



HAL
open science

L'art et les compétences du citoyen à l'époque de l'hyperréalisme

Denis Cerclet

► **To cite this version:**

Denis Cerclet. L'art et les compétences du citoyen à l'époque de l'hyperréalisme. *cARTable d'Europe. Approche du concept d'évaluation en éducation artistique à partir de résidences d'artistes à l'école, EAL - CDWEJ*, pp.37-40, 2013. hal-01861583

HAL Id: hal-01861583

<https://hal.science/hal-01861583>

Submitted on 10 Sep 2018

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.

L'art et les compétences du citoyen à l'époque de l'hyperréalisme

Denis Cerclet
Centre de recherches et d'études anthropologiques
Université Lumière-Lyon 2

Les opérations sont aujourd'hui nombreuses de partenariat, de coopération, de participation et de médiation qui rapprochent des artistes et des personnes aussi différentes que des enfants, des patients, des détenus ou encore des habitants. Nombreux sont ceux qui ont l'intuition que ces actions sont favorables à l'amélioration des conditions d'exercice de la citoyenneté, voire plus simplement de la participation à l'activité sociale. Mais il est encore difficile de se prononcer sur ce qui se construit dans le cadre de ces rapprochements. En revanche l'évaluation est une procédure qui repose sur la définition de jalons qui permettent seuls de prendre la mesure des parcours effectués. Loin de moi la prétention de définir de tels outils mais peut-être pourrions-nous essayer de comprendre ce qui fait la singularité du savoir faire de l'artiste qui travaille avec le public.

Cette contribution prend appui sur une ethnographie des sciences qui permettrait de porter un certain éclairage sur l'acquisition de compétences à travers l'action concertée avec des artistes. Elle comporte trois points : 1/ l'hyperréalisme comme symptôme d'un "nouveau" rapport au réel, si ce n'est même d'une "nouvelle" conception du réel ; 2/ les compétences du citoyen et 3/ ce que l'art permet du point de vue de l'expérience.

L'hyperréalisme

L'hyperréalisme me paraît bien rendre compte des changements qui ont eu lieu dans la relation que nous entretenons avec notre environnement. Le terme hyperréalisme désigne un courant artistique formé aux États-Unis à la fin des années 1960 qui, à première vue, consiste à reproduire des images – quasi-photographiques – de la réalité. Mais il apparaît, à l'analyse de ces œuvres qu'il s'agit bien d'une reconstruction de l'image dans la perspective de mettre en avant ce qui dans la réalité sert la perception et la sensation. Ainsi, en regardant ces

peintures ou ces dessins, voire ces sculptures, le spectateur a bien le sentiment de vivre une expérience qui se veut assez proche, sinon augmentée, de celle que l'on peut éprouver dans la réalité. L'hyperréalisme s'appuie sur les nouvelles techniques de grossissement de la vision que sont le zoom ou la macro pour renforcer les effets de l'action perceptive sur l'individu. Dans un autre domaine, prenons exemple sur le travail de Frank Castorf au théâtre de la Volksbühne de Berlin : dans certaines situations, il filme les comédiens en gros plan et diffuse l'image sur un écran installé au-dessus de l'espace de jeu. Ainsi, le spectateur perçoit, en même temps, l'image de la situation dans son ensemble et les traits du visage de certains comédiens. La compréhension de la scène en est ainsi accrue sinon facilitée.

Dans ce sens, il est utile de se reporter au réalisme et à Gustave Courbet¹ qui rappelons-le sont contemporains de l'invention de la photographie (Niepce, 1826 - Talbot, 1841). Cette recherche qui conduit à de nouvelles formes artistiques – et documentaires – marque une étape dans la volonté d'échapper au formalisme et tente de rendre compte de la relation de l'homme au monde au plus près de sa réalité vécue. L'œuvre de Marcel Duchamp est à ce titre exemplaire. Thierry Davila note l'influence d'Henri Poincaré ou encore de Etienne-Jules Marey : Duchamp doute de la précision de la perception. Celle-ci opère à un niveau trop général pour permettre de saisir les infimes variations du réel. La position de Courbet s'inscrit dans ce tournant, initiée par la révolution de 1789 puis celle de 1848, qui vise à rompre avec les anciennes catégories qu'elles soient esthétiques, sociales ou politiques. Gustave Courbet, affirme en 1861, « Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal ». Ou comme le déclarait Victor-Richard de Laprade² : « Oui, l'art réaliste est l'appendice nécessaire de la philosophie athée, de la science qui n'admet rien au-delà et au-dessus de la matière. L'univers sans Dieu, l'homme sans immortalité, la nature sans surnaturel, c'est l'art sans idéal ». Ce courant lui paraît être une négation de l'âme, de l'invisible et par là du divin et du sacré au profit de la matérialité des corps, des techniques et des sciences. De fait, Courbet ramène tout au premier plan et se défait de la ligne de partage entre le quotidien et l'art. Il s'agit là de penser une nouvelle conception de l'espace sans ancrage avec l'infini comme c'était le cas avec l'art baroque. Le lointain ne se résout que par le déplacement, le mouvement et ainsi l'espace du tableau est aussi celui du spectateur.

