

Document présentant l'offre de formation professionnelle continue de l'établissement

1. L'offre de formation professionnelle continue de TALM

La formation continue fait aujourd'hui partie des prérogatives de l'enseignement supérieur. TALM a commencé récemment à intégrer cette nouvelle orientation de la formation avec deux objectifs : offrir aux salariés, aux artistes et designers un accès à la formation, avec la délivrance de certification pérennisant ou améliorant leur positionnement professionnel ; générer de nouvelles recettes.

L'offre de formation continue est pour l'instant modeste. Trois actions ont été entreprises entre 2015 et 2020.

Nom de la formation	Lieu et année	Description	Durée et effectif
<i>Outil pour le design sonore</i>	TALM-Le Mans 2016	En 2016 TALM-Le Mans et l'université du Mans se sont associées pour la mise en œuvre d'un projet de formation professionnelle dans le cadre du Mans Acoustique pour les entreprises PSA et ALTEN. Cette action a été portée par le service formation continue de l'université du Mans. L'objectif a été d'aborder les différentes technologies du son sous la forme de projets courts de design sonore.	4 jours 6 stagiaires
<i>Arts et espace public. Se former à l'écriture et à la conception du projet</i>	TALM-Tours 2018	En 2018, <i>Arts et espace public. Se former à l'écriture et à la conception du projet</i> , co-organisé par TALM-Tours, le POLAU-pôle des arts urbains et FORuMIDABLE. À travers l'étude nationale du POLAU, <i>Plan-guide arts et aménagement des territoires</i> (commande du ministère de la Culture), la formation traite de la mutation du montage, de l'écriture et de la production de projets artistiques. Comment écrire et concevoir un projet artistique à destination de l'espace public ? Quels mots, quelles méthodes, quels accompagnements pour mettre en œuvre un projet ?	2 jours 4 stagiaires
<i>Formation à l'outil laser (conservation-restauration)</i>	TALM-Tours	TALM-Tours propose une formation professionnelle pour appréhender l'outil laser, outil de nettoyage dans le domaine du patrimoine et de sa conservation-restauration.	Reportée du fait de la crise sanitaire.

Tableau récapitulatif des formations professionnelles proposées par TALM 2015-2020

Projets à venir

- TALM envisage de développer un volet de formation continue destiné aux artistes et designers souhaitant approcher ou approfondir leur maîtrise des techniques textiles.
- À partir de 2021, TALM ouvrira ses formations à des candidats qui souhaitent solliciter une VAE.
- TALM a pour projet de créer une classe préparatoire, portée par Étienne Pouille (TALM-Angers), qui serait accessible aux salariés en formation continue. Celle-ci serait destinée à des élèves au profil particulier, notamment à des personnes en reprise d'études ou en reconversion professionnelle.
- L'établissement envisage le recrutement d'une personne qui serait en charge de la formation continue.

2. Rapport de Tristan Trémeau (professeur TALM-Tours), *Formation continue. Rapport et propositions*

Au début de l'année 2015-2016 Marie-Haude Caraës, alors directrice de TALM-Tours, a confié à Tristan Trémeau (professeur à Tours) la mission de constituer un rapport sur la formation continue dans les écoles supérieures d'art et de design. Finalisé en septembre 2016, ce rapport propose des éléments contextuels, un état des lieux de la formation continue en école supérieure d'art, des hypothèses et propositions de formation continue, ainsi que des ressources juridiques et administratives sur la formation continue. Ce rapport est disponible ci-dessous.

TRISTAN TRÉMEAU

**FORMATION CONTINUE
RAPPORT ET PROPOSITIONS**

**EPCC ESBA TALM
SITE DE TOURS
2016**

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 3
1. Liminaire	p. 7
1.1. Déficiences vis-à-vis de la formation continue en écoles supérieures d'art	p. 7
1.2. Nécessités de la formation continue pour artistes	p. 11
2. État des lieux de la formation continue en écoles supérieures d'art	p. 16
2.1. Le rapport Lauret sur la formation continue en écoles supérieures d'art	p. 16
2.2. Exemples actuels de formation continue dans les écoles supérieures d'art	p. 19
2.2.1. L'ESAD d'Amiens	p. 19
2.2.2. L'ESAD de Reims	p. 19
2.2.3. L'ISBA de Besançon	p. 20
2.2.4. L'ESA du Port, La Réunion	p. 21
2.2.5. L'ESBA de Nîmes	p. 21
2.2.6. L'Epcc TALM (Le Mans, Tours)	p. 22
2.2.7. La HEAR (Strasbourg-Mulhouse)	p. 22
2.3. Freins et opportunités au développement de la formation continue	p. 25
2.4. Synthèse	p. 27
3. Hypothèses et propositions de formation continue	p. 30
3.1. Hypothèses de formation continue pour les artistes	p. 31
3.2. Hypothèses de formation continue pour les élus et acteurs territoriaux	p. 35
4. Lois et dispositifs encadrant la formation continue en France	p. 38
5. Le droit à la formation continue pour les artistes plasticiens	p. 44
6. Le droit à la formation des élus	p. 46

INTRODUCTION

Le projet de ce rapport est né d'une discussion entre Marie-Haude Caraës et moi-même au début de l'année scolaire 2015-2016, au sujet de l'intérêt qu'il pourrait y avoir à envisager et à produire de la formation continue en art sur le site de Tours.

