

ASSOCIATION MARCEL HICTER  
POUR LA DÉMOCRATIE CULTURELLE - FMH

## ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGAGÉE

6/6 PROCESSUS DE FORMATION ET MÉTHODOLOGIQUE

Par Milena Dragicevic-Sesic

JUILLET 2012

# ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGAGÉE

## 6/6 PROCESSUS DE FORMATION ET MÉTHODOLOGIE

Par Milena Dragicevic-Sesic,  
intervenante dans le cadre du Diplôme européen

Le programme ITTACA a plusieurs dimensions/niveaux :

- développement du cadre
- projet éducationnel pilote
- projet culturel européen

Nous ne traiterons ici que du développement du cadre en nous basant sur les expériences d'ITTACA en tant que projet éducationnel pilote : ITTACA en tant que projet culturel sera abordé ailleurs, p. ex. dans le catalogue, l'exposition, etc.

Le projet éducationnel pilote d'ITTACA était basé sur les **méthodes d'éducation active**, comme c'est la norme dans les processus de formation continue. Lors de la conceptualisation de la pédagogie du programme, plusieurs méthodes de formation ont été initialement mises en avant, laissant l'espace pour que d'autres méthodes "apparaissent" et prouvent leur intérêt au cours du processus éducationnel.

Il y avait quatre axes pédagogiques dans le programme ITTACA : **le projet, les séminaires** (séances en résidence avec des conférences, des interactions au sein du groupe et un processus d'analyse critique), **un site Internet interactif** et **des pratiques de formation individuelles** (développement du projet et tâches individuelles).

La méthode principale était **la formation en rapport avec le projet** : la sélection des candidats ne se faisait pas tant sur le mérite artistique que sur le projet qu'ils proposaient. Naturellement, il fallait que le projet présente la possibilité d'une formation rapide : le contexte social élargi (groupes sociaux adéquats, environnement urbain), l'importance critique pour le débat philosophique/économique/politique en Europe et dans le monde, et, bien sûr, une idée artistique ou culturelle/intellectuelle qui semblait provocatrice ou

capable de mobiliser les gens. Le critère habituel : l'expression du projet sous forme de produit<sup>1</sup> a été remplacée par la nécessité de l'exprimer sous forme de processus.

Mais la formation des artistes basée sur un projet a ses limites (car très individualisé). Pour rendre ce type d'apprentissage cohérent et systématique, le processus de formation d'ITTACA était complété par d'autres approches sous forme de **séminaires**. Chaque séminaire devait représenter une plateforme où *les membres du groupe s'entraînaient, se soutiendraient et serviraient de tuteurs les uns aux autres. Cette formation entre collègues* se fonde sur des interrogations, des débats, des analyses et des échanges. Pour ce type d'enseignement, la sélection des participants et la définition des critères sont des éléments fondamentaux. La meilleure solution est de choisir un groupe de personnes entre lesquelles les interactions ne sont pas seulement possibles mais activement recherchées, un groupe qui partage les mêmes valeurs et styles de travail. Une deuxième solution est de choisir des personnes diverses et complémen-

taires, pour qui travailler ensemble représente un défi. Une sélection aléatoire des participants dans un programme de la sorte peut en menacer le développement ou requérir une approche hautement individualisée envers chaque participant, limitant les possibilités d'un travail de groupe.

**La formation assistée** comprend des explications et de la provocation, au moyen de différents outils d'apprentissage (ateliers), et le besoin d'observation active et d'activité dans des contextes variés et inhabituels. Le fait de placer des artistes et des professionnels de la culture en dehors de leur environnement culturel habituel, sur les franges du contexte européen ou dans des situations inattendues, les force à penser autrement, et la situation de séminaire (le regroupement d'individus sélectionnés autour d'un programme) y prépare. Par conséquent, les interactions et les expériences en matière d'enseignement au cours des séminaires doivent être multiples et différentes à chaque séance en fonction du contexte (culturel, urbain, social et politique).