L'hyperréalisme va plus loin dans la même exigence de rétablir le lien sensible et cognitif avec le monde environnant. La technique permet d'amplifier la perception. L'environnement n'est accessible que par une acuité de la perception, un effort que l'individu doit effectuer sur lui-même ou par un artifice qui lui permet de préserver toute l'intensité de l'expérience « naturelle » lors de la confrontation avec l'œuvre d'art, l'artifice. Jean-Olivier Hucleux s'est attaché,

¹ http://www.histoire-image.org/site/rech/resultat.php?mot=&auteur_id=26&auteur=&titre=&liste_themes=&type_oeuvre_id=&annee_debut=&annee_fin=&musee2=&etudes=2

² Victor-Richard de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris : Didier et Cie, 1870.

avec une patience et une méticulosité quasi surhumaine, à dresser le portrait d'un certain nombre de personnages. Point par point, à la mine de plomb, sans gommer pour ne pas salir le papier, il compose l'image d'une personne à la manière d'un dégradé de lumière, jouant avec toutes les densités qui vont du blanc au noir. Ainsi, Jean-Olivier Hucleux stimulait le corps du spectateur pour l'aider à reconstruire une image pleine de vie, à l'échelle du modèle, qui s'extirpe de cet objet statique qu'est le dessin. Il l'exprimait ainsi : « Ce qui m'intéresse c'est de peindre comme les anciens, c'est-à-dire transmuter l'objet et lui donner vie. Donner vie sur la planéité, ce n'est pas rien parce qu'il faut être toujours en dehors de l'anecdote. C'est le secret de la peinture pour moi. Quand on donne vie à ce que l'on fait, une vie qui vit de sa propre substance, tout ce qui est anecdotique est alors évacué »³.

Cette manière de construire une œuvre ne paraît pas étrangère à la logique numérique qui permet de composer des formes en mouvement, a priori toujours renouvelable, à partir d'une pixellisation de la réalité non pas comme éparpillement « par petits bouts, façon Puzzle » mais engagement dans un processus de perception à l'échelle des « *picture element* », à grains fins. Libérée de toute détermination intérieure, rapportée à ces composants les plus petits que nous percevons, la réalité devient changeante, toute entière sensible aux moindres mouvements, malléable et matière à toutes formes de constructions. La réalité devient assujettie à l'action de percevoir : comme le déclarait Duchamp, ce sont désormais « les regardeurs qui font les tableaux ». L'œuvre – comme la réalité – est ouverte (Eco) et elle demande à l'interprète de revenir à lui et à ses sensations, à ses connaissances, à son imagination. Il importe donc, pour chacun, de bien savoir observer, interpréter, traduire mais aussi de se comporter de manières suffisamment claires – ou ambiguës - pour être perçu et compris selon ses ambitions communicationnelles⁴.

La réalité n'est telle qu'en vertu des capacités du spectateur, de l'auditeur : c'est l'individu – encore le plus petit indivisible – qui est l'opérateur principal de la construction de sa réalité. Mais l'individu est aussi celui qui partage, en indivision, des styles et des manières de faire qui lui permettent d'être continuellement avec d'autres dans un monde – des successions de mondes – plutôt que d'autres et sa réalité ne vaut jamais pour lui seulement. Le nouveau né semble immédiatement communiquant et à même de s'insérer dans un autre processus que lui-même. Nicolas Geogieff évoque une « pulsion de partage » et présente le cerveau comme un organe social, de groupe. Ainsi, « nous ressentirions instinctivement les mêmes forces et de fait, nous partagerions, par sympathie, les mêmes battements produits intérieurement et l' "intonation" de

