pris dans l'expérience esthétique ?

À l'encontre de certaines théories formalistes et hédonistes qui voudraient que l'expérience esthétique réside dans la réception passive de certaines formes, nous défendons que l'expérience esthétique réside dans le fait de *contempler de façon active* un objet donné. Comme le souligne le philosophe Mohan Matthen¹, le fait que l'on puisse prendre plaisir à contempler un objet ne fait pas forcément de la contemplation une attitude passive. Au contraire, le plaisir pris dans l'expérience esthétique est un plaisir pris dans cette *activité*, que Matthen considère, par ailleurs, comme toujours déjà coûteuse car physiquement et cognitivement énergivore.

Nous défendons donc l'hypothèse que l'expérience esthétique réside dans la perception et la réponse cognitive à l'affordance mentale de « contemplabilité ». Notons d'emblée que la *perception* de l'affordance de contemplabilité n'est pas suffisante² à l'émergence d'une expérience esthétique. En effet, lors d'une visite au musée, il se peut que je perçoive la contemplabilité d'un tableau qui peut *de droit* solliciter une réponse de contemplation de ma part. Et pourtant, *de fait*, je peux être pressé par le temps, ce qui m'empêche de répondre à cette affordance. Dans ce cas, je perçois l'affordance, mais puisque je n'y réponds pas, je ne fais pas d'expérience esthétique. Ainsi, je peux percevoir une affordance sans pour autant y répondre. De façon paradigmatique, disons que la perception de l'affordance de contemplabilité d'un objet est le support à partir duquel l'expérience

1. Mohan Matthen, « The Pleasure of Art », in *Australian Philosophical Review*, 1 (1), p. 6-28, 2017.

2. Se pose ici également la question de savoir si la perception d'un objet est nécessaire à l'expérience esthétique. On pourrait également défendre que la perception d'un objet non-sensible (par exemple, via l'imagination) est suffisante. Nous laisserons toutefois cette question de côté.

esthétique pourra se dérouler. Dans ces cas où l'affordance est perçue mais à laquelle on ne répond pas, on peut dire que l'expérience esthétique reste seulement une potentialité. Si je retourne au musée en ayant cette fois le temps et suis donc disponible et disposé à répondre à l'affordance de contemplabilité, alors cette potentialité sera actualisée dans une expérience esthétique réelle.

En quoi consiste exactement cette affordance de contemplabilité ? Dans la continuité des approches structuralistes de l'expérience esthétique, il semblerait que lorsque je fais une expérience esthétique je perçois un objet et m'engage dans une réponse cognitive active envers celui-ci. Plus précisément, je vais y *prêter attention* d'une façon particulière, et c'est cette façon particulière de prêter attention à un objet que l'on va nommer « contemplation ». L'attention¹ esthétique serait, du moins de façon paradigmatique, une attention portée à l'objet notamment sous un mode holistique². En ce sens, malgré le fait que mon attention se focalise en règle générale sur un objet (que ce soit un tableau, un morceau de musique, un paysage compris dans son ensemble, etc.), mon attention sera du moins distribuée quant à ses propriétés³. Ainsi, contrairement à l'attention qui s'exerce lorsque je tente de réaliser une tâche pratique, qui aurait tendance à être analytique et focalisée sur certaines propriétés (comme lorsque j'essaie de trouver dans un tiroir toutes les chaussettes de couleur rouge), l'attention esthétique se caractériserait, au contraire, par une attention

holistique⁴, qui s'exerce sur un large éventail de propriétés percevables.

Afin d'illustrer ce type d'attention holistique ou distribuée, B. Nanay cite notamment un passage du roman *Les Portes de la perception*, d'Aldous Huxley :

Il y avait, au centre de la pièce, une petite table de dactylo ; plus loin (par rapport à moi) il y avait un fauteuil de rotin, et plus loin encore, un bureau. Ces trois meubles formaient un motif compliqué d'horizontales, de verticales, et de diagonales, – motif d'autant plus intéressant qu'il n'était pas interprété en le rapportant à des relations spatiales. La table, le fauteuil et le bureau étaient assemblés dans une composition [...]. Je regardais mes meubles, non pas comme l'utilitariste qui doit s'asseoir dans des fauteuils, et écrire devant des bureaux et des tables, et non pas comme le photographe ou l'enregistreur scientifique, mais comme l'esthète pur qui se préoccupe uniquement des formes et de leurs rapports dans le champ visuel ou le cadre du tableau⁵.

