

DE QUOI LE COMMISSARIAT AUX ARTS ACTUELS EST-IL LE NOM ?

Jean-Paul Rathier

En migrant des arts visuels aux arts de la scène, la notion de « commissariat » questionne l'ensemble du champ professionnel des arts et de la culture, en particulier dans la définition de ses métiers et de ses méthodes. Bien que floue, la notion a valeur heuristique : elle ouvre un espace de recherche, en pratique et en théorie, pour expérimenter de nouveaux agencements entre création, production, diffusion et réception des œuvres. Au delà de la variété des objets et situations dont traite le commissariat aux arts actuels, une commune compétence semble se dégager chez celles et ceux qui revendiquent cette fonction : un art de « faire exister », simultanément, événements, relations et formes par une pratique de l'assemblage. Est-ce suffisant pour en déduire l'émergence d'une nouvelle profession ? Si j'en doute, je reconnais cependant qu'il y a là, dans l'usage que nombre d'acteurs font de la notion de commissariat, une aspiration à changer radicalement les règles du jeu en matière de coopération entre artistes, opérateurs culturels, partenaires institutionnels et citoyens. Comme une « tectonique des places » qui s'éprouverait déjà dans certains espaces-laboratoires. Mais convenons que les effets sont encore peu sensibles dans la plupart des organisations culturelles. Alors, épiphénomène ou prémices d'un mouvement de fond ?

La réponse attendra. Dans cet article, il s'agira plutôt d'exposer les étapes du cheminement critique qui m'a conduit à cette interrogation. Le point de départ en sera l'expérience dont j'ai témoigné en avril 2014 à Montréal, lors du Symposium¹, dans une contribution intitulée « Appel aux arts mitoyens ». « Les arts mitoyens » procèdent d'un bricolage conceptuel qui me sert à signifier le lieu et l'enjeu de pratiques de création qui subvertissent nos visions des voisins et donnent à penser la culture comme politique des voisinages. Je situerai d'abord cette trouvaille au regard de l'héritage des avant-gardes et d'expériences plus récentes, comme celles de « l'art contextuel » ou de « l'esthétique relationnelle ». Ensuite, avec quelques exemples, je m'expliquerai sur le parti pris d'une mise en jeu des frontières pour activer un désir de création qui renoue avec le sens du commun. Il en découlera une réflexion éthique sur l'implication des artistes dans l'espace public. Enfin, avec ce point d'appui, je tenterai de dire ce dont le commissariat aux arts actuels pourrait être le nom.

Art et politique des voisinages

Tout au long du XX^e siècle, les avant-gardes ont mis en débat les rapports entre art et politique, art et société, art et existence. Leurs prédécesseurs de la fin du XIX^e siècle avaient ouvert la voie en faisant entrer le monde dans l'atelier de l'artiste. Mais les Surréalistes, à partir des années 20, puis les Situationnistes, dès les années 50, iront plus loin. Ils s'engageront à faire entrer l'art dans la vie. Mouvement qui, dans sa version la plus extrême, tendra vers un « désœuvrement de l'art ». Ainsi Robert Filliou et Joseph Beuys vont-ils œuvrer, dans les années 60 et 70, pour que « l'art se réalise comme vie ».

Dans les années 80, le néo-libéralisme s'impose à l'échelle planétaire et son « hégémonie culturelle » incite à des replis tactiques du « poético-politique » promu par les avant-gardes.

