

La pédagogie de l'action

Valentín Torrens

Numéro 116, hiver 2014

Transférer l'expérience

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71291ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Torrens, V. (2014). La pédagogie de l'action. *Inter*, (116), 41–43.

LA pédagogie De l'Action¹

► VALENTÍN TORRENS

La structure du système d'éducation est connue pour son caractère coercitif, employé afin de remplir les fonctions générées par la reproduction sociale. Depuis que la performance est venue déstabiliser les structures de la pensée, les tactiques développées au cours de son processus sont essentiellement opposées à celles présentes dans le système d'éducation conventionnel : ses propriétés et sa structure s'apparentent surtout à celles du jeu, synonyme de liberté, de plaisir et de changement.

Selon Morin, la performance possède les mêmes qualités que les éléments constitutifs de la connaissance, c'est-à-dire l'ambiguïté, la contradiction et l'incertitude². Dans la recherche de créativité personnelle, elle s'oppose à la technologie et à toutes les méthodes de pouvoir.

L'enseignement de la performance comprend aussi tous les traits de la pédagogie postmoderne, soit une combinaison de différentes méthodes qui dépendent autant des individualités constituant le groupe que de la durée des sessions. Pendant les cours ou les ateliers, les relations entre les participants, confrontés aux pratiques réelles et aux collègues, sont caractérisées par la camaraderie, l'assimilation et l'implication qui remplissent les qualités affectives de base de l'apprentissage.

Ces éléments propres à l'enseignement de la performance sont en lien direct avec la pédagogie des expériences positives : les participants apprécient et développent le plaisir, participent à la vie et à ses événements, combinent les associations conceptuelles et interpersonnelles, stimulent l'enrichissement individuel et encouragent les choix personnels et leur diversité ; tout à la fois, ils sont conscients de la liberté, des désirs et des souhaits de chacun.

La pédagogie de la performance fait de même partie de la pédagogie humaniste, en ce sens qu'elle situe la personne au centre du processus.

Elle est aussi en lien avec la pédagogie de projet puisqu'elle favorise le compromis, la motivation, l'intérêt et l'autonomie individuelle dans le temps et l'espace. Le projet est défini par la transformation de la perspective, l'analyse du contexte, l'incitation à la recherche et la participation à l'évaluation du travail personnel.

La pédagogie chemine par expérience pour développer l'unicité de la personne, encourageant le changement afin de libérer l'affectivité ; la personne écoute attentivement, comprend l'autre en son for intérieur, a confiance dans le fait que chacun aspire à apprendre, ce qui facilite l'autoévaluation et l'autocritique.

> Valentín Torrens, 9^e édition de la Contenedores Muestra internacional de arte de acción de Sevilla, 2009. Photo : R. Batroso.



Enseigner la performance, dans sa dimension cognitive plutôt que dans une recherche de sens, accroît le besoin de réalisation personnelle, de stimulation, d'expérimentation et de renforcement.

La performance relève également de la pédagogie différenciée puisque le professeur s'adapte au groupe et à chaque personne. Il devient le médiateur qui déclenche l'évolution, observant la réaction des étudiants pour les informer en conséquence, les encourageant à remettre en question les méthodes, à devenir plus autonomes et à appliquer la critique constructive. Pour ce qui est de la relation entre la performance et la pédagogie active, elle peut se trouver dans la recherche à la fois individuelle et collective. En faisant l'expérience de la complexité par l'entremise des désirs des autres, les participants font preuve d'imagination tout en encourageant la communication entre eux-mêmes et le contexte.

Quant à la pédagogie du comportement, la performance ne partage avec elle que la personnalisation des apprentissages, le renforcement positif et l'aide (fournie lorsque nécessaire).

Lorsque nous explorons l'autonomie, l'enseignement de la performance prend une dimension sociale et comble les besoins de communication et de considération qui caractérisent la pédagogie à la maîtrise : encourager la réalisation personnelle et mettre au défi les capacités individuelles ; partir de ses propres intérêts et poursuivre dans un contexte de socialisation collaborative et aidante en tenant compte de tout doute raisonnable ; se préparer à la présentation publique.

La pédagogie interactive prend forme dans l'enseignement de la performance par la collaboration et la coopération afin de résoudre des problèmes. Le professeur en est le médiateur. Et comme la performance se concentre sur les difficultés éthiques de l'action plutôt que sur son esthétique, la dimension idéologique du praticien est au premier plan des contextes social et culturel.