³ Jean-Olivier Hucleux, la prospection à l'infini. Entretien avec Elisabeth Couturier, *Art absolument*, n°36, juillet/août 2010. <http://media.artabsolument.com/pdf/article/36410.pdf>

⁴ Il est intéressant de voir comment les partitions de musique contemporaine se distinguent de celles de la musique classique et laissent une place à l'interprète : par exemple, celles de Karlheinz Stockhausen, Krzysztof Penderecki, André Boucourechliev...

l'activité musculaire. Ainsi, nos corps seraient instinctivement reliés dans l'effectuation d'actions coordonnées vers des buts partagés »⁵.

Désubstantialisation et fragmentation

L'abandon de l'idéal (la forme précède l'expérience) et la perte de substance – ce qui maintient l'identité d'un corps – introduisent un monde individualisé, pixellisé, atomisé et ainsi toujours changeant parce que soumis à de continuelles recompositions.

Nicolas Bourriaud appelle "post-production" cette nouvelle forme de culture de l'usage ou de l'activité. La réalité telle qu'elle existe pour nous est le produit d'un arrangement particulier à l'image du Djaing, du Vjaing ou de l'art du collage ou encore du travail de Duchamp avec les objets.

Ainsi décomposé, devenu « transitoire, fugitif, contingent », le monde est instable dans le sens où ce sont les phénomènes liés aux mouvements, aux déplacements, aux migrations et aux flux qui retiennent l'attention. La coïncidence groupe social, culture, territoire n'est plus effective. L'environnement social et matériel est toujours changeant et ne relève que difficilement d'une connaissance durable. L'hétérogénéité des populations, l'opacité relative de chacune des relations, la superficialité et la fugacité des échanges induisent un renforcement des compétences de l'enquête à travers laquelle nous construisons notre relation à l'environnement continuellement. Notons que pour John Dewey⁶, « l'enquête est la transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation en un tout unifié ». La coexistence d'une grande diversité d'usagers sur un même territoire induit une attention conjointe et des formes régulières d'ajustement ou de conflits. Cette dynamique oblige, le citoyen, l'habitant, le public à une attention diffuse afin d'analyser des situations qui ne sont pas unifiées ou focalisées, qu'il y ait ou non coprésence physique des interactants. Isaac Joseph s'est intéressé aux interactions non focalisées et les définit, en lien avec Erwin Goffman, comme étant « des interactions dans la mesure où elles satisfont à une condition pour ainsi dire structurelle : elles mettent en rapport des dispositions sensorielles (la vue, l'audition, l'odorat, le toucher) et un langage corporel fait de mouvements, de gestes et d'attitudes. Ce rapport d'observabilité qui s'instaure dans la moindre coprésence est non seulement public mais publicisant »⁷. Cette dernière qualité est importante car elle ouvre sur la fonction sociale de ce mode de relations. Et pour reprendre les termes de Norbert Elias : chaque individu « vit constamment dans un rapport de dépendance

⁵ Colwyn Trevarthen, Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. In Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication. *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999–2000, 157–213, p.158.

⁶ John Dewey, *Logique, la théorie de l'enquête*, trad. G. Deledalle, Paris : Presse universitaire de France, 1967, p. 169.

⁷ Isaac Joseph, *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 1998, p. 120.

fonctionnelle avec d'autres individus »⁸. Ainsi les êtres humains sont toujours inscrits dans un processus d'individuation : ils sont en devenir et se redéfinissent en relation avec leur environnement. La culture n'est dès lors plus « une collection de choses, réelles ou abstraites. En revanche, c'est un processus. C'est un processus cognitif humain qui prend place à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'esprit des personnes. C'est le processus dans lequel nos pratiques culturelles journalières sont édictées. [...] La culture est un processus »⁹. Bruno Latour¹⁰ va dans ce sens lorsqu'il privilégie le social comme mouvement qui ne se réalise que lors des connexions « qui ne se laissent détecter que lorsqu'elles sont modifiées », « d'associations qui doivent constamment se redéfinir pour assembler un collectif toujours menacé de disparition ». Et l'on peut rapporter l'espace et le temps à une même manière de voir : « L'espace n'est pas une simple étendue matérielle support des pratiques, ce que l'expression "agir sur" dénote et connote, mais une *ressource sociale* hybride et complexe mobilisée et ainsi transformée dans, par et pour l'action »¹¹ ; « Si le temps est de nature relationnelle, alors nous ne pouvons plus dire que nous évoluons *dans* le temps. Le temps n'est plus que le reflet d'une dynamique liée aux phénomènes »¹².