Dans le cadre du séminaire, une question est élémentaire sur le plan pédagogique : l'ouverture face aux différences dans un contexte européen et global, la capacité à apprendre à partir de la diversité et des différences. Les défis culturels contemporains ne peuvent pas être perçus selon une perspective locale. Bien que le programme se concentrait sur des actions pouvant de façon réaliste être appliquées au niveau local, ses composantes essayaient d'ouvrir d'autres horizons. Ceci peut paraître contradictoire, mais en fait ça ne l'est pas. Pour les artistes engagés, le slogan écologique "Pensez globalement, agissez localement" n'est pas approprié. Leur slogan serait plutôt : "Prenez connaissance et comprenez les défis globaux, soyez capables d'agir localement de façon significative, parfois à contre-courant des changements globaux." Cette ouverture doit être obtenue non seulement par le choix des participants (diversité), des intervenants (de pays, profils et idéologies différents) et des lieux d'accueil pour les séminaires, mais également par le contenu du projet, qui devrait, même s'il reste très local dans sa réalisation – être prêt à évoluer et à changer en fonction des idées et des résultats issus des différents séminaires<sup>2</sup>.

Le troisième cadre – **les pratiques d'enseignement individuel** – requiert de la différenciation et une conception individualisée des méthodes d'enseignement pour chaque participant au programme. Apprendre en recherchant, apprendre en lisant ou apprendre en "voyageant" devrait procurer la distance nécessaire de la formation en rapport avec le projet selon lequel toutes ces formes d'apprentissage peuvent être présentes mais sont trop intrinsèquement liées au processus du projet ou négligées lorsque le temps ou d'autres impératifs de gestion prennent le dessus. Définir des méthodes de formation individuelles (et des contenus) qui soient adéquats paraît crucial quand il s'agit de

formation professionnelle continue des artistes engagés et des professionnels de la culture – beaucoup plus que pour les éducateurs, les avocats ou les ingénieurs, non seulement parce qu'un artiste est un "être sensible", mais parce que sa façon de travailler, en dehors des institutions et dans différents contextes sociaux et culturels, exige un savoir plus spécifique que ce qui est nécessaire au sein des "cultures de l'entreprise" (principalement des outils et un savoir-faire pour être un professionnel compétent).

C'est peut-être la raison pour laquelle des **cours** sous forme de stages, bien que populaires dans la formation continue des professionnels, ne sont pas développés pour les artistes et les professionnels de la culture travaillant sur des projets artistiques/culturels. De tels cours devraient être hautement individualisés et spécialisés et, dans ce cas, leur coût en rendrait le financement impossible.

Dans le cadre d'ITTACA, la formation individuelle la plus évidente était le **voyage**. Non seulement la plupart des projets contenaient une dimension liée à l'idée de voyage (Kate Rich, Vahidai Ramujkic) ou du voyage/déplacement dans une ville (Christian Nold, Agenzia-2) - , mais ils ont aussi montré que le voyage est important tant globalement que localement (car ils parlent de la circulation des biens et des personnes, des obstacles rencontrés et des émotions liés à la notion de voyage).

Chaque projet nécessitait un arrière-plan théorique différent (psychologie des émotions, géographie économique, sociologie, études en communication, études sur la sécurité, urbanisme), différentes méthodes de réalisation (en raison de la nature si différente des divers projets – du projet individuel ayant pour ambition de créer des réseaux sociaux par le biais du voyage, au projet impliquant la participation d'une communauté à Turin p. ex. – il était impossible de regrouper les projets ou les artistes d'après un dénominateur commun - , et différents types de présentation de "produits" (Internet, produits, livres, conférences, textes, etc.).

Cela signifie que ce genre de cadre éducationnel exige un coaching sensible, capable de comprendre les différentes disciplines et de s'adapter aux différents besoins, en mettant les participants en relation avec des institutions et des personnes potentiellement intéressantes.