La pédagogie interactive prend forme dans l'enseignement de la performance par la collaboration et la coopération afin de résoudre des problèmes. Le professeur en est le médiateur. Et comme la performance se concentre sur les difficultés éthiques de l'action plutôt que sur son esthétique, la dimension idéologique du praticien est au premier plan des contextes social et culturel.

La salle de classe devient un endroit de création fonctionnant, pour reprendre Bourdieu³, comme un échange de capital symbolique entre les professeurs et les étudiants. Les deux parties agissent comme des chercheurs en demande d'approbation mutuelle. Les étudiants intériorisent le « cadre » dénué d'inhibition qui est présent en performance. C'est un champ d'expérimentation où ils peuvent libérer leur imagination, convaincus du résultat, reliés à leur corps et au public. Les étudiants apprennent par l'estime qu'ils ont d'eux-mêmes en se basant sur leur propre expérience. Le collectif rassemblé génère un sens commun organique où la créativité circule librement pendant les discussions entre les étudiants-participants. Cela me fait penser à quelque chose qui me tracasse depuis le premier *workshop* que j'ai donné : est-il possible d'enseigner la performance ? Les étudiants n'ont-ils pas préalablement acquis une intention performative qui vaut plus que le contenu et les exercices qu'ils font ?

Chaque fois que je vois le résultat de mes ateliers, les actions réalisées par les étudiants ne sont jamais en lien avec ce que j'y ai dit. En effet, elles viennent de chacun d'entre eux, de leur être intérieur, de leur individualité, comme si elles attendaient le bon moment pour se manifester. L'atelier agit en tant que catalyseur. Je sens que les intentions performatives des étudiants les poussent à faire évoluer leur imagination, une évolution

déclenchée par les actions de leur corps. De là, l'atelier se déroule dans une dynamique mouvante et autogénérative.

Quoi qu'il en soit, l'enseignement de la performance en est toujours à ses premières étapes ; les enseignants sont toujours des praticiens, ce qui fait en sorte que l'intérêt demeure dans la dynamique pédagogique à laquelle ils se réfèrent pendant leurs séances, dans la dynamique des relations interpersonnelles qu'ils génèrent. La performance n'est pas une action provenant des profondeurs de l'art ; l'art n'a pas non plus l'intention de changer la performance ni de la détruire ou de la reconstruire. Sa réhabilitation vise l'homme, non l'art⁴.

La performance se situe quelque part autour des limites de l'art et de ses centres culturels. L'enseignement de sa pratique se répand dans les espaces sociaux et privés, donc son prolongement doit prendre en compte le fait que ces contextes, sociaux et privés, sont déjà colonisés par d'autres éléments performatifs et que notre travail (celui de l'enseignant) peut être, par voies et chemins non désirés, récupéré par l'art institutionnalisé.

Genre artistique établi comportant ses propres règles pour revendiquer son rôle institutionnel en tant que discipline artistique alternative, la performance se trouve en position stratégique au sein de l'institution qui tente de la soumettre tout en s'enorgueillissant de sa propre survie et de son attitude objective. Malgré ce paradoxe, il demeure néanmoins que tous les éléments nécessaires à une association ont pris place entre les artistes et les institutions, que ce soit par consentement, reconnaissance ou exploitation. Or, quand l'institution isole la performance comme genre à part, elle se rassure elle-même dans son puissant rôle autocratique qui définit et détermine les genres.

Compte tenu du fait que chaque être humain a la capacité de vivre des expériences esthétiques, nous pouvons trouver l'art interactif à même sa proximité et son habileté à communiquer avec le public, ce qui ne peut être amélioré que par la pratique. Or, le contexte joue un grand rôle dans l'action. Ainsi, les performances ayant lieu entre les murs élitistes d'un musée ou d'une galerie peuvent voir leur sens original transformé. Tout le monde sait qu'un cheval doit être séparé du troupeau pour être apprivoisé.

Bien que ce qui précède soit important, il n'en demeure pas moins que la position particulière de performance en art permet de cacher une pratique performative longtemps utilisée par les politiciens – jusque-là séduits et rabaissés par le rôle de vedette que les médias de masse leur ont offert. Ils se sont servi de ressources performatives afin d'obtenir des votes et d'éviter les réponses, comme dans le cas de Reagan⁵, que ce soit dans ses déclarations ou ses actions. La performance est certes un bon outil de commercialisation pour les campagnes électorales.

La performance a suscité un intérêt généralisé étant donné les aspects performatifs prolongés qui structurent nos vies publique et privée, d'où l'origine des études en performance. Selon une perspective interdisciplinaire, les études en performance sont en pratique une analyse des aspects de la vie mentionnés ci-dessus, mais elles le sont par la communication et l'interaction sociale.