L'horizon d'attente n'est plus celui d'un hypothétique « grand soir » mais plutôt, au ras du quotidien, celui de « petits matins » plus propices aux micro-changements. La politisation de l'art se poursuit ainsi, modestement, par d'autres moyens. Parmi les thèmes favoris explorés ces dernières années par des artistes du micro-politique, on notera celui du « voisinage ». Mais de quels voisins s'agit-il ? Friedrich Nietzsche nous met sur la voie : « Notre prochain, ce n'est pas notre voisin, c'est le voisin du voisin ». Difficile de mieux dire pour signaler l'illusion de la proximité et tracer le chemin d'une éthique. Une mise en égard de l'altérité pour éviter de produire des formes de proximité confinant à une promiscuité obscène, voire anthropophage. C'est pourquoi j'en suis venu à parler d'arts mitoyens comme pratique de création questionnant des objets qui symbolisent l'idée de frontière (géographique, sociale, professionnelle, affective...). En travaillant sur ces objets, qui à la fois nous séparent et nous relie à nos voisins (comme la haie ou le mur entre deux terrains contigus, objets mitoyens qui créent une charge commune pour les deux propriétaires), comment provoquer des occasions d'échanges, mettre en mouvement nos identités respectives et produire des esthétiques et des socialités nouvelles. Perspective déjà dessinée par Édouard Glissant dans sa « poétique de la relation », invitation à une « créolisation des pensées » pour mieux habiter le « Tout-Monde ». C'est ce que fait un artiste comme Jean-Paul Thibaut² avec ses « protocoles méta », il déplace en permanence son laboratoire de recherche à travers le monde, dans des institutions, des espaces publics ou privés, toujours dans le voisinage de la poésie, de la philosophie et de l'anthropologie, en exploitant des forces et des matériaux puisés dans la vie quotidienne et les cultures des personnes qu'il rencontre. Pour lui, « il ne s'agit plus de créer un nouvel art, mais une autre conscience ». Une visée que partage aussi l'artiste Rirkrit Tiravanija³.

De nombreux essais proposent des typologies et des analyses de ces expériences. Au début des années 2000, deux théories sur le sujet ont occupé le devant de la scène, celle de « l'art contextuel » et celle de « l'esthétique relationnelle ». La première, élaborée par Paul Ardenne, utilise la notion de contexte pour étudier les avant-gardes artistiques et les nouvelles formes de présence de l'art apparues dans les années 90 : œuvres ou performances qui investissent un milieu urbain ou un paysage, interventions intrusives et questionnantes dans les champs de l'économie ou des medias... « Manœuvres » plus ou moins « clandestines » et « furtives » qui, à la différence d'un art public officiel, tentent de changer la réalité, et, dans certains cas, d'impulser des processus de création collective. « Un agir communicationnel », comme le dit Jürgen Habermas, qui s'appuie sur l'intersubjectivité et favorise un partage d'expérience. C'est à cette dimension du partage que s'intéresse la théorie de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Son étude porte sur des artistes qui travaillent à « la création de modèles de socialité ». Que la proposition de l'artiste soit ou non mise en œuvre par les « participants » auxquels il s'adresse, ce qui prime c'est la « valeur d'usage » de cette proposition. Bien que convaincus de l'intérêt de ces « mises en relation » produites par l'art, les deux essayistes restent prudents. Paul Ardenne, non sans raisons, voit le risque d'un usage cosmétique de l'art contextuel, quand il s'inscrit dans des événements culturels programmés pour répondre à une stratégie de marketing territorial. Nicolas Bourriaud, lui, s'inquiète du peu d'espaces de négociation dans notre démocratie pour développer un art générateur de nouvelles socialités.

Que la démarche des artistes soit orientée par « le contexte » ou « la socialité », ce qui est visé (du moins dans les intentions affichées) c'est de sortir de la scène artistique, telle qu'elle est instituée, pour « agencer » ailleurs de nouveaux dispositifs de création impliquant la population. Il n'est pas inutile de préciser ce concept « d'agencement ». La paternité en revient à Gilles Deleuze et Félix Guattari qui en avaient fait une pièce maîtresse de leur « écosophie »,

l'écophilosophie étant l'aptitude à faire jouer ensemble une attention écologique à la planète dont nous sommes les hôtes – vivre en intelligence avec la nature – et une approche philosophique de nos manières d'habiter le monde – capacité à faire culture dans « le divers et le multiple ». Dans l'agencement, la pratique du « bricolage » et de « l'assemblage », propre à intégrer de « l'hétérogène », prévaut sur la notion de système, dominée par un idéal d'intelligibilité. De ce point de vue, l'art est fondamentalement « agencement », puisque, comme le soutenait Guattari, il va dans le sens de l'hétérogène, là où le capitalisme, lui, tend à tout réduire à de l'homogène.