Si la formation continue fait partie des missions statutaires des écoles supérieures d'art en France, très peu d'établissements en proposent, comme l'a constaté en 2011 Jean-Marc Lauret, chargé de mission d'inspection générale au Ministère de la Culture et de la Communication, et auteur d'un rapport intitulé *L'offre des établissements d'enseignement supérieur relevant du Ministère de la culture et de la communication en formation continue. État des lieux et propositions* (cf. le chapitre 2.1. de mon rapport). Depuis 2011, trois établissements seulement (dont le nôtre, l'Epcc Esba TALM, sur ses sites du Mans avec le design sonore et de Tours avec CROS) se sont ajoutés aux sept qui en proposaient déjà. Ce déficit en formation continue dans les écoles supérieures d'art s'explique d'abord, selon mes interlocuteurs sollicités pour ce rapport (artistes-enseignants, directeurs d'écoles et chargés de mission), par l'absence de « culture professionnelle » dans le champ de l'art (à la différence d'autres champs proches comme ceux de la danse, du théâtre, de la musique, du cinéma, de l'architecture, du patrimoine...), comme par le manque d'encadrement de la formation continue au niveau des organismes agréés (les OPCA – Organismes Paritaires de Collectes Agréés). Cependant, la complexification des contextes de création, de diffusion et de reconnaissance du travail de l'art, la complexification du feuilleté institutionnel avec lequel doivent combiner et négocier artistes, acteurs intermédiaires de l'art et responsables d'institutions publiques (musées, centres d'art, associations, résidences, écoles supérieures d'art), l'augmentation de la dimension concurrentielle entre artistes, acteurs intermédiaires de l'art et institutions en nombre croissant dans un contexte dominé par des logiques de plus en plus libérales autant que bureaucratiques, couplées à une précarisation des acteurs de l'art, a conduit, ces dernières années, à l'émergence d'une conscience et d'une nécessité à la fois pragmatiques et politiques de contribuer à la formation continue des artistes afin qu'ils soient le mieux armés ou outillés pour développer de la façon la plus claire et sereine leur travail. Par ailleurs, des organismes indépendants, créés pour aider et soutenir les artistes dans leurs démarches et dans la gestion de leurs projets, ont commencé de voir le jour, notamment en Belgique avec la coopérative Smart qui a récemment créé une antenne en France. De même, des associations et collectifs d'artistes, comme La Malterie à Lille, ont mis en place des centres de ressources grâce auxquels des artistes peuvent recevoir des conseils et suivre des formations courtes professionnalisantes (formations courtes qu'un organisme comme Smart propose aussi, cf. le chapitre 1.2. de ce rapport, « Nécessités de la formation continue »).

S'il demeure des réticences vis-à-vis de la formation continue au sein des écoles supérieures d'art en France (cf. le chapitre 1.1. de ce rapport : « Défiances vis-à-vis de la formation continue dans les écoles supérieures d'art en France »), sa nécessité est tout de même reconnue par la majorité de mes interlocuteurs, au regard des raisons contextuelles évoquées ci-dessus.

Après avoir exposé le contexte dans la première partie de ce rapport (1. « Liminaire »), ce dernier propose dans une deuxième partie un état des lieux de l'offre de formation continue dans les écoles supérieures d'art en France (2. « État des lieux de la formation continue dans

les écoles supérieures d'art en France ». Pour effectuer cet état des lieux, je me suis appuyé sur le rapport de 2011 de Jean-Marc Lauret (cf. ci-dessus), sur deux rapports produits par Jérôme Grégory, chargé de mission pour la formation continue à la HEAR à Strasbourg-Mulhouse (l'un au sujet du CFPI — Centre de Formation des Plasticiens Intervenants — de l'école, l'autre au sujet de la formation continue en écoles supérieures d'art), ainsi que sur de nombreuses discussions avec des artistes, des artistes-enseignants en écoles d'art et des responsables de formation continue.

Dans cette deuxième partie, qui s'achève par une synthèse (chapitre 2.3.), l'état des lieux que je décris pointe que l'essentiel de la formation continue en écoles supérieures d'art en France s'appuie sur les spécificités et identités de chaque école concernée (CROS à Tours, le design sonore au Mans, le design culinaire à Reims, l'animation et le numérique à Amiens... cf. le chapitre 2.2. « Exemples actuels de formation continue dans les écoles supérieures d'art en France »), exclusivement sur le personnel enseignant de ces écoles (à l'exception notable de l'école d'été 2016 de la HEAR et à celle, ponctuelle de l'ISBA de Besançon) et que par ailleurs ces programmes courts comme longs de formation continue sont très majoritairement axés sur l'acquisition de nouvelles technologies et/ou l'approfondissement de techniques et pratiques (à l'exception notable, de nouveau, de Strasbourg et partiellement de Besançon, en attendant la mise en œuvre des projets de formation continue à Nîmes).

Autre constat : aucun programme, même court, de formation continue n'est proposé par les écoles supérieures d'art au sujet des problématiques de gestion, de conception et mise en œuvre de projets artistiques, de communication et de médiation du travail de l'art, de paysage institutionnels, etc. Si, comme on le constate, des « journées professionnelles » touchant à ces problématiques se sont développées et systématisées dans les écoles, à l'adresse des étudiants en formation initiale (1er et surtout 2ème cycle), et si des cours au sujet de ces problématiques peuvent avoir lieu dans certaines écoles, les formations continues courtes les engageant semblent assignées aux associations et organismes indépendant de soutien aux artistes.

Parmi les exemples décrits dans cette partie, ce rapport distingue la plus récente initiative, l'école d'été organisée en juillet 2016 par la HEAR car elle me semble à la fois répondre aux attentes et nécessités en matière d'apprentissage et d'invention de modèles d'autonomie pour les artistes, et aux nécessités du travail collectif, interdisciplinaire et expérimental qui caractérise « l'esprit » partagé par la majorité des artistes et acteurs de l'art.

En bref, et j'y reviens plus tard dans la troisième partie de ce rapport (« Hypothèses et propositions de formation continue »), si des programmes spécifiques de formation continue dévolus à l'augmentation des compétences techniques sont appropriés aux nécessités et attentes d'artistes et d'acteurs professionnels de l'art, il faut aussi être attentif et entendre l'attente et le désir d'acquérir et d'inventer les moyens de l'autonomie individuelle et collective des artistes, ainsi que l'esprit expérimental et interdisciplinaire qui les anime et les motive, au quotidien, dans leurs pratiques.

On sait que la reconnaissance des « spécificités » des écoles supérieures d'art et du travail de l'art est un leitmotiv des discussions et débats institutionnels entourant et accompagnant les évolutions de ces écoles depuis une quinzaine d'années. On sait aussi que cette reconnaissance est difficile à obtenir de la part des tutelles (élus, collectivités territoriales...). Cette difficile reconnaissance a aussi des effets sur la formation continue puisque, selon les témoignages recueillis pour ce rapport, les discussions et négociations avec les OPCA, Pôle Emploi, le CNFPT et les entreprises privées sont toujours difficiles et âpres pour obtenir reconnaissance et financement des programmes de formation continue.