Le quatrième cadre : **le site Internet en tant qu'outil de dialogue et de formation** a été conçu comme méthode d'apprentissage entre collègues et comme forme de *coaching*. Trois possibilités ont été exploitées dans le programme et au-delà:

- a) site Internet interactif (difficile d'utilisation)
- b) groupe de dialogue
- c) *blog*

Pour différentes raisons, il semblerait que le groupe de dialogue était la forme la plus appropriée pour rassembler un groupe d'artistes engagés – le site Internet et le *blog* demandaient une approche plus pro-active tandis que le groupe de dialogue permettait une communication plus libre, facile et sensible à la dynamique de chacun.

Qu'est-ce qui était nécessaire mais faisait défaut dans le processus de formation ?

**Journal de formation** : un compte-rendu personnel du processus pourrait être un outil précieux dans le processus d'apprentissage actif. Cependant, au moyen de films qui documentent le processus de façon plus subtile, sans nécessairement rationaliser les résultats de la formation, il est possible de retracer le processus d'apprentissage.

En conclusion : en utilisant le vocabulaire des projets développés dans le cadre d'ITTACA, on pourrait dire que l'apprentissage a commencé par :

une **promenade** ;

s'est poursuivi par des **réunions, des rencontres fortuites** en chemin ;

s'est développé par l'intermédiaire de **transferts** – stimulants, interrogateurs ;

a généré un **"savoir commun"** ;

a fini temporairement avec un **processus de présentation** (emballage du produit) ;

et a gagné un nouveau **"public hybride"** (point de départ du nouveau processus de formation)

## QUESTIONS PRINCIPALES

### a/ Notion du "projet"

Le caractère inapproprié de la notion de projet (emprunté à la gestion de projets d'entreprise) dans les processus artistiques, où les sensations et les buts non fixés préalablement (intuition des résultats possibles) sont plus souhaitables qu'un "cadre de projet" clairement défini, était évident même au début du programme ITTACA. Ainsi, pour développer et appliquer une méthodologie de formation en rapport direct avec un projet, il est nécessaire d'analyser la notion de projet dans le contexte de l'activisme artistique.

Tant les autorités publiques que le marché exigent que les projets artistiques/culturels soient présentés dans un *vocabulaire du produit* : vision précise/mission/objectifs/groupe cible/budgets/temps de réalisation. Cette logique administrative du projet culturel impose des résultats tangibles, des produits et des résultats concrets prévisibles (que le financement provienne d'un organisme public – de l'Union européenne, d'un ministère national – ou du mécé-

nat) avec des critères clairs d'évaluation.

Cependant, la logique des projets artistiques, et particulièrement de ceux qui impliquent la participation de la communauté, tient davantage de la logique du *processus* artistique, qui relève plus de la pensée utopique. L'intuition, les éléments de surprise, l'incertitude du temps nécessaire à la réalisation, autrement dit, des faits indépendants de la volonté de l'artiste, sont les caractéristiques principales de ce type de projets, d'autant plus que les projets artistiques engagés sont des processus qui se veulent "démocratiques" et "relationnels" et, par là, doivent être flexibles et adaptables aux circonstances extérieures, aux participants, etc.

Par conséquent, la méthodologie du processus artistique – en relation avec la communauté – nécessite différentes "structures" de présentation, différentes modalités et aussi différentes méthodes pédagogiques et de *coaching*.