Par un autre chemin, celui du « braconnage culturel », Michel de Certeau concluait également à la nécessité philosophique et politique de penser le divers et le multiple. Observateur attentif des pratiques culturelles (celles dites cultivées, qui sont sous les projecteurs, et celles dites ordinaires, qui prolifèrent dans l'opacité du social), il contribua activement, dès le début des années 70, à une prise en compte de « la culture au pluriel ». Comme Edgar Morin dans la même période, de Certeau cherche à articuler culture savante, culture de masse et culture populaire. Il pousse l'analyse jusqu'à remettre en cause le dogme d'une action culturelle devant répondre à des besoins, et il renverse la perspective d'une politique de démocratisation de la culture qui présuppose l'existence d'un manque de culture dans les classes populaires, et qui privilégie la valeur artistique des œuvres sur la valeur créative de leur réception et des diverses formes d'appropriation (détournements et réemplois) dont elles sont l'objet. Il propose de s'intéresser à la « singularité » du terrain, des situations et surtout des acteurs quand ils combinent leurs propres ressources culturelles à des ressources extérieures pour transformer leur « quotidien ». Avec le concept de « l'opération culturelle », il veut rendre compte de « la formalité des pratiques » qui organisent ces « transactions » et ces jeux de « traduction » entre l'espace de la production artistique et culturelle et celui de sa réception pour des usages toujours singuliers. La culture est donc « l'opération culturelle » elle-même, c'est à dire « un acte de faire, une pratique » définie comme « une trajectoire relative aux lieux qui déterminent ses conditions de possibilité ».

Ces apports théoriques permettent d'approfondir la question de l'art comme « expérience » et celle de la culture comme politique de « l'altérité ». À confondre et traiter superficiellement ces deux questions, des artistes peuvent continuer à s'imaginer être au centre de la société, alors qu'ils y sont particulièrement mal logés, et des politiques croire encore dans la démocratisation de la culture, sans même s'apercevoir que c'est la culture de la démocratie qui est en crise.

Aujourd'hui, la question n'est plus de savoir comment élargir les publics des institutions culturelles, mais comment trouver les moyens d'élargir nos pratiques. Ce que dit avec une belle justesse Marie José Mondzain dans une contribution à l'Appel des Appels :

Penser la culture en termes de démocratie ne consiste pas à réduire les espaces et les temps où s'éprouvent le plaisir et la liberté à une offre spectaculaire de divertissements, ou à une distribution démagogique de valeurs sûres prônant l'accès de tous à une anthologie de « chefs-d'œuvre ». Penser la démocratie c'est partir de réalités fondatrices, à savoir que la connaissance et la création ont valeur universelle, que c'est dans ce partage et nulle part ailleurs que se joue l'égalité de tous. Il faut partir de la reconnaissance du droit et de la capacité de chacun, sans distinction, à faire usage de sa sensibilité et de son intelligence. Penser la culture, c'est définir le citoyen, c'est le construire comme sujet de son désir et comme cause de son action. La culture est une éthique qui transforme les relations de voisinage et fait vivre l'altérité dans le plaisir comme dans les conflits [...] Chacun, là où il est, est en charge de cette politique du voisinage où se règlent à chaque instant l'écart et la proximité, le lien et la déliaison, la concorde et la lutte. (Mondzain, 2009, p. 322).

Choisir cette voie, c'est substituer une logique des « droits culturels » à celle du « droit à la culture ». Actuellement, nous sommes entre ces deux logiques, occupés tant bien que mal à nous « mouvoir dans la brèche », cette brèche dont Hannah Arendt disait qu'elle est : « L'intervalle entre le passé révolu et l'avenir infigurable » et que « [...] là, les hommes doivent s'exercer à penser ».

Une rencontre avec le réel

Vecteur métaphorique d'une réflexion sur « la culture comme politique des voisinages », « l'objet mitoyen » est à appréhender dans sa dimension paradoxale. Cet objet que nous possédons en commun et qui a pour fonction première de nous séparer, nous pouvons toujours, par consentement mutuel, le transformer et en jouer comme support d'échanges de signes, de paroles, de services. À condition de savoir-y-faire avec le désir d'avoir quelque chose à faire ensemble. Ainsi lisières et seuils en tous genres pourront-ils tenir lieu à la fois de frontière et de passage entre l'ici et l'ailleurs, l'intime et le public, l'art et le politique. Une dialectique du « séparer/associer » met en mouvement le dispositif des arts mitoyens. Et il arrive que dans le passage d'une épreuve de la séparation à un désir d'association se produise une rencontre avec le réel. Non sans angoisse.

