

ASSOCIATION MARCEL HICTER
POUR LA DÉMOCRATIE CULTURELLE - FMH

ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGAGÉE

5/6 L'ARTISTE ET LES PRATIQUES CULTURELLES ENGAGÉES

DÉFIS PÉDAGOGIQUES, MÉTHODOLOGIQUES ET CONTROVERSE

Par Milena Dragicevic-Sesic

JUILLET 2012

ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGAGÉE

5/6 L'ARTISTE ET LES PRATIQUES CULTURELLES ENGAGÉES

DÉFIS PÉDAGOGIQUES, MÉTHODOLOGIQUES ET CONTROVERSE

Par Milena Dragicevic-Sesic,

intervenante dans le cadre du Diplôme européen

L'objectif principal de cette analyse est de décrire le **cadre et la méthodologie des programmes de formation** conduisant au développement des connaissances professionnelles et de l'expertise spécifique parmi les activistes artistiques et culturels. Ces programmes peuvent avoir divers buts:

- développer la capacité de l'artiste en tant qu'activiste – l'aptitude à la formation (comme le partage et le développement d'idées, le travail en équipe, l'engagement auprès des communautés, etc.)
- une meilleure intégration sociale des jeunes artistes (dialogue social)
- une meilleure préparation et sensibilisation des artistes aux besoins et aux problèmes du monde qui les entoure (pensée critique)
- développer des projets artistiques et culturels tenant compte des besoins de la communauté (projets engagés avec la participation de la communauté)
- élargir la connaissance des artistes activistes sur les politiques culturelles et autres politiques publiques appropriées (prises de position, lobbying), etc.

Ceci nécessiterait un "format ouvert" pour une meilleure contextualisation (par rapport à l'environnement physique mais également par rapport à l'art, etc.) et individualisation (le rendant sur mesure pour les participants à la formation). En nous basant sur les expériences d'ITTACA, nous tenterons d'esquisser un diagramme méthodologique pour le développement professionnel continu des artistes opérant

dans le domaine de l'art lié à la communauté et de l'activisme social.

HISTOIRE – PANORAMA CONTEXTUEL

En destinant le programme aux artistes et aux acteurs de la vie culturelle cherchant à développer un travail lié aux questions sociales et politiques contemporaines, l'enjeu principal d'ITTACA était de mettre au point une méthodologie et une "pédagogie" adéquates pour l'évolution professionnelle des artistes soucieux d'agir parmi différentes communautés en créant un nouveau type d'espace public culturel.

La première mission du développement du programme était d'identifier des **principes méthodologiques et pédagogiques** en parallèle avec la réalisation des projets sélectionnés. Le programme en soi ne comportait pas de règles strictes ni de schémas méthodologiques. En choisissant des artistes qui avaient déjà manifesté leur intérêt pour les questions sociales et une pensée critique par rapport à certains phénomènes de la vie contemporaine, nous avons essayé

d'identifier leurs besoins en matière d'éducation, ainsi que des méthodes de formation leur permettant de faire l'expérience de nouveaux formats et de nouvelles méthodes. A partir de cette expérience, mais aussi en se penchant sur les méthodes existantes appliquées à l'éducation des artistes et des professionnels de la vie culturelle, nous avons tenté d'élaborer un cadre fonctionnel pour la formation continue des artistes engagés et des professionnels de la vie culturelle (activistes culturels).

Les écoles d'art et les universités n'abordent généralement pas ces questions par des méthodes de formation spécifiques. Les méthodes d'enseignement et de formation reposent sur une approche traditionnelle où un artiste/maître transmet, au sein d'un programme précis, un certain savoir-faire et des valeurs à chacun des étudiants de l'école d'art. La formation est très souvent personnalisée et hors contexte, même dans le cas de disciplines artistiques traditionnellement collectives (théâtre et interprétation). De nouveaux départements ont ouvert leurs portes aux professionnels de la culture tels que les producteurs et les administrateurs, mais la logique de leur enseignement est davantage liée au processus technologique de la production artistique (cinéma, théâtre), à la politique culturelle existante ou aux systèmes institutionnels (départements de gestion culturelle). Il existe aussi une grande liberté d'expression qui, en tant que valeur positive pour laquelle de nombreuses générations se sont battues, a résulté en une situation où il n'y a pas de réelle évaluation de qualité et où le mot d'ordre est : chaque artiste devrait avoir son propre style et sa propre personnalité – mais cela aboutit généralement à un apport pédagogique et méthodologique minimal au cours de l'enseignement artistique. Redoutant d'imposer une méthode, beaucoup d'écoles finissent par ne plus avoir de méthode du tout.