Logique du projet	Logique du processus artistique
Concret, pensée précise	Pensée utopique
Tout est défini à l'avance – produit	Sens de l'objectif – résultat incertain
L'éthique en tant que justification	Dimension éthique intrinsèque à l'oeuvre d'art
Equipe pédagogique – (sélection) contrôle et surveillance de l'évolution	Equipe pédagogique – sélection basée sur l'intuition. Agit comme soutien des débats et aide au développement
Evaluation des résultats du projet	Evaluation de la contribution du processus selon les critères développés au cours du processus de réalisation
	Psychologie individuelle très importante
Sélection sur la base du critère de gestion du projet	Sélection sur la base du sujet, de la question traitée
Contrôle	Documentation du processus
Des événements imprévus peuvent être gérables ) ils modifient la structure du projet mais pas le sens	Des événements imprévus remettent souvent le projet en question – le sens du projet est modifié

## b/ Questions éthiques

Paradoxalement, la popularité parmi les donateurs et les mécènes de l'art critique, de l'art socialement engagé, etc. soulève la question de l'honnêteté de la décision de pratiquer ce type d'art. La question de savoir comment empêcher qu'un "thème" sociopolitique – par exemple la misère humaine – ne soit utilisé et détourné pour rendre des artistes d'art contemporain "à la mode" et redynamiser les conversations dans des cercles d'art blasés et "décadents", en quête de nouvelles sensations, représente un réel dilemme d'ordre éthique.

Les thèmes qui dominent dans beaucoup de biennales sont souvent en rapport avec différents thèmes et contextes sociopolitiques. Les oeuvres d'art exposées ne prennent tout leur sens qu'à l'appui d'explications faisant partie intégrale de l'oeuvre d'art en soi. En analysant le "contenu" des biennales, on se rend compte que le pourcentage d'oeuvres "concrètes", provocatrices, et politiques est beaucoup plus porteur de sens que les oeuvres aux sujets soi-disant "universels". Ceci dit, cela n'a aucun impact sur les processus, même sur une prise de conscience réelle, plus permanente, dans le contexte de la vie de tous les jours. Mais on ne peut pas négliger le fait que c'est plus la réflexion "d'atelier" que la réflexion engagée qui n'est pas communiquée en dehors du monde de l'art. Ceci limite la signification et les influences de l'art.

Les cinq projets d'ITTACA utilisent un thème réel – qui est une bonne façon d'accéder au monde de l'art. Mais en même temps, les titres de leurs projets sont ironiques (*commerce sauvage* contre commerce équitable; *Agenzia* contre institution culturelle, etc.), ou alors il y a la réification, sous forme d'instructions, d'outils ou d'un manuel, etc., d'une idée qui n'est habituellement pas abordée dans l'art. Les titres, comme les projets eux-mêmes, tentent de montrer et d'interroger le monde contemporain, technocrate et administratif, où l'individu dispose de moins en moins de liberté dans ses choix.

Mais la question principale est la suivante : est-ce que le programme a réussi à remettre en question l'éthique et la base éthique de ses propres projets ? Il semblerait que, en fin de compte, il appartienne à chaque participant de repenser les questions éthiques et de les conceptualiser dans son propre travail<sup>3</sup>.

## c/ Présentation de projets – "performances" conceptuels

Le problème méthodologique de présentation de projets de "performance" conceptuels est un des points qui suscitent le plus de débats dans les pratiques et les politiques liées à l'art contemporain. Comment est-ce possible de conserver,

mémoriser et transmettre une performance, ou même de la faire acquérir par les musées ? Beaucoup d'artistes ont essayé d'apporter une réponse (les plus connues sont Lia Perjovski, qui est en train de créer un musée de la performance à Bucarest, et Marina Abramovic, qui tente de conserver la mémoire des performances en les rejouant elle-même).

Le programme ITTACA comprend cinq projets engagés d'art conceptuel différents avec cinq thèmes et cinq méthodologies de développement distincts demandant chacun une élaboration de la politique de présentation (politique de représentation). Représenter l'oeuvre et son résultat – l'oeuvre qui est fortement contextualisée en dehors de son contexte – soulève de nouveau des questions d'ordre logistique mais surtout d'ordre éthique.