Les « pragmatistes » diraient : c'est un juste retour des choses ! Effectivement, comme le pensait il y a déjà plus d'un siècle le philosophe William James dans sa conception d'un « monde pluraliste » : « Les choses en tant que telles ne sont pas données mais en train de se faire ». Et elles se font autant qu'elles nous font. Ce monde nous ne le supposons plus comme une entité homogène et nous pouvons enfin le percevoir, l'habiter, le pratiquer comme un archipel. « Un monde pluriel mais commun » ajouterait le sociologue Bruno Latour. C'est ce monde de l'hétérogène, évoqué plus haut, que Georges Bataille, avant Jacques Lacan, avait repéré comme terra incognita pour « la société utile et productive ». Lieu d'irruption de ce qui est impossible à symboliser, « part maudite » des sociétés humaines, réceptacle de l'irréductible, du déchet, de l'ordure, du hors-norme, du radicalement autre. Le réel comme noyau dur de la réalité, pierre de touche du désir. Réel dont Jacques Lacan dira plus tard : « C'est ce qui, de n'avoir pas été vécu de la réalité, fait symptôme de la vie. C'est ce qui ne marche pas, ce qui cloche dans l'existence »⁴. L'acte de création consiste à faire advenir ce réel. Alors comme le formule si lucidement René Char : « Le réel quelque fois désaltère l'espérance. C'est pourquoi, contre toute attente, l'espérance survit ». Mais ne nous y trompons pas, ce réel que cherchent à attraper le philosophe, le psychanalyste ou le poète ne cesse de nous échapper. Ce qui ne signifie pas qu'il soit sans effet. L'histoire de l'art et de la littérature en témoigne et chaque humain peut en faire l'expérience.

Par le truchement des arts mitoyens, je cherche à produire les conditions de ce type d'expérience. C'est en 2007 que je me suis engagé dans cette exploration des frontières, considérant que bien des discours politiques sur le thème de « la proximité » relevaient de l'imposture. Alors je fis mienne cette position éthique de Jean Oury : « Être au plus proche ce n'est pas toucher, c'est assumer le lointain de l'autre ». Mais quelles pratiques artistiques pourrions-nous mettre en jeu pour favoriser un accès à cette dimension de l'altérité ? Dans quelles situations, avec quelles formes d'organisation ?

Les premiers pas furent modestes, sans être timides. D'emblée, je décidai de faire de la rue où j'habite et travaille un terrain d'expérimentation, avec pour objet d'investigation les clôtures séparant les jardins. Sous le titre « Les jardins d'à côté », la proposition fut rendue publique à

tous les voisins de la rue, en les invitant à venir nous rencontrer dans les locaux de l'association Script⁵ pour envisager ensemble les conditions de mise en œuvre de la démarche. Ainsi se constitua un groupe-projet associant des voisins au collectif d'artistes mis en place par Script : photographe, plasticien, architecte, musicien, chorégraphe, écrivain. Pour les artistes, il ne s'agissait pas de mettre leurs œuvres « en situation » mais plutôt de partir des relations de voisinage en leur donnant une forme artistique, poétique, qui rende sensible la possibilité de créer du « commun » avec ce qui fait bord, limite, frontière. À la fin de la première année, diverses propositions d'installations et de performances étaient esquissées. Une présentation publique eut lieu dans notre jardin, à laquelle assista une centaine de voisins, dans une rue comptant deux cents habitations. L'année suivante fut consacrée aux réalisations, avec une restitution festive à l'automne 2008. L'expérience confirma l'intuition que « la frontière est la condition épidermique du vivant »⁶. À partir de 2009, la démarche trouva de nouveaux terrains d'application et fut partagée avec d'autres associations culturelles du territoire. Dans cette dynamique coopérative, la problématique de la mitoyenneté oblige à questionner les projets et les modes d'organisation des uns et des autres pour, là encore, inventer un « être-en-commun ».