Dans le chapitre 2. de ce rapport (« Freins et opportunités au développement de la formation continue en écoles supérieures d'art »), je souligne l'opportunité que doit représenter l'extension récente (loi de mars 2014) aux artistes plasticiens et graphistes de la loi sur la formation professionnelle continue. J'écris bien « doit représenter », car dans les faits l'AFDAS (l'organisme paritaire agréé auxquels ont été ajoutés, de fait, les artistes plasticiens et graphistes depuis 2014) n'a jusqu'à présent quasiment rien financé des programmes courts comme longs de formation continue des écoles supérieures d'art.

Toutefois, le financement d'une partie de l'école d'été 2016 de la HEAR par cet organisme laisse augurer de perspectives positives, et si Tours et/ou l'Epcc devait s'engager dans un ou des projets de formation continue, nous devrions pouvoir fonder notre argumentation sur cet antécédent positif.

Dans la troisième partie de ce rapport, j'avance des « hypothèses et propositions de formation continue », qui se situent pour certaines en résonance et en complémentarité d'esprit avec des programmes courts de formation continue déjà existant ou échoués, évoqués dans l'état des lieux (à Strasbourg et à Besançon) et qui pour d'autres identifient des nécessités jamais nommées et tentent d'inventer de nouvelles adresses (en l'occurrence de nouveaux publics potentiels) à travers des formes expérimentales (pour les intervenants comme pour les stagiaires potentiels).

Enfin, la quatrième partie de ce rapport reprend les textes de lois et les dispositifs qui encadrent la formation professionnelle continue en France, tout en identifiant les organismes à solliciter pour les financements potentiels, et la cinquième partie fait le point sur les droits à la formation continue pour les artistes plasticiens et graphiques. Une annexe sur le « droit à la formation des élus » renvoie à l'une des hypothèses ou propositions de formation continue à inventer dans la troisième partie de ce rapport.

Ce dernier, quasi achevé en mars 2016, a dû être complètement retravaillé suite au crash du disque dur de mon ordinateur portable début avril, à la perte de la quasi totalité des documents réunis et des parties déjà rédigées. Le dossier faisait en effet partie des derniers travaillés sur mon ordinateur, et je n'avais pas effectué de sauvegarde sur disque externe depuis plus de trois semaines. Par ailleurs, la réparation de mon ordinateur a pris beaucoup plus de temps que prévu, malgré l'aide précieuse de Roland Dropsy. Enfin, j'ai aussi perdu lors de ce crash de disque dur un chapitre du livre que j'achevais pour le mois de mai pour les éditions commanditaires, Les prairies ordinaires. Lesquelles, appris-je au retour d'une résidence d'écriture d'une semaine, avaient déposé le bilan tandis que je réécrivais ce chapitre perdu et achevais mon livre. Il a fallu que je me remette de cette succession de pertes et de chocs, tout en continuant et achevant mon travail pédagogique auprès des étudiants de Tours, et particulièrement des DNSEP que j'accompagnais au diplôme. L'été aura été propice à la reprise du travail sur ce rapport, à la re-collecte des informations nécessaires à sa réalisation et à sa réécriture définitive.

Cependant, il manque à ce rapport un retour évaluatif sur l'école d'été de la HEAR, pour laquelle j'avais été sollicité comme consultant (au moment où Grégory Jérôme rédigeait son propre rapport sur la formation continue pour la HEAR et définissait son projet d'école d'été) puis comme intervenant. Les circonstances évoquées auparavant m'ont conduit à décliner cette invitation. Dès les premières semaines de septembre, je m'entretiendrai avec Grégory Jérôme, des artistes intervenants dans cette école d'été et, si possible, des stagiaires en formation continue pour en connaître la portée et l'éventuelle réussite.

Je remercie tous mes interlocuteurs, artistes, artistes-enseignants, directeurs et chargés de mission, et particulièrement Grégory Jérôme qui m'a proposé d'utiliser et mis à ma disposition pour ce rapport les éléments juridiques et institutionnels qu'ils avaient récoltés pour son propre rapport. Les troisième et quatrième parties concernant les textes de lois et dispositifs pour la formation professionnelle continue sont en grande partie reprises à son rapport. Je remercie Marie-Haude Caraës de m'avoir confié cette mission qui touche à des problématiques et des enjeux passionnants, et pour sa patience eu égard aux délais de rendu de ce travail.

1. LIMINAIRE

Dans la phase de préparation de ce rapport, outre la recherche d'information sur les organismes et pratiques existantes de formation continue dans les écoles supérieures d'art et dans des organismes indépendants en France et en Belgique (les deux pays et contextes dans lesquels j'enseigne et pratique la critique d'art depuis vingt ans), je me suis entretenu avec des artistes et des artistes-enseignants au sujet de l'intérêt et de la nécessité de développer de la formation continue destinée aux artistes.

D'emblée, et quasiment chez tous mes interlocuteurs, une certaine défiance, voire une défiance certaine vis-à-vis de la formation continue s'est énoncée. Il me semble donc important et nécessaire, avant d'en venir à ce qui existe déjà en termes de formation continue dans des écoles supérieures d'art et dans des organismes indépendants (centres de formation, associations d'art et de diffusion...) et à ce qui pourrait être envisagé comme projets ou perspectives de formation continue à Tours et au sein de l'Epcc, de rendre compte de ces défiances et de leurs raisons.