Si on tient compte du fait que le partenaire de ce projet est le Casino Luxembourg, un centre d'arts visuels, ce n'était pas tellement surprenant que la forme de présentation choisie soit une exposition accompagnée d'une publication. Mais les artistes ont surtout défini et exprimé leurs projets sous la forme très concrète d'INSTRUCTIONS : des plans de villes, des manuels, des services d'agence, des notices d'instruction pour l'utilisation des produits emballés, etc. Les instructions étaient liées aux questions fondamentales liées à la vie au sein d'une société et d'une ville : comment virer de l'argent, comment apprendre une langue, comment se repérer dans une ville.

Trois domaines principaux ont été couverts : les questions socioéconomiques (virement d'argent ; commerce sauvage – importance des réseaux sociaux – secteur IV); les questions sociales (voisinage sans histoire – donnant un sens aux banlieues et engendrant des "événements" pour la mémoire collective) et les questions politiques (la région de Schengen, région de contrôle – technologie).

Il semblerait qu'en fin de compte, la publication et les films documentaires aient été évalués et choisis comme la meilleure forme possible de présentation pour divers projets engagés où le processus doit être documenté et représenté. L'exposition avec présentation des "produits" n'était évidemment pas la forme de présentation la plus appropriée pour les résultats.

## CONCLUSION

Cadre et méthodes du programme pour la formation professionnelle dans le domaine de l'activisme social des artistes.

Le principal résultat à long terme d'ITTACA : on a réussi à mettre sur pied la création d'un **programme de formation** (qui devrait être extrêmement spécifique et innovateur) avec des **outils de méthodologie**.

Pour le développement professionnel de l'artiste, nous ne disposons pas d'outils d'une telle complexité en Europe. Leur développement professionnel continu répond généralement à des besoins spécifiques (pour les initier à de nouvelles technologies, leur donner l'occasion de suivre des "masters" dans leur spécialité, les munir de connaissances en termes de "gestion" et d'esprit d'entreprise, allant de la gestion du projet à la fixation des prix et à l'exportation des oeuvres d'art).

Le contenu du programme éducationnel doit :

- mettre en évidence le type de connaissance requis dans le développement professionnel de l'artiste
- mettre en évidence les compétences requises pour permettre aux artistes d'intervenir socialement
- augmenter la conscience des artistes pour l'activisme social
- élargir les plateformes des artistes engagés locaux
- créer un réseau européen d'art engagé

### **Cadre du programme de formation**

1. La première formation doit avoir plusieurs dimensions :

- échanges mutuels – chacun doit apprendre à connaître les idées et les techniques des autres
- auto-évaluation de la pratique artistique actuelle
- pensée critique dans l'Europe contemporaine et études de cas sur l'activisme social
- exposition des idées du projet et débat

2. La formalisation de la phase intermédiaire de formation est également nécessaire:

- par l'intermédiaire du site Internet – communication entre collègues
- par la communication avec l'équipe de conseillers, "tuteurs" spécialisés dans leur discipline, ou de penseurs – selon le type de projets et de candidats sélectionnés
- développement des projets individuels de chaque artiste participant au programme

3. Deuxième formation :

- approfondissement des principales questions communes et développement de la compréhension du contexte

4. Travail intermédiaire :

- développement du projet

5. Projet accompli (présentation locale) :

- avec la participation de tous les acteurs du programme (puisque, dans le cadre de la formation, les projets engagés auprès des communautés doivent être expérimentés et évalués sur place)

1 Même les donateurs les plus généreux demandent toujours des résultats concrets, précisés à l'avance.

2 C'est tout à fait à l'opposé de la majorité des cadres éducationnels non-académiques existants dans ce domaine: voir l'approche d'A. Boal ou E. Barba sur la formation et l'éducation des artistes et des professionnels de la culture, selon laquelle enseignants et étudiants partagent les mêmes valeurs et intérêts (le théâtre étant la forme artistique principale).

3 La logique d'ITTACA selon laquelle l'artiste alternatif traite de sujets en marge de la société et reçoit, pour ce faire, de vastes sommes d'argent de l'Union européenne pour travailler sur son projet et s'exprimer dans le cadre de trois ou quatre séminaires, etc., est *contradictio in adjecto*.