Les compétences du citoyen

Vers 1560, Pieter Brueghel signe une toile qu'il intitule *La chute d'Icare*. Lorsque nous sommes face à cette peinture, nous retrouvons, assez fidèlement représentés, les personnages d'un passage qu'Ovide a consacré à la fuite de Dédale et Icare : « Un pêcheur prenant des poissons à l'aide d'un roseau tremblant, un berger appuyé sur son bâton, un laboureur penché sur sa charrue »¹³. Mais les deux œuvres se distinguent : Ovide ajoutait que lorsque les personnages virent passer Dédale et Icare, « [ils] restèrent interdits et prirent pour des dieux ces êtres ». Rien de tel sur la toile de Brueghel qui a choisi de peindre une scène paisible que la chute d'Icare ne parvient pas à troubler. Seules deux petites jambes, dans un coin du tableau, apparaissent hors de l'eau pour signifier le naufrage d'Icare.

À Bruxelles, ville où habitait vraisemblablement Brueghel l'Ancien vers 1560, les Protestants se révoltent contre l'application des décrets du concile de Trente et mettent à bas tous les signes d'idolâtrie. C'est en 1568 que débute la révolte des

⁸ Norbert Elias, *La société des individus*, 1939, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1991 pour la traduction française, p. 52.

⁹ Edwin Hutchins, *Cognition in the wild*, Cambridge (Massachusetts), London (England) : The Massachusetts Institute of Technology Press, 1995, p. 354.

¹⁰ Bruno Latour, *Changer la société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte pour la traduction française, 2006., p. 232.

¹¹ Michel Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris : Editions du Seuil, 2007, p. 181.

¹² Etienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Editions Flammarion, 2007, p. 39.

¹³ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VIII, "Le Minotaure et Dédale", 8, 215.
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/metam/Met08/M-08-152-259.htm>

Pays-Bas ou guerre de Quatre Vingt Ans contre la monarchie espagnole. Les Protestants affirment le désenchantement du monde et l'impossibilité d'une proximité avec Dieu : la relation doit passer par la médiation du Christ. En revanche, les Catholiques revendiquent des lieux, des situations où le divin peut se manifester sur terre. Bruegel, en prétextant une fable, met en opposition deux conceptions de la destinée humaine : celle qui dépend du travail ici-bas et l'autre qui repose sur les œuvres et les sacrements dans le but de se rapprocher de Dieu. Cette mise en parallèle ne prend sens que si le regardeur est en mesure d'élaborer une telle interprétation. Bruegel, à travers cette peinture, s'adresse à un public qui, comme lui, subit les tensions du contexte politique et nous pouvons émettre l'hypothèse que les spectateurs d'alors percevaient clairement les mécanismes de construction de cette image. Mais pour qui n'est pas informé, la chute d'Icare apparaît comme un véritable événement car il y a disjonction entre la sérénité de la scène champêtre et le drame de cette noyade.

William James déclarait que « Pour que l'attention se porte sur un objet et le perçoive intégralement il ne suffit pas qu'il soit présent aux sens, il faut encore qu'il soit présent à l'imagination ». De nombreux auteurs l'ont suivi dans cette voie et l'ont parfois augmenté de la pensée de Maurice Merleau Ponty ou plus récemment de celle de Marc Jeannerod en donnant corps à la perception et la rangeant du côté des actions. Ainsi pouvoir penser s'apparente à un savoir faire : et selon Alain Berthoz, « l'attention n'est pas seulement un mécanisme de filtrage sélectif, d'amplification, c'est une véritable fonction cognitive et motrice ancrée dans l'action et qui participe, de plein droit pourrait-on dire, à l'élaboration des décisions concernant l'action »¹⁴.