C'est dans cette attention portée de façon holistique que se déroule, du moins de façon paradigmatique, l'expérience esthétique. Nous dirons que la contemplation réside dans cette façon particulière d'exercer son attention.

Crucialement, la contemplation est régie par des mécanismes psychologiques de traitement de l'information. En effet, dès lors que l'on porte attention à un objet, se déclenchent notamment des mécanismes de fluence et disfluence processuelle. Les travaux en psychologie cognitive de

1. Notons que nous comprenons la notion d'attention ici dans le sens large accepté par les sciences cognitives contemporaines. Celle-ci englobe non seulement les cas où nous portons attention en effectuant un mouvement corporel (se déplacer, bouger la tête, bouger les yeux), mais également (et surtout) les cas où l'attention s'exprime par une structuration et une priorisation de l'activité mentale. Voir à ce sujet: Sebastian WATZL, *Structuring Mind: The Nature of Attention and How it Shapes Consciousness*, Oxford, Oxford University Press.

2. Jean-Marie SCHAEFFER, « Attention sérielle vs attention parallèle : de l'attention focalisée à l'attention distribuée » (chap. II) dans *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 63-76.

3. Bence NANAY, « Distributed attention » (chap. 2) dans *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

4. Il nous semble tout de même intéressant de noter, comme le fait J.-M. Schaeffer, que malgré le fait qu'il s'agisse ici de deux types d'attention exercés de façons très distinctes, ils se situent aux deux extrémités d'un même spectre, n'étant différents que de degré et non pas de nature. Schaeffer note : « [L]es couleurs et leurs nuances font l'objet d'une discrimination plus fine et plus soutenue que dans le cas de l'attention courante : le grain de l'attention est plus fin. Dans le cas de l'attention esthétique, la discrimination se déplace vers le pôle de la continuité et donc tend à s'approcher de la limite de résolution de l'attention » (*L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 56).

5. Aldous HUXLEY (1954), *Les Portes de la perception*, Jules CASTIER (trad.), Paris, Éditions du Rocher, 1954, p. 23 ; cité dans Bence NANAY, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Reber, Schwarz, Winkielman et Bullo¹ ont notamment montré le rôle que joue la fluence proces-
suelle, à savoir, la facilité ou difficulté avec laquelle
on traite une information, dans l'appréciation
esthétique d'un objet donné. Parce que « fluent
processing feels good² », que la fluence proces-
suelle est corrélée au plaisir, nous pouvons ainsi
comprendre nombre de nos comportements
esthétiques. Par exemple, nous nous plaisons à
écouter des morceaux de musique appartenant aux
genres que nous connaissons. Ou encore, nous
tendons à réécouter un même morceau qui nous a
plu, et ce en boucle, de sorte qu'il nous plaira
d'autant plus qu'il nous sera familier.

Cependant, la relation entre plaisir et fluence
ne tient que si cette dernière demeure en dessous
d'un certain seuil³. En effet, le même morceau de
musique que je réécoute peut, au bout d'un certain
temps, devenir tout à fait ennuyeux sinon insup-
portable. Si un objet est traité de façon complète-
ment fluente, celui-ci devient partie de notre habi-
tude, et peut même nous agacer. Ainsi, l'exercice
de la contemplation est régulé par ce processus
cognitif de fluence et disfluence, maintenant la
contemplation dans un équilibre entre « familia-
rité » et « nouveauté⁴ ». Autrement dit, l'action de
contemplation n'est soutenue que si celle-ci se
trouve en un point d'équilibre entre fluence totale
(la contemplation se transformant alors en agace-

ment ou ennui⁵) et disfluence totale (la contempla-
tion se transformant alors en simple accable-
ment⁶). Si cet équilibre n'est pas soutenu, la
réponse esthétique (la contemplation) cesse.

Désormais, nous sommes en mesure de décrire
l'expérience esthétique comme perception et
réponse à l'affordance mentale de *contemplabilité*,
comprise comme sollicitation à porter son atten-
tion envers un objet de façon particulière, à savoir,
holistique. Cette attention holistique est régie par
des dynamiques de fluence et de disfluence de
traitement de l'information. C'est dans cet équi-
libre entre fluence et disfluence que va se recon-
duire la contemplation donnant ainsi lieu à l'expé-
rience esthétique.