La soumission civile, la résistance, la citoyenneté, le genre, l'ethnie et l'identité sexuelle, par exemple, sont pratiqués et reproduits quotidiennement dans la sphère publique. Pour comprendre ce phénomène, nous dirons que la performance fonctionne comme une épistémologie, qu'elle est une pratique introduite collectivement avec le reste des approches culturelles afin d'offrir un type de connaissance spécifique. Selon l'anthropologue Turner et ses contemporains des années soixante et soixante-dix, les performances, prises dans leur sens le plus large, révèlent la nature la plus intérieure, la plus vraie et la plus distinctive d'une culture.

La performance représente aussi une expression économique moderniste-tardive de l'industrie du spectacle où le corps et la subjectivité du producteur-distributeur-consommateur sont commercialisés. Les techniques d'appropriation employées montrent que la performance tire ses origines d'un phénomène urbain issu de la classe moyenne, comme c'est le cas pour la plupart des artistes de cette discipline qui ont su acquérir des éléments culturels hétérogènes issus de tous médias de masse, classes et sous-cultures⁶.

Je crois que le monde de l'art peut temporairement satisfaire l'égo de ces artistes en quête de notoriété. La prochaine étape pour domestiquer un cheval est de le nourrir avec l'herbe la plus fraîche.

L'art et les artistes ont retiré leurs pratiques des transformations intellectuelles, politiques et sociales de la communauté – laquelle bénéficiait des attitudes dont la performance était le résultat. Ils se sont intégrés dans le milieu culturel en quête d'approbation au sein de la sphère intellectuelle : toute démocratie a besoin d'une élite composée d'esprits célèbres afin de pacifier le reste de la population pendant que l'anomie se répand.

Cette compréhension aliénée du personnage de l'artiste demeure toutefois un obstacle quant au rôle social de l'artiste de la Renaissance, un héritage obsolète exacerbé par le romantisme et répandu par métastases lors des dernières décennies du siècle passé.

Bien que l'institution de l'art ne puisse comprendre l'actuel courant de productions artistiques, vaste et diversifié, ni ne puisse donner de chances au grand nombre d'artistes existants, elle s'entérine toujours de son rôle décisionnel pour choisir les élus (les artistes) qui bénéficieront de la célébrité et de la promotion. Nous vivons dans le cours des siècles, pris dans le cours des vieilles conceptions et des nouvelles réalités.

Dans une société dirigée par l'industrie du spectacle, on vise toujours à inventer de nouvelles façons de séduire. De cette manière, l'ontologie médiatique englobera, en seulement quelques minutes de diffusion, des centaines d'artistes et leurs productions en ne leur offrant comme seule récompense qu'un succédané de célébrité. La situation actuelle de l'artiste est le résultat d'une société surpeuplée, souffrant d'un cancer d'anomie, à la recherche du capital symbolique amené par Bourdieu, qui n'existe que s'il est reconnu par les autres en tant que valeur. Donc, une entente doit être conclue pour établir la valeur de cette valeur. Et c'est là que l'institution entre en jeu afin de jouer le rôle de juge et parti. Mais les artistes, en tombant dans ses bras séducteurs, démontrent qu'ils n'ont pas été en mesure d'acquiescer une légitimité : ils persistent à renvoyer celle-ci vers l'institution qu'ils supportent au lieu de remettre en question.

En tentant d'obtenir du prestige, du pouvoir, nos motivations premières sont contrecarrées et nous allons dans le sens contraire de l'émancipation⁷. Tout le monde sait que le pouvoir est structuré en hiérarchies. Voilà pourquoi, en performance, l'insolence libertaire peut finir dans un enfer publicitaire dévastateur ou dans la magnifique reliure d'une étude institutionnelle momifiée⁷ l'ouvrage que vous tenez entre vos mains n'y contribuera sûrement pas.

On prend le cheval et le selle... puis on lui met le harnais et après... on le monte. Avec le temps, le cheval pense qu'il va où il veut...

La capacité de libération de la performance est grande, même si elle se trouve à la limite de la superstructure qui est devenue particulièrement importante au sein de l'ingénierie sociale dans laquelle nous sommes absorbés. En tant que minorité ayant ses restrictions, les praticiens de la performance doivent être conscients de leur part dans la création d'images sociales, même si la performance les gâche en remettant en question leurs fondements. Ces images prennent alors le sens de la libération des modèles intellectuels, ce qui a trop de valeur pour être enfermé dans une galerie ou dans toute institution culturelle.