De ces expérimentations nous avons tiré l'enseignement que la valeur culturelle de telle ou telle pratique n'est pas prédictible. La valeur culturelle se constitue, chemin faisant, au cas par cas, par de multiples interactions. Dans cette « poésie du réel », où il s'agit d'« écrire avec ce qui nous arrive », l'expérience artistique ne suscite pas seulement le partage des émotions (ce qui est déjà beaucoup), elle active des situations, invite au troc de techniques et d'habiletés, autorise des aveux d'ignorance, encourage les désirs d'apprendre, garantit le respect de chacun dans la confrontation des points de vue. Dans ce mouvement, souvent turbulent, préjugés et faux-semblants partent en vrille, et, parfois, l'horizon se dégage pour oser dire et faire ce qui, jusque-là, semblait hors de portée. Ces audaces dynamisent la vie sociale en subvertissant des images, des représentations qui font obstacle à la reconnaissance mutuelle.

La tentative de l'assembleur

Malgré la promesse du titre de l'article, une définition de « la fonction de commissariat » tarde à venir. Cette mise en suspens, annoncée dès l'introduction, je l'ai justifiée par la nécessité d'exposer, préalablement, ce qui de mon expérience pourrait entrer en résonance avec une pratique de l'assemblage. Quelle a été la visée de ce détour ? Parvenir à faire le portrait du commissaire en assembleur et repérer les enjeux de sa tentative.

Le commissaire aux arts actuels a un savoir-faire composite, agrégeant les compétences de différents métiers : directeur artistique, producteur, diffuseur, programmateur, médiateur... Le « liant » entre ces compétences résulte de la combinaison des qualités respectives et antagonistes du « bricoleur » et de « l'ingénieur ». Hybridation qui génère la figure de l'assembleur.

Dans *La pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss donne des clés pour expliciter ce montage. Il met en opposition « l'ingénieur », dont la démarche s'inscrit dans la perspective de la science, avec la volonté d'imposer au monde un projet, de créer des structures nouvelles, et « le bricoleur », qui lui n'a pas besoin de projet, dont « l'univers instrumental est clos, mais qui sait s'arranger avec les moyens du bord et s'inventer des règles du jeu ». Retenons juste ces quelques éléments de définition proposés par Lévi-Strauss :

On pourrait être tenté de dire qu'il [l'ingénieur] interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous ensemble de la culture. [...] l'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer « au-delà », tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure « en deçà », ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. [...]
Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.
(Lévi-Strauss, 1962, p. 26)

Mais cette opposition tient-elle vraiment ? Jacques Derrida en a fortement douté, considérant que dans l'ingénieur il y a toujours un bricoleur qui s'ignore. Pour lui, « l'idée de l'ingénieur qui aurait rompu avec tout bricolage est une idée théologique ».

Dans l'exercice des métiers artistiques et culturels, nous sommes alternativement dans la logique de l'ingénieur et dans l'invention du bricoleur. Nous savons aussi qu'il existe un entre-deux, celui de la pratique de l'assemblage. Une pratique qui requiert deux qualités : le souci de la précision et l'esprit de fantaisie. Dès lors qu'il s'agit de faire tenir ensemble des éléments qui ne sont pas destinés à s'unir, des ajustements exacts et des règles strictes s'imposent. Mais cette pratique suppose aussi le libre jeu des associations et une part d'insouciance, de sorte que, à notre insu, advienne de l'insolite, voire de l'inouï ou du bizarre. L'assemblage emprunte tout autant à la logique qu'aux inépuisables ressources de l'imagination créatrice.