Les catégories esthétiques entre fluence et disfluence de l'action mentale

Désormais, nous sommes en mesure de garantir
une certaine objectivité psychologique de nos
expériences esthétiques. Ces expériences esthé-
tiques sont très diverses. En effet, celles-ci portent
non seulement sur des objets tout à fait hétéro-
gènes, mais les schémas cognitifs (et les vécus sub-
jectifs) qui leur correspondent sont également dif-
férents: les expériences esthétiques sont plus ou
moins prenantes, nous touchent à des degrés dif-
férents, et demandent de notre part un engage-
ment distinct. Nous souhaitons avancer ici qu'une
manière d'expliquer ces différentes expériences
esthétiques est que l'action de contempler (en
réponse à la perception d'une affordance de
contemplabilité dans un objet esthétique) se fait
de manière *plus ou moins fluente*. En d'autres termes,
le traitement de l'information se déploie de
manière plus ou moins aisée pour l'individu exer-
çant son attention holistique. Ces différences dans
la fluence du déploiement attentionnel (de la

1. Voir, notamment, Rolf REBER, « *Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste* » in Arthur p. SHIMAMURA, Stephen PALMER (dir.) *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 223-49 ; Nicolas BULLOT, Rolf REBER, « The Artful Mind Meets Art History: Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation » in *Behavioral and Brain Sciences*, 36(2), 2013, p. 123-37.

2. Norbert SCHWARZ « Of fluency, beauty, and truth: Inferences from metacognitive experiences », in Joëlle PROUST, Martin FORTIER (dir.), *Metacognitive Diversity: An Interdisciplinary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 25-46.

3. Robert F. BORNSTEIN, Amy R. KALE, Karen R. CORNELL, « Boredom as a limiting condition on the mere exposure effect » in *Journal of Personality and Social Psychology*, 58 (5), p. 791-800.

4. Jérôme DOKIC, « Aesthetic Experience as a Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect View », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 116 (1), 2016, p. 69-88.

5. *Ibid.* ; JEAN-Marie SCHAEFFER, « Art, fluence et ennui » (chap. 4) dans *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 236.

6. De façon similaire à ce que l'on comprendrait en anglais par « *overwhelming* ». Cf. Margherita ARCANGELI, Jérôme DOKIC, « At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime », in *The British Journal of Aesthetics*, 61(2), 2021, p. 145-161.

contemplation) constituent une grille de lecture pertinente pour différencier les catégories esthétiques.

C'est ainsi que, sur la base de ces différentes expériences esthétiques, dont la contemplation à l'œuvre est régie par des dynamiques de fluence et disfluence, nous aimerions pouvoir garantir l'objectivité des catégories esthétiques. En effet, si l'activité, la contemplation, est la même, il existe bien différentes nuances et teintes de contemplation en fonction de l'équilibre dynamique particulier de fluence et disfluence qui soutient l'activité contemplatrice. Ce sont ces différences cognitives qui justifient la distinction entre différentes expériences esthétiques, et donc les différentes catégories esthétiques du joli, du beau, et du sublime.

Dans une approche pluraliste des expériences esthétiques, les philosophes ont souligné la distinction entre la beauté et le sublime¹. En général, les expériences de beauté semblent être touchantes, voire même poignantes, mais n'ont pas l'aspect écrasant qui est pourtant présent dans les expériences de sublimité. Il y a bien une différence entre contempler paisiblement un « beau » paysage rural et contempler une « sublime » tempête. Contrairement aux expériences de beauté, dans les expériences de sublime, il y aurait une confrontation avec quelque chose qui nous dépasse, d'indéfiniment plus grand ou plus puissant que nous². Selon notre modèle affordantiel, dans l'expérience du sublime, le sujet déploie son attention de manière holistique (il contemple), mais l'information qu'il reçoit en contemplant est difficile à traiter, du fait des caractéristiques de l'objet (immensité, complexité) et du sujet (limitations naturelles de l'esprit, objet inconnu ou exceptionnel). Cependant, les expériences du sublime ont une valeur positive globale : elles représentent un défi pour notre esprit qui cherche à diminuer le haut niveau de disfluence. L'objet d'une expérience esthétique de sublime est un objet qui invite à une contemplation cognitivement difficile. Dans un spectre

allant d'une contemplation tout à fait fluente à une contemplation tout à fait disfluente, en ce qui concerne les expériences du sublime, il semblerait que l'action contemplatrice se situe davantage du côté du pôle représentant une forte disfluence.