1.1. **Défiances vis-à-vis de la formation continue en écoles supérieures d'art**

Sept principales raisons nourrissent les a priori de cette défiance vis-à-vis de la formation continue en école supérieure d'art, destinée aux artistes :

1. défiance vis-à-vis des impératifs de professionnalisation des étudiants, au regard des critères d'évaluation de l'HCERES et d'une perception plus générale d'une évolution de la création contemporaine vers une « culture du projet » qui aliènerait les artistes à de nouvelles formes de commandes de commanditaires ou donneurs d'ordre publics qui traduiraient une hétéronomie croissante des enjeux artistiques au profit d'autres enjeux, politiques, économiques. Un principe d'autonomie, parfois farouche, constitutif de l'identité des artistes, de l'art et même de ses institutions, selon les représentations modernistes, demeure vivace et revendiqué par une partie importante de la communauté des artistes et des artistes-enseignants en écoles supérieures d'art. Ce, quand bien même cette autonomie est, et a toujours été relative puisqu'une partie des moyens économiques de production de l'art, de sa diffusion et de sa valorisation provient de financements et d'engagements publics et privés autres que les moyens propres des artistes, des institutions diverses qui les forment, les représentent et les diffusent, et de leurs intermédiaires (commissaires d'expositions, critiques d'art, galeristes, responsables de musées, de centres d'art, de galeries associatives...). Ce, quand bien même aussi, des pans importants de la création contemporaine, inspirés par les avant-gardes, les néo-avant-gardes et l'idée plus générale d'un rôle et/ou d'une action sociale de l'art dans les espaces publics, avec et à l'adresse de publics ou de groupes sociaux spécifiques, implique des partenariats, des engagements, des accords et des financements avec des institutions et des représentations d'institutions publiques, associatives et privées.

2. Même conscients de cette relative autonomie et de leur relative autonomie, les artistes et artistes-enseignants craignent aujourd'hui que les récentes évolutions des politiques publiques vis-à-vis de l'art qui demandent aux artistes et institutions une plus grande rentabilité économique de leurs productions et de leurs actions, requièrent une plus grande adéquation de leurs productions à des impératifs économiques et sociaux. Comme l'a pointé dès 2005 le critique d'art Cédric Loire, aujourd'hui professeur à l'école supérieure d'art de Clermont-Ferrand, dans un rapport sur les résidences d'artistes, ces dernières requièrent de plus en plus des artistes et de leurs projets artistiques d'intégrer et de proposer des actions de médiation, lesquelles peuvent même définir leur projet de résidence, quand traditionnellement la résidence d'artistes doit permettre de libérer ceux-ci du poids des contraintes spatiales et financières afin de développer leur projet artistique propre¹. C'est bien encore la crainte d'une réduction de l'autonomie des artistes dans leurs projets de création qui est au cœur de cette défiance. À cette crainte s'ajoute celle d'être réduits à un rôle de faire-valoir ou de prestataires de services au bénéfice d'enjeux exogènes ou hétéronomes (pour reprendre les termes de Thomas Hélie, maître de conférence à l'Université de Reims-Champagne-Ardenne, à propos des politiques culturelles dites de régénération culturelle des villes²).
3. Une troisième raison de cette défiance est relative au vécu de certains dispositifs de formation continue dans des écoles supérieures d'art. Dans un récent rapport sur la formation continue rédigé par Grégory Jérôme au sein de la HEAR (Strasbourg-Mulhouse), ce dernier témoigne d'emblée d'une réticence de ses collègues enseignants vis-à-vis de celle-ci, sans doute en raison de l'identité vécue comme auxiliaire, palliative, subalterne ou mineure des formateurs et des formés impliqués dans, et issus du CFPI de l'école (Centre de Formation des Plasticiens Intervenants), créé en 1999. Cette formation, bien que non déclarée comme une formation continue et s'étant par là interdite « d'émarger aux financements de la formation continue »³, relevait cependant de ce type de dispositif et de nécessité. Une nécessité double, de formation et d'intégration à une vie professionnelle rémunératrice des artistes-étudiants, et « d'ouverture de l'école sur le monde »⁴ (écoles, hôpitaux, milieu pénitentiaire). Comme l'écrit Grégory Jérôme, « si cette formation répondait à une demande réelle, tant de la part des milieux d'intervention que des artistes qui souhaitent s'y engager, celle-ci n'en reste pas moins toujours une hypothèse précaire et provisoire. En effet, comme l'écrit Jean-Pierre Greff, « *face à des situations de désarroi profond, le réflexe est grand de vouloir s'en remettre à la figure marginale*

1 Cédric Loire, « Les résidences en Nord-Pas-de-Calais », in *Résider*, Arras, La Pomme à Tout Faire, 2005. Ce rapport, très critique vis-à-vis de ces évolutions du modèle de la résidence d'artistes, a provoqué moult réactions lors de sa publication et fut l'objet d'un article qui relayait ses analyses dans le magazine *Télérama*. Il est rare qu'un rapport de cet ordre, a priori relativement confidentiel ou du moins restreint à un public professionnel, soit relayé dans la presse nationale. Ce fait indique que les analyses critiques de Cédric Loire touchaient à un enjeu vif pour les artistes : la crainte d'une réduction de leur autonomie de création.

2 Thomas Hélie, « Des politiques culturelles de façade ? Les effets sociaux ambivalents des opérations de régénération urbaine par la culture », conférence donnée lors du colloque AFSP-Grenoble 2009, section thématique n°26 « Les ambiguïtés de l'action publique face aux inégalités socio-spatiales. État des travaux francophones au regard des *urban studies* ».

3 Jean-Marc Lauret, *L'offre des établissements d'enseignement supérieur relevant du Ministère de la Culture et de la Communication en formation continue. État des lieux et propositions. Décembre 2011*, rapport effectué et rédigé pour l'Inspection générale des affaires culturelles, Paris, 2011, p.60.