La notion de commissariat aux arts actuels est donc le signal d'une évolution de pratiques professionnelles intégrant de plus en plus la dimension de l'assemblage. Elle met aussi au travail les artistes et les opérateurs culturels sur le terrain sociétal, comme en ont témoigné nombre de contributeurs au cours du Symposium. Cette notion qui circule depuis quelques années - sur les continents américain, africain, australien ; dans quelques pays asiatiques ; dans le nord, l'est et le sud européens - est très largement ignorée en France⁷. En la découvrant pour la première fois au printemps 2014 à Montréal, j'ai éprouvé un sentiment d'« étrange familiarité ». Quelque chose se branchait directement sur des réflexions menées depuis une vingtaine d'années à propos de la fonction de médiation artistique et culturelle. De surcroît, j'y ai reconnu la même tentative de faire advenir, par « les droits culturels », une culture politique animée par la volonté de remettre l'humain au cœur de la société. Un défi pour la création artistique, pour qu'elle soit plus présente dans notre quotidien, qu'elle incite chaque citoyen à l'initiative poétique. C'est un changement de paradigme qui peu à peu voit le jour. Il est perceptible dans les débats sur la politique culturelle, plus particulièrement dans les collectivités territoriales, lorsque s'exprime le souci de mieux prendre en compte les droits culturels des personnes dans les politiques publiques : éducation, action sociale, santé, justice... « Un nouveau référentiel pour la culture ? » s'interroge Philippe Henry :

Au minimum, il s'agirait de mieux accepter la nécessité, pour le monde de l'art de relever d'un référentiel idéologique reconfiguré et d'aller vers un mode interne de développement plus dialectique, fondé sur deux piliers interdépendants et de même importance en termes tant de reconnaissance que de moyens. Le premier pilier prolonge l'héritage du passé. Sur l'exemple du spectacle vivant, il donne la priorité à l'œuvre textuelle et/ou scénique produite par des professionnels, à la culture des professionnels de l'art, même si toute une série d'actions d'accompagnement et de médiation est également mise en place pour des publics désormais diversifiés. Il reste encore aujourd'hui dominant. Ce qu'on aimerait pouvoir appeler le second pilier est de fait présent, mais encore très largement minoré par les milieux artistiques eux-mêmes et

les politiques culturelles publiques. Il se développe sur la base d'une confrontation et d'un croisement permanents entre la culture des professionnels de l'art et la culture d'autres mondes sociaux, d'autres territoires, d'autres individualités. Il se construit à partir d'une relation plus symétrique entre professionnels et non professionnels de l'art et travaille constamment sur des questions d'inter-culturalité. Il met l'action culturelle au cœur du projet artistique et ne la tient pas pour un simple complément d'une œuvre artistique préalablement produite. (Henry, 2014, p. 150).

L'action culturelle en lien avec un projet artistique ne peut plus se limiter à être un moyen de communication pour toucher des « publics dits éloignés ou empêchés », ou, cas le plus fréquent, se réduire à une stratégie marketing pour gagner de nouveaux abonnés. Il nous faut l'envisager autrement, comme : enrichissement d'une démarche artistique par la participation ; contribution à une reconnaissance de l'œuvre comme un bien commun ; geste d'hospitalité pour accueillir la diversité des goûts et des opinions dans l'espace public. Comme indiqué dans la première partie de l'article, des outils théoriques et des cadres d'action sont disponibles pour penser et accompagner cette mutation. Il ne s'agit pas d'abandonner le combat pour le soutien à la production et à la diffusion d'une offre artistique variée et de qualité, mais d'élargir notre horizon professionnel en articulant mieux les enjeux de la création artistique avec ceux de la culture envisagée dans une dimension anthropologique. Le chemin sera long.

Depuis trois ans, je participe à des échanges et des travaux inspirés par « La déclaration de Fribourg »⁸, texte où sont formulés, en référence à la Déclaration universelle des Droits de l'Homme⁹, les principes éthiques des droits culturels. La méthode d'analyse des pratiques qui en découle vise à repérer dans chaque projet artistique et culturel : les formes de relations qu'il génère ; le réseau d'interactions dans lequel il se constitue ; les transactions qu'il favorise ou non entre les différents acteurs. À chaque niveau, il s'agit d'identifier les libertés et droits culturels qui s'y trouvent impliqués. Cette approche systémique met en lumière les qualités propres à chaque expérience, la nature des connexions qui la rattachent à un environnement économique et social, l'inventivité des acteurs. Elle fait aussi apparaître, en creux, le niveau de pertinence de telle ou telle politique publique au regard de l'effectivité des droits culturels. Méthode qui s'apparente à une recherche-action.