À l'opposé, on peut établir une distinction symétrique entre le beau et le joli. Il semblerait qu'il faille quelque chose de plus difficile ou poignant à l'expérience du joli pour que celle-ci soit qualifiée de « belle ». Nous proposons qu'il s'agît à nouveau de différences de degré de traitement fluent ou disfluent dans la contemplation de l'objet donné. En effet, si je contemple une simple fleur et que celle-ci ne représente aucun élément de négativité, qu'elle ne sollicite donc pas une charge cognitive trop élevée de ma part pour faire face à une éventuelle disfluence, je ferai davantage une expérience de « joli³ » que de « beau ». En ce sens, le joli serait à l'opposé du sublime. Si l'expérience du joli réside aussi dans la contemplation d'un objet, elle semblerait, quant à elle, plutôt fluide d'emblée, ou plutôt, présentant peu de disfluence. En effet, il faut tout de même garantir un niveau minimum de disfluence, de sorte que l'objet attire mon attention : autrement, il m'ennuie, fait partie de mon habitude, ou n'est même plus remarqué. De la même façon que le sublime a besoin, après tout, de traitement fluent (autrement, il n'y aurait qu'expérience accablante, sans expérience esthétique), le joli a tout de même besoin d'un peu de disfluence pour subsister (autrement, le sujet tombe dans un état d'ennui, et l'affordance de contemplabilité cesse). Ceci implique une conception de l'expérience esthétique qui héberge toujours en elle, nécessairement, un bas degré de disfluence. Dans le spectre fluence-disfluence de la contemplation esthétique, en ce qui concerne les expériences de joli, l'action contemplatrice se situe davantage du côté du pôle d'une forte fluence.

1. Emily BRADY, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

2. Margherita ARCANGELI, Jérôme DOKIC, « At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime », in *The British Journal of Aesthetics*, 61(2), 2021, p. 145–161.

3. Il peut sembler difficile ici d'opérer une distinction entre le joli et l'agréable, au sens kantien. Notons tout de même que ce qui pourrait permettre d'opérer la différence entre ces deux catégories serait que, contrairement au joli qui invite à la contemplation mentale, l'agréable invite à la consommation exclusivement physique. De plus, différemment à l'agréable, le joli garde ainsi toujours une part (ne serait-ce qu'infime) de disfluence.

Finalement, traitons du beau. En réactualisant une conception assez classique¹ de la beauté, il semblerait que le beau représente l'équilibre entre la fluence et la disfluence. Sans que l'objet m'apparaisse « accablant » comme dans le cas du sublime, il ne m'apparaît pas non plus comme tout simplement « agréable », de sorte à dépasser le stade du joli. C'est dans cet équilibre entre fluence et disfluence que je fais l'expérience du beau, catégorie esthétique par excellence, située pourtant, comme nous l'avons conçu ici, comme médiété entre le joli et le sublime. Dans les trois cas, il semblerait que tant la fluence que la disfluence soient nécessaires à l'émergence et à la perpétuation de la contemplation. Ainsi, à différents degrés, les expériences esthétiques se situeraient dans un équilibre entre « fluence » et « disfluence » ; ou en d'autres termes, « familiarité » et « nouveauté² » ; ou encore « harmonie » et « rugosité³ ».

1. Nombreux sont les auteurs à souligner l'idée de la nécessité d'un certain équilibre à maintenir pour qu'il y ait expérience de beauté. Cf., par exemple, Francis HUTCHESON, « Treatise I: An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design », réimprimé in Francis HUTCHESON, *Philosophical Writings*, Londres, J. M. Dent, 1994, p. 7-44 ; ou encore, en mettant davantage l'accent sur la nécessité de prendre en compte les capacités cognitives du sujet: Gustav T. FECHNER, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876 (réimpr. : Hildesheim/New York, Olms, 1978).

2. Jérôme DOKIC, « Aesthetic Experience as a Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect View », art. cit., p. 69-88. Selon Dokic, les expériences esthétiques sont des « voies non intentionnelles d'organisation ou de combinaison d'attitudes non esthétiques variées, incluant des sentiments ou des émotions épistémiques qui ont affaire avec la familiarité et la nouveauté », (traduction personnelle de « non-intentional ways of organizing or combining various non-aesthetic attitudes, including epistemic feelings or emotions having to do with familiarity and novelty »), *ibid.*, p. 85.