4 Grégory Jérôme, *CFPI. Bilan*, rapport transmis par son auteur.

de l'artiste promu en tant qu'ultime thaumaturge de ses maux. D'une vision humaniste de l'art, le pas est proche qui nous ferait glisser vers un avatar particulièrement déplacé de l'action humanitaire. Du point de vue des artistes, récusant une autonomie d'objet ou d'attitude qui les tiendrait à distance de l'espace social, la proposition n'est pourtant pas moins risquée qui, de la position précaire et aventureuse qui leur échoit au sortir de l'école d'art, les inviterait à un abandon et les déguiserait en professionnels de la profession d'intervenant. Profession au demeurant comprise comme une fonction très confuse de pédagogues auxiliaires et dont le métier – d'un troisième type, entre artiste, enseignant, médiateur – viendrait pallier les lacunes supposées de l'enseignement artistique, à l'école et ailleurs »⁵. Cette analyse subtile de Jean-Pierre Greff pointe bien les limites et problèmes de la reconnaissance des artistes, au-delà ou en plus de la difficile dialectique de l'autonomie et de l'engagement social, surtout quand cet engagement social témoigne peut-être d'abord d'une obligation économique (trouver un travail rémunérateur accessoire, même précaire, puisque comme l'indiquent les statistiques du rapport de Grégory Jérôme, les plasticiens intervenants issus du CFPI de Strasbourg travaillent selon des contrats ponctuels et par ailleurs en tirent, pour la majorité, 50% voire plus de leurs revenus globaux). Ce type de formation continue, s'il répond à des nécessités économiques pour les jeunes artistes issus des écoles supérieures d'art autant qu'à un programme intéressant et nécessaire d'intégration de l'art dans toutes les strates de la société, est donc d'abord perçu et vécu comme palliatif et synonyme de fragilité de la vie d'artistes⁶.

4. Une quatrième raison de défiance vis-à-vis de la formation continue en écoles supérieures d'art vient des intitulés, du vocabulaire et des contenus de dispositifs existants de formation continue pour artistes, dans le champ de l'art contemporain comme dans celui des arts vivants ou arts du spectacles. Pour exemple, Smart.be, un organisme belge qui se présente comme un dispositif coopératif de soutien et d'accompagnement des artistes et acteurs intermédiaires de l'art et dont le slogan est « Vous créez, nous gérons ! », propose des formations juridiques mais aussi de conception et de communication de projets sous les intitulés suivants : « Métiers de la création : j'ai un plan (com') ! », « Faire le point sur son projet professionnel », « Négocier, tout un art ! », « Tisser et étendre son réseau de contacts », « Développer une étude de marché », « Entreprendre un projet à son image », etc. Le vocabulaire est vite identifié à des questions et stratégies managériales, communicationnelles et marketing, ce qui augmente le sentiment d'aliénation du secteur artistique aux impératifs dominant les sociétés, les modes de production et les économies libérales, ainsi que le sentiment d'indistinction des artistes avec la « classe créative »⁷. Il est clair que pour beaucoup d'artistes et d'artistes-enseignants, ce vocabulaire et ce type de formation est rédhibitoire car ils agissent comme un repoussoir car ils renvoient à

5 Ibid. Jean-Pierre Greff est cité dans ce bilan.

6 Je me permets de renvoyer à un article que j'ai écrit sur le sujet en 2001, « L'artiste médiateur », paru dans *Artpress*, numéro spécial 22 « Les éco-systèmes du monde de l'art », novembre 2001, pp.51-54. Plus récemment, j'ai de nouveau évoqué les problèmes et écueil de cette dimension palliative de l'art comme médiation, à l'invitation de la Maison du Geste et de l'Image à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne, comme intervenant à une journée de formation sur « Le regard, la transmission, la médiation », aux côtés de Marie-Christine Bordeaux et Jean-Claude Lallias. Cette « séance plénière » du 19 octobre 2015 est consultable dans son entier ici : <https://vimeo.com/145385786>

7 Cf. Richard Florida, *The Rise of The Creative Class. And How It's transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.

des critères marchands et bureaucratiques comme l'a pointé Caroline Mierop, directrice de La Cambre à Bruxelles lors du colloque « Nouvelles stratégies pour l'enseignement artistique », organisé par le CIFAS au Théâtre La Bellone à Bruxelles en novembre 2011⁸. Comme d'autres intervenants, elle critiquait ainsi le vocabulaire employé par Antoine Pickels (du CIFAS) lors du propos liminaire du colloque, qui présentait son organisme de formation d'artistes et d'intermédiaires de l'art comme un lieu d'acquisition de nouvelles compétences nécessaires pour répondre aux évolutions du marché.

5. La cinquième raison d'une défiance vis-à-vis de la formation continue en école supérieure d'art est liée à la charge de travail croissante des artistes-enseignants qui, outre leurs engagements et missions pédagogiques traditionnels (cours, ateliers, ARC, expositions, éditions, voyages d'études...), doivent désormais s'engager dans des projets de recherche et trouver des moyens financiers complémentaires pour développer ARC, expositions, éditions, voyages d'études et projets de recherches, sans pour autant que leurs statuts et rémunérations ne soient revaloriser et tout en vivant, pour les plus récemment nommés ou intégrés temporairement dans les équipes pédagogiques, une précarisation croissante (contrats à durée déterminée courte, emplois à mi-temps, non rémunération pendant les périodes de vacances d'été...). Ajouter la formation continue reviendrait à augmenter encore le sentiment d'accroissement des tâches sans contre-partie.
6. Ce sentiment de précarisation et de pression sur les artistes-enseignants en écoles supérieures d'art renvoie à la troisième raison, celle qui voit dans la formation continue de plasticiens intervenants et médiateurs un palliatif à la situation précaire de nombreux artistes, mais aussi intermédiaires de l'art (critiques, commissaires d'expositions, assistants de conservations, médiateurs culturels, guides-conférenciers, chercheurs, producteurs...). D'où cette dernière raison d'une défiance : une crainte récurrente de mes interlocuteurs réside dans le désir de ne pas devenir, même partiellement, des enseignants secondaires, au bénéfice d'enjeux exogènes ou hétéronomes à leurs missions artistiques et pédagogiques, s'ils devaient intervenir dans un cadre de formation continue.
7. Enfin, a été souvent évoquée la crainte que les financements potentiels affectés à la formation continue augmentent l'incertitude des financements de la formation permanente et des missions fondamentales de la pédagogie en école supérieure d'art au niveau des deux cycles de formation.