Alva Noé considère que la vision est comme le toucher, c'est un mouvement, une exploration de l'environnement. « Comme le contact, la vision est active ». Sa conception de la relation que nous entretenons avec la peinture, par exemple, est comparable avec celle nous entretenons avec le monde et passe par le faire : « Ce ne sont pas les images *comme* objets de perception, qui peuvent nous en apprendre sur la perception ; en revanche, c'est la *fabrication des images* – c'est-à-dire, la construction habile des images – qui peuvent illuminer l'expérience, ou plutôt faire *émerger (enacting)* l'expérience. La fabrication des images, comme l'expérience elle-même, est une activité. C'est immédiatement une activité du regard attentive au monde, et une activité de réflexion sur *ce que vous voyez et ce que vous devez faire pour voir* »¹⁵. Israel Rosenfield¹⁶ s'inscrit dans le même type d'approches lorsqu'il affirme que « tous les actes de reconnaissance et de remémoration nécessitent une certaine activité motrice. Nous arrivons à percevoir et à appréhender le monde physique en l'explorant avec nos mains, nos yeux et les mouvements de notre corps ; les souvenirs et les reconnaissances dont le monde est l'objet sont intimement reliés à ces mouvements mêmes que nous effectuons

¹⁴ Alain Berthoz, Physiologie de la perception et de l'action, *L'annuaire du Collège de France*, 2008, p. 402.

¹⁵ Alva Noé, *Action in perception*, Cambridge (Massachusetts), London (England) : The MIT Press, 2005, p. 178.

¹⁶ Israel Rosenfield, *L'invention de la mémoire*, Paris : Flammarion, 1994, p. 90.

pour l'explorer. Les actes moteurs participent à l'établissement d'un contexte et d'un contact immédiat avec l'environnement ». Marc Jeannerod avait mis l'accent sur la notion de répertoire moteur : avoir fait permet de mieux comprendre ce que l'on observe et plusieurs travaux ont montré que, par exemple les spectateurs d'une chorégraphie ont une réception plus active lorsqu'ils ont eux-mêmes pratiqué ce style de danse. Anne Decoret-Ahiha est parti de ce constat neurophysiologique pour organiser, avant les spectacles, des séances d'échauffement du spectateur à la Maison de la danse de Lyon. Tout cela parce corps et esprit sont désormais réconciliés et l'acte ou le geste ne se réduisent pas à un travail musculaire. Pour Alain Berthoz, « l'action n'est pas la motricité : l'action et le geste sont projets, intentions, émotions, souvenirs ». Les processus sensoriels et moteurs, la perception et l'action sont fondamentalement inséparables dans la cognition vécue.

Le but de l'art n'est plus de faire du beau

Souvenons-nous des premières pages de cet article : comment les réalistes se sont attachés à lutter contre les idéaux pour inscrire l'art dans la société et la matière des corps. De ce point de vue, le beau tel qu'Immanuel Kant le définissait (« Le beau est ce qui est représenté sans concepts comme l'objet d'une satisfaction universelle », c'est-à-dire « indépendante de tout intérêt »¹⁷) ne semble plus être la préoccupation principale des artistes actuels et la figure de l'artiste telle qu'elle s'est propagée à l'époque romantique n'est plus tout à fait d'actualité. Les artistes sont désormais des acteurs de la vie sociale et politique : ils travaillent à pointer les routines, les pensées paresseuses, les injustices, les incohérences. Ils sont tels des chercheurs et des scientifiques, portés par un questionnement, une problématique. Mais, à la différence de la science, l'art joue avec l'incertain, l'inépuisable interprétation, l'ambiguïté.

L'idée de beauté impose l'existence d'un sens commun esthétique et, de fait, une certaine stabilité sociale : comment imaginer aujourd'hui que les participants à un processus social local acceptent d'« universaliser » leurs perceptions et partagent les informations nécessaires à une interprétation commune des œuvres ? Certainement peu nombreux seraient ceux qui soutiendraient une telle affirmation. Yves Michaud met en parallèle « une extrême différenciation sociale » et « une extrême différenciation des jeux de langages et des appréciations esthétiques »¹⁸. Selon lui, l'art est entré dans l'espace public de la discussion : ainsi, « la valeur esthétique n'est pas plus absolue que les critères au nom desquels on la discerne : elle vaut ce que valent les critères qui permettent la communication entre ceux qui partagent le jeu de langage et l'esthétique localisée en question »¹⁹.

¹⁷ Titre de l'article 6 de l'ouvrage d'Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 139.

¹⁸ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1999, p. 77.

¹⁹ Yves Michaud, *Critères esthétiques...*, p. 83.