En réaction aux systèmes d'institutions artistiques, afin de les mettre au défi et suivant l'idée du réseau éternel de Robert Filliou, les artistes en performance ont réagi et se sont repositionnés, établissant d'autres circuits dans plusieurs pays, créant des centres d'artistes autogérés où ils organisent des rencontres, des festivals et toutes sortes d'événements.

Des centres de documentation, des livres et des éditoriaux ont été créés par les membres de ces collectifs, principalement dans les pays où les budgets attribués à la culture sont distribués aux associations artistiques supervisées. Voilà comment ils en sont arrivés, dans cette société du *show-business*, à un espace autonome présent au sein de l'administration banale de la célébrité en art. Cet espace créatif ne leur a pas été accordé par le pouvoir, mais est le résultat de requêtes faites par les collectifs d'artistes.

Il s'agit de la meilleure création possible entre le milieu des fonds publics et celui de l'autogestion des artistes. Elle détermine les ressources nécessaires pour faire reconnaître et fleurir leurs productions artistiques.

En réaction aux systèmes d'institutions artistiques, afin de les mettre au défi et suivant l'idée du réseau éternel de Robert Filliou, les artistes en performance ont réagi et se sont repositionnés, établissant d'autres circuits dans plusieurs pays, créant des centres d'artistes autogérés où ils organisent des rencontres, des festivals et toutes sortes d'événements.

En dehors du milieu artistique, les techniques performatives font toujours partie des célébrations, des discours et des démonstrations, et ce, dans un large éventail de circonstances et d'endroits. Les nouveaux mouvements sociaux essaient de collaborer avec les médias de masse et s'en servent pour combattre leurs propres intérêts, protégés par des paramètres datant des années soixante et soixante-dix.

La performance n'appartient pas exclusivement aux artistes qui ont survécu à cette époque, qui ont été séduits et, dans certains cas, kidnappés par le système. Cette pratique éphémère ne produisant aucun objet, aucun item qui puisse se vendre ou se collectionner, n'a aucune autre valeur pour le marché ou le musée que celle de n'être qu'un simple gadget de divertissement pour les inaugurations, c'est-à-dire un produit jetable.

À cause de son discours générateur, les médias de masse et les autorités usent abondamment de la performance dans sa version délirante et spectaculaire. C'est une trope performative créée pour modeler une expression, pour convaincre de façon délibérée et instrumentalisée une poignée de soumis, un public mou. Ce sont des discours qui se dévorent et se restreignent eux-mêmes. Des discours où la limite entre le nom et la signification reste floue, perméable, réversible. N'oublions pas que des avions et des gratte-ciel ont donné le coup d'envoi à ce siècle mené par le performatif. ◀

Traduction : Gabriel Paquet

Notes

- 1 Extraits tirés de Valentin Torrens, *Pedagogía de la performance (How We Teach Performance)* [2007], Éditions V. Torrens, DPH. Huesca, 2007.
- 2 Cf. Edgar Morin, « La naturaleza de la naturaleza (La nature de la nature) », *El método (La méthode)*, vol. 1, Cátedra, 1981.
- 3 Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte (Les règles de l'art)*, Anagrama, 1995. Le capital symbolique n'existe que dans la mesure où il est reconnu par les autres comme une valeur.
- 4 Cf. Jan Swidzinski, lors d'une conférence donnée au festival *Periferias*, Huesca, 2005.
- 5 Avant de faire le pitre en tant que président des États-Unis, il était un acteur-animateur pour McCarthy et devint le gouverneur de la Californie, impliqué dans plusieurs protestations durant lesquelles il ordonna entre autres à la garde nationale d'occuper la ville de Berkeley afin de réprimer les manifestations étudiantes par les forces armées. Son style de présidence clownesque a influencé d'autres politiciens qui lui succédèrent.
- 6 Cf. Ong Siow Heng et Nirmala Govindasamy-Ong, *Metaphor and Public Communication : Selected Speeches of Lee Kuan Yew and Goh Chok Tong*, Graham Bras, 1996.
- 7 Des corporations, de l'Église, de la cour, des marchands, du « commissaire », etc.

Originaire d'Huesca, en Espagne, VALENTÍN TORRENS est producteur de performances, il est aussi théoricien et enseignant. Venu de la sculpture et de l'installation, il pratique la performance depuis le début des années 90. Depuis l'année 2000, il organise une section de performances au festival *Periferias* à Huesca en Espagne. Il a donné des ateliers et des conférences sur l'art performance dans plusieurs pays. En 2007, il édite une publication sur l'enseignement de la performance : *Enseñando performance*, qui sera traduite en anglais : *How are teach performance art*.