En règle générale, l'éducation artistique aujourd'hui est dominée par deux facteurs principaux :

- les politiques publiques – exigeant des méthodes éducationnelles claires, des programmes préparant les étudiants au marché du travail dans le secteur public (théâtre, bibliothèques, écoles, etc.)
- la philosophie de marché – demandant des cours et des programmes "séduisants" aux yeux des étudiants potentiels (un programme est souvent jugé par le nombre de candidats) – les préparant au marché du travail dans le secteur privé (industries créatives)

Les nouvelles exigences des politiques publiques dans les secteurs culturels ont introduit diverses appellations pour les professions culturelles. Dans les années 1960, les premières politiques publiques dans le champ culturel en Europe occidentale avaient créé le besoin d'animateurs culturels (ou animateurs socioculturels), des responsables de la culture ou des artistes auprès des communautés. Dans

les années 1990, la notion de manager ou de gestionnaire culturel a prévalu sur la notion de médiateur culturel. Le monde d'aujourd'hui exige de nouvelles approches dans le secteur culturel, où les logiques à la fois sociales et gestionnaires sont liées et les artistes ne sont plus seulement "la conscience" du peuple, mais ceux qui creusent et découvrent les problèmes et qui provoquent le dialogue public. La provocation fait désormais partie du métier artistique, non seulement en tant que provocation artistique dans les salles du musée (les ready-made de Duchamp) ou déclaration politique dans les médias (artistes dissidents, intellectuels critiques, d'Emile Zola à Orhan Pamuk), mais en tant que provocation au sein des différents milieux sociaux, réseaux et espaces publics – provocation qui remet en question le système culturel (social, politique, économique) même.

Néanmoins, les politiques publiques appliquées dans la sphère culturelle ont contribué à utiliser des termes nouveaux et plus neutres : acteurs culturels, professionnels de la culture. L'UNESCO a tenté d'instaurer le terme "professionnel du développement culturel"¹, qui couvrirait une grande variété de professions, de l'animateur culturel et médiateur à l'entrepreneur et gestionnaire culturel.

En même temps, les écoles d'art se définissent très rarement comme orientées vers l'activisme artistique ou l'art politique et socialement engagé. Peu de cours en Europe avec une telle dimension ont appliqué les termes employés par les politiques publiques ("community art", art communautaire en Angleterre) ou par les politiques des donateurs (l'art pour le changement social dans les pays en cours de transition comme la Bulgarie), bien qu'elles soient directement tributaires de leur soutien (mais aussi de leur visibilité sur le marché du travail pour les étudiants diplômés).

Les politiques publiques ont imposé aux professionnels de la culture des formations continues (oubliant souvent les artistes) dans un format standardisé, organisées par différentes agences, des universités et des institutions non gouvernementales. (La plupart se limitent à l'acquisition de nouvelles connaissances pour répondre aux demandes du marché : l'apprentissage de nouvelles technologies, de compétences en matière de gestion, de marketing, de présentation, et de participation à des réseaux culturels européens.)

La question principale est de savoir comment le système éducatif de l'art contribue au développement de la pensée critique, comment il aiguise la conscience sur des questions contextuelles importantes par rapport à la scène culturelle (organisation) et au développement artistique, et plus spécifiquement comment les écoles d'art se définissent dans la communauté où elles se trouvent (que ce soit dans une capitale ou dans un village), mais aussi en Europe et dans le monde.

Comme la majorité des écoles n'ont qu'une identification nationale, les réseaux ENCATC et ELIA ont tenté d'aider les écoles d'art à se positionner à un niveau européen² pour dépasser leurs limites et frontières (tant en ce qui concerne leur spécialité que leur nationalité, car une approche basée sur une discipline comme la musique, le théâtre ou les arts visuels est exigée parallèlement aux besoins pragmatiques des débats réformateurs : le processus de Bologne). En même temps, les deux réseaux ont consacré au moins une de leurs assemblées générales à des questions liées à l'éducation des artistes engagés³. Les réseaux d'artistes engagés ou de gestionnaires de la culture (ORACLE) utilisent les réunions et les **échanges d'expériences** entre collègues comme leur principal outil éducatif.

Ainsi, lors de l'analyse des programmes de formation destinés aux artistes engagés dans l'activisme social, plusieurs facteurs d'influence importants sont à prendre en compte :

- les mouvements culturels (contre-culture, animation socioculturelle, anti-globalisation)
- les politiques culturelles (l'art doit maintenant être justifié par son impact social ou économique – création d'emplois, potentiel économique, inclusion sociale, développement des espaces urbains, dialogue interculturel)
- les politiques éducationnelles : les processus de Bologne (possibilité d'être employé, relations des universités par rapport à l'environnement, évaluation des résultats de l'enseignement, etc.)

Le fait qu'aucun cadre systématique et élaboré d'éducation artistique dans le cadre d'un contexte social ou d'une formation professionnelle continue adéquate ne soit organisé (à quelques exceptions près), nécessitait l'expérience d'IT-TACA pour la mise au point d'un cadre possible pour la formation continue des artistes et professionnels de la culture qui transgressent le champ traditionnel des pratiques artistiques.

La question principale était : est-ce possible de préparer les artistes à opérer dans les différents contextes sociaux à un meilleur niveau de compétence mais aussi avec une plus grande ouverture d'esprit, à accepter le changement, les risques liés à l'expérimentation dans un environnement non-artistique ? Comment éduquer, entraîner et sensibiliser les artistes au travail avec les non-professionnels, voire avec des personnes peu familiarisées avec une oeuvre d'art ?

1 Encatc et UNESCO, Training in Cultural Policy and Management : International Directory of Training Centers Europe, Russian Federation, Caucasus, Central Asia, Bruxelles, 2004.

2 La différence du nombre d'adhérents entre le Nord et le Sud est beaucoup plus importante qu'entre l'Est et l'Ouest.

3 Conférence à Dartington (2002) : From Rule Books to Kite Flying : new ways of thinking in arts and cultural management. Conférence à Berlin (1995) : The role of the artist in changing societies. The challenge of training next century's cultural administrators.