Toutes ces raisons nourrissant des défiances vis-à-vis de la formation continue en école d'art pourraient être résumées ainsi :

La réduction des financements des missions et activités pédagogiques fondamentales des écoles supérieures d'art (invitations d'intervenants extérieurs pour des conférences, des ateliers et des « jurys blans », voyages d'étude, expositions des étudiants, expositions d'artistes invités, publications...), couplée au sentiment de réduction d'autonomie des artistes, de leurs pratiques et productions, ainsi que des missions des écoles d'art, en raison

⁸ Cf. mon article au sujet de ce colloque : « L'enseignement artistique sous pression », *L'art même*, Bruxelles, n°54, 1er trimestre 2012, p.42.

de leur indexation croissante à des attentes et des demandes exogènes ou hétéronomes les assimilant à des prestataires de services pour d'autres instances et institutions publiques et privées, nourrit cette défiance vis-à-vis de la formation continue, laquelle est perçue soit comme un moyen de former les artistes à une nouvelle identité d'entrepreneurs prestataires de services et/ou de les former à être efficaces pour le marché, soit à leur proposer des solutions palliatives pour développer des activités périphériques ou complémentaires rémunératrices.

1.2. Nécessités de la formation continue pour les artistes

Ces inquiétudes témoignent clairement d'une situation de crise qui, justement, a conduit depuis une quinzaine d'années des établissements d'enseignement supérieur artistique dans différents champs (beaux-arts, danse, musique, théâtre et arts vivants en général) et des associations subventionnées créées par des artistes et des intermédiaires de l'art à inventer et développer des dispositifs de formation continue destinés aux artistes et aux acteurs intermédiaires de l'art (j'y reviendrai dans l'« État des lieux de la formation continue en écoles supérieures d'art et dans les organismes de soutien et de ressources pour les artistes en France », ainsi que dans mes « propositions et hypothèses de formation continue à Tours et au sein de l'Epcc »). Par ailleurs, les écoles supérieures d'art ont dans le même temps mis en place des journées professionnelles, en partenariat avec des associations qui, en régions le plus souvent et pour ne citer que la situation française (par exemple Documents d'artistes en Bretagne et en PACA), lors desquelles les étudiants de deuxième cycle (Master) sont confrontés à des témoignages d'artistes, de curateurs, de galeristes, de responsables d'institutions publiques et d'association (d'exposition, de résidence...), d'éditeurs, d'inspecteurs-trices ministériels à la création artistique, de représentant de DRAC, de juristes, etc. Enfin, des cours à visée professionnalisante sont de plus en plus inscrits dans les programmes d'étude au niveau du deuxième cycle d'études, sur des questions telles les modes contemporains de production, de diffusion et de médiation du travail de l'art et des artistes.

Ces enseignements ou ces moments professionnalisants dans les écoles supérieures d'art s'inscrivent en résonance et dans la continuité de nombreuses initiatives et formations professionnalisantes créées dans les facultés, départements et UFR d'arts plastiques, d'histoire de l'art, d'esthétique et/ou d'information-communication dans les universités françaises depuis les années 1980, dans la continuité des IUT, IUP et autres MST et DESS, notamment dans les champs de la médiation culturelle, de la conception et de la mise en œuvre de projets culturels, des métiers de l'exposition (outre les formations à l'enseignement préparant aux concours publics du CAPES et de l'agrégation, de l'École Nationale du Patrimoine, etc.). De nombreux Master pro 1 et 2 existent désormais dans les universités françaises, délivrant des enseignements et des diplômes professionnalisant, accréditant des compétences acquises par les étudiants dans les domaines concernés, à travers cours, stages obligatoires, rapports de stage, etc. Tout cet aspect stage et rapport de stage fait aussi désormais partie du cursus et des obligations des étudiants en écoles supérieures d'art.

Toutes ces initiatives et pratiques témoignent globalement d'une nécessité reconnue par tous les acteurs des écoles (étudiants, enseignants, directions) d'ouverture et de formation des étudiants en cycle initial en écoles supérieures d'art aux réalités des vies d'artistes afin qu'ils puissent dès leurs études être familiers des contextes, situations et processus de création, production et diffusion de leur travail, tant sur un plan économique qu'institutionnel,

juridique, social et esthétique.

Par ailleurs, il est frappant de constater l'émergence et le développement, au cours de la même période (depuis la fin des années 1990), de dispositifs de formation continue, en France comme en Belgique, adossés à des organismes, des associations et des collectifs créés par des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art (par exemple le CIFAS à Bruxelles⁹, adossé au Théâtre de la Bellone, ou encore le centre de ressources de La Malterie à Lille, lieu d'ateliers, de résidences d'artistes et de concerts¹⁰). Ces dispositifs témoignent clairement d'une nécessité puisqu'ils émanent des principaux acteurs concernés, artistes et acteurs intermédiaires de l'art. Il est aussi remarquable de constater que des organismes d'accompagnement juridique des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art, de quelques champs artistiques qu'ils fussent, se soient développés parallèlement, afin de conseiller les artistes et acteurs intermédiaires de l'art, de les aider à négocier et à rédiger des contrats avec des partenaires et des employeurs institutionnels publics comme privés, mais aussi de les former à développer une autonomie dans leurs relations professionnelles et institutionnelles. On peut citer, en Belgique, Smart.be¹¹ et Guichet des arts à Bruxelles¹². Se présentant comme une « coopérative d'accompagnement et de gestion de projets créatifs », Smart s'est récemment implanté en France, à Lille, afin de couvrir partie des besoins et des problèmes administratifs, juridiques et comptables rencontrés par les artistes acteurs intermédiaires de l'art dans la gestion et la mise en œuvre de leurs projets¹³. La création d'un projet semblable en France était aussi récemment envisagé par la FRAAP (Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens)¹⁴, mais ce projet n'a pas abouti pour le moment, sans doute concurrencé par l'initiative de Smart¹⁵. Un réseau plus informel comme « Économie solidaire de l'art », qui réunit des artistes et acteurs intermédiaires de l'art pour l'essentiel issus du champ des arts plastiques, se développe depuis deux ans et a, par un de ses animateurs principaux, Grégory Jérôme, conduit à créer une « école d'été » à la HEAR à Strasbourg début juillet 2016. Cette plateforme « Économie solidaire de l'art », essentiellement présente sur facebook et comptant près de 10000 membres¹⁶, milite à la fois pour une reconnaissance des spécificités du travail artistique sur des plans tant institutionnels, juridiques, économiques qu'esthétiques.