3. Bruno TRENTINI. « Finitude écologique et rugosité esthétique. De l'origine du sujet », in Anna LONGO, Anthony FENEUIL et Bruno TRENTINI (dir.), *Le paradoxe de la finitude*, Milan, Mimesis, 2019, p. 129-143. Selon Trentini, « la dissonance est au fondement à la fois de la conscience et de l'expérience esthétique – fût-elle harmonieuse », p. 131.

Conclusion

Le monde nous offre de nombreuses manières d'agir. Une tasse invite à être saisie. Une grille de mots-croisés invite à être résolue. Et un paysage invite à être *contemplé*, c'est-à-dire, invite à ce que nous y portions une attention holistique, s'étendant sur autant de propriétés que possible. Cet acte contemplatif forme à nos yeux le schéma primordial de l'expérience esthétique. De là, plusieurs *modes de contemplation* peuvent se distinguer, allant de la contemplation fluide et facile du joli, à la contemplation accablante et difficile du sublime, en passant par la beauté qui se tient en équilibre entre ces deux pôles.

L'idée que certaines expériences esthétiques paradigmatiques soient fondées par la réponse à une affordance mentale de *contemplabilité* nous semble permettre de tenir, dans une perspective naturaliste, un équilibre intéressant entre objectivité et subjectivité des catégories esthétiques. En effet, la contemplabilité plus ou moins « fluente » des objets est une caractéristique *relationnelle* qui mobilise à la fois des propriétés physiques des objets et les compétences des sujets. Certains objets sont donc plus à même d'instancier une catégorie plutôt qu'une autre, puisqu'ils possèdent des propriétés qui « invitent » à un type donné de contemplation. La tempête est *sublime* parce qu'elle invite une contemplabilité disfluente (« accablante »). La rose est *jolie* parce qu'elle invite une contemplabilité très fluente (« agréable »). Ces différences de contemplabilité s'expliquent par les caractéristiques physiques différentes de ces objets d'une part (l'immensité de la tempête, la petitesse de la rose), et par la manière dont ces caractéristiques interagissent avec notre capacité à contempler d'autre part. Cette relation de contemplabilité objet-sujet est une relation objective, bien que relative à des sujets particuliers. Ce dernier point est fondamental, car il montre que l'attribution de catégories esthétiques à des objets ne peut se faire en dernière instance que par rapport à un individu donné, à un temps donné. Comme toute affordance, l'affordance esthétique de contemplabilité est une propriété relationnelle qui dépend de l'écologie particulière du sujet. Elle dépend des comportements qui ont été appris comme adéquats par le sujet dans un environnement (une « niche

socioculturelle¹ ») donné. Ainsi, un seul et même objet pourra être perçu comme contemplable et donc contemplé par Lucie, mais pas par Marie, cette différence pouvant être due à plusieurs facteurs écologiques qui divergent selon leur histoire et leur environnement. L'affordance de contemplabilité, et donc les catégories esthétiques, ne peut donc jamais prêter le flanc à des velléités normativistes et universalistes, *bien que celle-ci soit tout de même une propriété objective d'un monde comportant des sujets contemplants.*

Cette divergence écologique peut aussi expliquer des divergences dans les catégories esthétiques perçues. D'un point de vue interpersonnel, un objet peut apparaître comme joli pour une personne, et beau pour une autre. Un paysage, par exemple, peut inviter une contemplation étonnée pour certains touristes (et être perçu comme beau), alors qu'il pourra susciter, pour le guide qui le contemple chaque jour, une contemplation ordinaire, ou à la limite du plat et de l'insipide (et être perçu comme joli, ou ne donner lieu à aucune expérience esthétique). De la même manière, d'un point de vue intrapersonnel, la catégorie sous laquelle est perçu un objet esthétique peut évoluer pour un seul et même individu. L'expérience d'une même symphonie diffère entre la première écoute et les suivantes. Cette expérience pourra ainsi se transformer au cours du temps : ayant à maintes reprises écouté la symphonie, celle-ci, perdant éventuellement son côté impressionnant, pourrait un jour ne plus nous apparaître comme sublime, mais tout simplement comme belle.

Claudia CANO et Quentin COUDRAY

1. Cf. Maxwell J. D. RAMSTEAD, Samuel p. L. VEISSIÈRE, Laurence J. KIRMAYER, « Cultural Affordances: Scaffolding Local Worlds Through Shared Intentionality and Regimes of Attention », *Frontiers in Psychology*, 2016, 7, p. 1090.