Ce qui est en jeu là, c'est la fin de l'autonomie de l'art et de sa dimension transcendante. Est-ce pour autant la fin de l'expérience esthétique ? John Dewey cherchait à « retrouver la continuité entre l'expérience esthétique et les processus ordinaires de la vie » sans qu'il s'agisse pour lui de banaliser les arts. Mais dans une perspective pragmatiste, les compétences acquises à travers la pratique des arts, comme artistes amateurs ou comme spectateurs devaient servir la vie ordinaire.

Cette relation entre l'art et la vie ordinaire passe par le faire. L'œuvre d'art désigne un ensemble de gestes qui constituent progressivement un espace-temps. Celui-ci est construit par l'artiste dans sa relation avec un spectateur, ici et maintenant ou délégué par l'entremise d'un objet ou d'un dispositif et, dans ce cas, c'est le spectateur qui le reconstituera au cours de son observation. Dans les deux cas, l'œuvre se comporte comme une fiction. Picasso déclarait : « Nous savons tous que l'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui nous fait réaliser la vérité, tout au moins celle qu'il nous est donné de comprendre. L'artiste doit savoir comment parvenir à convaincre les autres de la véracité de son mensonge »²⁰. Mais elle n'est pas fiction parce qu'elle se distinguerait du réel, confinée qu'elle serait dans l'espace de l'imaginaire ; elle est fiction parce qu'elle est fabriquée : elle est un artifice.

Le spectateur fait l'expérience de l'œuvre dans une situation qui n'est pas toujours « originale » mais qui n'est pas totalement étrangère non plus à celle qui a prévalu lors de sa composition. C'est en ce sens que l'on peut parler de performance à la fois pour le geste de l'artiste et pour celui du spectateur. Et nous pouvons parler de contagion motrice pour désigner quelle manière de faire relie l'artiste à ses spectateurs. Cette action conjointe – bien que souvent différée – ne consiste pas dans l'imitation ou la reproduction des mouvements d'autrui. Chaque situation est une réalité particulière qui naît (qui émerge diraient certains) de la participation d'individus à ce que je serais tenté d'appeler une chorégraphie sociale. Ces interactions permettent à des personnes de faire l'expérience d'univers différents des leurs.

Prenons l'exemple d'un match de tennis : qu'en fait le spectateur ? Reste-t-il en dehors du jeu, à l'image d'un arbitre ? Alors il suit le trajet de la balle et s'exclame lorsqu'elle marque le point. A-t-il développé le savoir faire d'un critique ? Et dans ce cas, il commente le jeu selon des modalités spécifiques. Ou bien parvient-il à sentir l'effort musculaire des joueurs ? Les torsions infligées à la balle ? A éprouver les connexions synaptiques et musculaires nécessaires pour maintenir sa présence dans le jeu ? En d'autres mots, quelles compétences cherche-t-on à développer lorsque l'on travaille avec un artiste à l'école ? S'agit-il de prendre place dans le monde des arts en tant que spectateur, critique, peut-être même pour devenir artiste ? Ou bien l'objectif est-il, dans un contexte fortement différencié, de se familiariser avec la diversité des jeux de langages, des styles qui font notre quotidien ? Dès lors, il n'est pas souhaitable de rester extérieur aux

²⁰ Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, Paris : Editions Gallimard, 1998, p.17.

œuvres mais il faut chercher à les vivre, en faisant tout pour se laisser animer par ce qu'elles proposent.

Le monde des arts permet un tel laisser-aller à soi et à autrui car l'artiste est plutôt bienveillant. Jan Świdziński mettait l'accent, dans la perspective d'un art contextuel, sur la relation avec autrui comme véritable objectif de la création artistique : « ce qui compte c'est ce contact momentané, cette solidarité et cette bienveillance réciproque en ce lieu et en ce moment-là, à l'égard de ces gens, telle est devenue notre activité artistique, notre performance dans le monde »²¹.

L'art nous permet d'expérimenter des fictions, aussi réelles que les possibilités – les probabilités – que peut générer notre existence. Et cela reste un jeu. Il nous permet de le faire dans un espace qui n'est pas encore contaminé par la performance et dont l'activité est gratuite. Peut-être pourrions-nous imaginer qu'il ne serait pas évaluable dans un tel contexte ?

²¹ Jerzy Świdziński J., *L'art et son contexte. Au fait qu'est-ce que l'art ?*, Québec : Inter Editeur, 2005, p. 139.