La création de ces dispositifs de formation continue, adossés à des organismes, des associations et des collectifs créés par des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art, a été rendue nécessaire pour plusieurs raisons :

- d'une part, la complexité croissante des mondes de l'art et l'augmentation des lieux de diffusion de la création contemporaine comme du nombre de créateurs et d'acteurs intermédiaires de l'art, a rendu nécessaire la formation continue et l'actualisation des savoirs pour des artistes et acteurs intermédiaires de l'art préalablement formés et actifs dans un contexte plus « simple » et moins habité par des acteurs parfois

9 <http://www.cifas.be/>

10 <http://www.lamalterie.com/ressource>

11 <http://www.smartbe.be/>

12 <http://www.guichetdesarts.be/>

13 <http://smartfr.fr/>

14 Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens. <http://www.fraap.org/>

15 Témoignage d'Antoine Perrot, artiste et maître de conférences à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, ancien président de la FRAAP.

16 <https://www.facebook.com/groups/economiesolidairedelart/?fref=ts>

nouveaux (hier les curateurs, aujourd'hui les producteurs) désormais au cœur des processus de diffusion et de reconnaissance des créations artistiques.

- d'autre part, la dimension de plus en plus concurrentielle, et vécue comme telle par les acteurs de l'art, du « marché des visibilitées » et des reconnaissances tant critiques qu'économiques, a aussi requis une actualisation des connaissances et donc la création de formations continues pour les artistes afin qu'ils puissent « défendre » et « promouvoir » leur travail.
- enfin, le feuilleté des institutions potentiellement interlocutrices, subventionneuses et co-productrices du travail de l'art s'est aussi complexifié, car il engage désormais différentes échelles, du local à l'international en passant par l'intercommunalité, le départemental, le régional, le national, l'europpéen. Toutes les instances et institutions publiques susceptibles d'aider, de soutenir des projets individuels ou collectifs ou associatifs ou institutionnels (musées, centres d'art, associations d'artistes, résidences d'artistes, écoles supérieures d'art...), ainsi que les institutions privées poursuivant de semblables missions et objectifs (bourses, mécénat, résidences, commandes, concours...) requièrent d'être connues par les artistes et acteurs intermédiaires de l'art s'ils désirent voir leurs projets avoir une chance d'être financés et réalisés. D'où la mise en place de formations continues, dans le cadre des organismes indépendants déjà cités (et d'autres), pour que les artistes et acteurs intermédiaires de l'art puissent à la fois s'orienter dans ce feuilleté institutionnel tant public que privé et sachent à qui adresser leurs propositions, projets et dossiers selon leurs orientations spécifiques et leurs intentions artistiques.

Enfin, toutes ces initiatives prennent place dans un contexte où de plus en plus de publications témoignent des enjeux complexes liés aux évolutions récentes de l'art, des situations, des positions et des identités des artistes. Au tournant des années 1990-2000, deux livres publiés en France ont fort frappé et marqué artistes, acteurs intermédiaires de l'art et étudiants en art : *Le nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Eve Chiapello en 1999 et *Portrait de l'artiste en travailleur* de Pierre-Michel Menger en 2002. Différemment et complémentirement, ces deux livres firent émerger une conscience de nouvelles représentations et présences des artistes et de leurs identités, au stade tardif ou avancé (selon les usages conceptuels) du capitalisme, lequel se définirait désormais comme « artiste » selon d'autres auteurs (comme Gilles Lipovetski dans *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, 2013) parce que porteur de valeurs de créativité, d'innovation, de mobilité, de flexibilité et d'adaptabilité. Ces analyses de l'intégration de la « critique artiste » comme nouveau modèle de management post-Fordiste (Boltanski-Chiapello) et de la reconnaissance des artistes comme modèles du travailleur autonome créatif, adaptable et flexible (Menger) au sein des sociétés occidentales libérales aux valeurs hédonistes et portées sur l'individualisme (Lipovetsky), le tout dans un contexte de libéralisation et de mise en concurrence des institutions publiques et privées, comme de chacun, ont produit une commotion certaine dans les milieux artistiques au tournant des années 1990-2000. Et il fut à l'époque frappant de constater, d'une part, que ces analyses nourrissent nombre de discussions informelles et formelles (conférences, colloques, cours en écoles supérieures d'art, avec ces auteurs comme invités) comme elles participèrent de la formation et de la prise de conscience, par les étudiants en art, de cette situation, et d'autre part que durant cette même période émergèrent des questionnements, des recherches, des

dispositifs et des pratiques mettant en jeu la figure de l'artiste comme entrepreneur (à travers des expositions comme *ZAC 99 – Zones d'Activités Collectives* — au Musée d'art moderne la ville de Paris en octobre 1999, ou des groupes de recherche universitaire comme *Art & Flux* à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne) et déplaçant l'économie des pratiques artistiques vers une « culture du projet » (déjà dans des écrits de Nicolas Bourriaud au milieu des années 1990, au moment de l'exposition *Traffic* au Capc-musée d'art contemporain de Bordeaux en 1996). Enfin, il fut frappant de constater que, toujours durant cette même période (fin années 1990-crise de 2008), un nombre croissant d'entreprises privées firent appel à des artistes et acteurs intermédiaires de l'art comme consultants pour, soit de la formation continue, soit de l'animation ou de l'ouverture culturelles pour leurs employés, soit développer des ateliers de pratique artistique remettant en cause les habitudes de travail des employés et de management des cadres, soit produire des études sur des sujets, des questions et des perspectives de développements de produits et de campagnes publicitaires en prenant le champ artistique comme source potentielle d'inspiration, soit réaliser des « cahiers de tendances » artistiques susceptibles d'inspirer les créatifs des entreprises, soit animer des ateliers lors de séminaires d'entreprises¹⁷.