Le questionnement sur l'effectivité des droits culturels au sein d'organisations et d'administrations sectorisées bouscule à la fois les frontières sociales et les frontières mentales. Comme les artistes et les opérateurs culturels, les professionnels de l'éducation, du travail social, de la santé... peuvent, eux aussi, rencontrer des difficultés à sortir des cadres habituels d'exercice de leur métier. C'est le premier pas qui coûte. Passé le seuil de la peur de perdre son identité professionnelle, s'ouvre un espace de liberté propice à l'innovation institutionnelle et à des relations de coopération. Dans l'échange, les savoir-faire des uns et des autres se fortifient mutuellement. S'offre alors l'opportunité d'une nouvelle alliance entre art, éducation, culture et société.

Au cours du Symposium, à plusieurs reprises, j'ai entendu s'exprimer le souhait de cette nouvelle alliance. Un souhait qui se soutient, à l'échelle internationale, d'expérimentations toujours plus nombreuses et probantes malgré leur fragilité économique. Et il n'est pas dit que celles et ceux qui aujourd'hui se risquent à exercer la fonction de commissaire n'oseront pas bientôt produire un nouvel alliage entre culture et politique. C'est la tentative dont le commissariat aux arts actuels serait le nom.

Notes

1 : « Illumination : Symposium international sur le commissariat des arts de la scène, une pratique à consolider » (2014). http://www.acaq.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=6

2 : <http://www.protocolesmeta.com/spip.php?auteur3>

3 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/co46nKL/rGEKRaz>

4 : Sur la notion de réel, Marie-Thérèse Mathet propose des éléments de définition très éclairants pour le domaine de la création artistique : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php>

5 : Les expérimentations du dispositif arts mitoyens sont présentés sur le site de Script : <http://script-bordeaux.fr/arts-mitoyens.html>

6 : Définition proposée par Régis Debray dans son manifeste Éloge des frontières.

7 : Si la notion est rarement employée en France dans les discours des artistes et des opérateurs culturels, on peut toutefois remarquer que des expériences comme celles promues par l'association ARTfactories/Autre(s)pARTs sont très proches des pratiques de commissariat aux arts actuels : <http://www.artfactories.net/>

8 : <http://droitsculturels.org/ressources/wp-content/uploads/sites/2/2012/07/DeclarationFribourg.pdf>

9 : <http://www.un.org/fr/documents/udhr/>

Bibliographie

ARDENNE, P. (2002). *L'art contextuel*, Paris, Flammarion.

ARENDT, H. (1961). *Between Past and Future*, New York, The Viking Press et (1968). *La crise de la culture*, Paris, Gallimard.

BATAILLE, G. (1983 [1933]). *La structure psychologique du fascisme dans La Critique sociale*, n° 10, Paris, rééd. *La Critique sociale*, Paris, Éd. de la Différence.

BOURRIAUD, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

CHAR, R. (1962). *La Parole en archipel*, Paris, Éditions Gallimard.

DEBRAY, R. (2010). *Éloge des frontières*, Paris, Éditions Gallimard.

DE CERTEAU, M. (1980). *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois. / (1990). *L'invention du quotidien, art de faire*, (dir.) Luce Giard, Paris, Gallimard. / (1994). *L'Ordinaire de la communication dans La Prise de parole et autres écrits politiques*, (dir.) Luce Giard, Paris, Le Seuil.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 / Mille plateaux*, Col. Critique, Paris, Les Éditions de Minuit.

DERRIDA, J. (1967). « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil.

GLISSANT, É. (1995). *Tout-monde*, Paris, Gallimard. / (1997). *Le discours antillais*, Paris, Gallimard.

HENRY, P. (2014). *Un nouveau référentiel pour la culture ? : Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

JAMES, W. (2005 [1912]). *Essais d'empirisme radical*, Marseille, Éditions Agone.

LACAN, J. (2001). « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil.

LATOUR, B. (2003). *Un Monde pluriel mais commun : Entretiens avec François Ewald*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

LÉVI-STRAUSS, C. (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

MONDZAIN, M.J. (2009). *Et ça va chercher dans les combien tout ça ?*, dans *L'appel des appels*, Paris, Mille et une nuits.