Depuis, de nombreux écrits ont nourri ces analyses d'un contexte nouveau pour les artistes et acteurs intermédiaires de l'art. Certains organismes, comme Smart.be, ont ainsi publié des livres collectifs dans lesquels des acteurs professionnels de l'art, des sociologues, des économistes, des philosophes, des urbanistes éclairent les « nouvelles réalités » des artistes et acteurs intermédiaires de l'art : *L'artiste au travail. État des lieux et perspectives* (2008), *L'artiste et ses intermédiaires* (2009), *L'artiste, un entrepreneur ?* (2011), *Vivre de son art. Histoire du statut d'artiste XV-XXIème siècles* (2012), *Développer ses projets artistiques. Le cas des activités de SmartBe* (2012), *Se lancer dans un parcours artistique* (2014). L'ensemble de ces livres, dont la réalisation est gérée par le « bureau d'étude » de Smart.be, associe à la fois des analyses des situations produites par des chercheurs, des études de cas et récits d'expériences proposés par des acteurs de l'art, et des conseils et orientations délivrés à leur principal public (et clients), les artistes et acteurs intermédiaires de l'art.

D'autres publications, portées par d'autres enjeux plus politiques, complètent ce panorama. Je pense notamment à la collection de livres dirigée par le philosophe et sociologue belge Pascal Gielen, directeur du centre de recherche « Arts in Society » à l'Université de Groenningen aux Pays-Bas, et éditeur en chef de la série de livres « Arts in Society » aux éditions néerlandaises Valiz¹⁸ : *Being an Artist in Post-Fordist Times* (2009), *The Murmuring of The Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism* (2009), *Locating Producers. Durationnal Approaches to Public Art, Teaching Art in The Neoliberal Realm. Realism versus Cynism* (2012), *Institutionnal Attitudes. Instituting Art in a Flat*

17 J'ai moi-même travaillé ponctuellement comme consultant et formateur auprès d'une société privée dans les années 2000, laquelle était prestataire de services pour des entreprises qui cherchaient des informations et des perspectives nouvelles pour leurs pratiques managériales, créatives et marketing. Parmi les études que j'ai pu produire à la demande de ces entreprises : « L'esthétique relationnelle peut-elle influencer les évolutions de la vente par correspondance ? » (pour une entreprise de cosmétiques), « Les représentations des femmes et de la féminité dans l'art » (pour des entreprises de cosmétiques), « L'atelier de l'artiste comme modèle d'espaces de travail » (pour une société d'audit et pour un séminaire de transformation des relations de travail au sein d'un organisme de gestion de logements sociaux), « L'interculturalité dans l'art contemporain » (pour une société internationale d'audit), etc. D'autres situations furent de visiter des ateliers d'artistes, afin de confronter des cadres d'entreprises à des artistes et des processus de travail et de création hétérogènes par rapport à leurs habitudes, à leurs quotidiens de travailleurs. Je cite ces exemples, car ils résonnent avec cette situation décrite tant par Boltanski-Chiapello que Menger et Lipovetski.

18 <http://www.valiz.nl/en/Antennaeseries>

World (2013), *Art Education Beyond Art*. *Teaching Art in Times of Change* (2015) et *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization* (2015). Cette collection de livres est passionnante à plus d'un titre, car presque tous engagent la question et les responsabilités de l'enseignement de l'art dans le contexte néo-libéral actuel, ainsi que des stratégies pédagogiques et formatrices nécessaires à inventer et à développer pour contredire la domination des logiques néo-libérales et déployer des alternatives. J'y reviendrai, car ces écrits peuvent inspirer des hypothèses et perspectives de formation continue.

2. ÉTAT DES LIEUX DE LA FORMATION CONTINUE EN ÉCOLES SUPÉRIEURES D'ART EN FRANCE

2.1. Le rapport Lauret sur la formation continue en écoles supérieures d'art (2011)

Un rapport produit en décembre 2011 par Jean-Marc Lauret, chargé de mission d'inspection générale au Ministère de la Culture et de la Communication, doit d'abord retenir notre attention. Intitulé *L'offre des établissements d'enseignement supérieur relevant du Ministère de la culture et de la communication en formation continue. État des lieux et propositions*, il est le seul à ce jour à proposer un tableau complet (aujourd'hui relatif, puisque ce rapport date de cinq ans) des initiatives et pratiques institutionnelles de formation continue en écoles supérieures d'art en France.

S'intéressant à tous les établissements d'enseignement supérieur relevant du Ministère, l'auteur s'est intéressé à tous ceux qui relèvent de l'enseignement des arts plastiques, du design, de l'architecture, de la danse, de l'audiovisuel, de la musique et du patrimoine. Au total, en 2010, 39 établissements sur 115 ont déclaré une activité en formation continue, accueilli 8804 stagiaires et déclaré 823 630 heures-stagiaires. Sur les 8 804 stagiaires accueillis en 2010, 945 ont suivi une formation diplômante, 7857 une formation qualifiante et deux seulement ont bénéficié d'une prestation d'accompagnement de leur demande de VAE. Plus de 84 % des stagiaires ont bénéficié d'un financement de leur employeur et plus de 10 % sont déclarés comme des particuliers ayant suivi les formations à leurs propres frais, soit plus du double de la proportion observée sur le plan national, tous secteurs professionnels concernés.

Il est remarquable de constater, à l'instar de Jean-Marc Lauret, que les écoles supérieures d'art n'ont pour la plupart aucune activité dans le domaine de la formation continue, contrairement à d'autres champs tels l'audiovisuel, le patrimoine et la danse. Il est même frappant de constater que trois établissements ont accueilli à eux seuls un peu plus des deux-tiers des stagiaires en 2010 : L'Institut National de l'Audiovisuel, L'institut National du Patrimoine et le Centre National de la Danse. Par ailleurs, l'essentiel des autres stagiaires en formation continue relevaient (et relèvent toujours aujourd'hui majoritairement) d'autres établissements dans les secteurs du cinéma, de l'audiovisuel, des musées, du patrimoine et de l'architecture.

Comme le remarque Jean-Marc Lauret, « très présente dans la culture professionnelle des architectes, des professionnels du patrimoine et des secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, l'enjeu que constitue la formation continue peine à être reconnu dans les milieux artistiques. »

En 2010, seules 7 écoles supérieures d'art ont déclaré des activités de formation continue :

L'école nationale supérieure de la photographie à Arles

L'école nationale supérieure des arts décoratifs à Paris

L'école nationale supérieure de la création industrielle à Paris

L'école régionale des beaux-arts de Besançon

L'école supérieure d'art de Grenoble

L'école supérieure d'art et de design d'Amiens

Le studio national des arts contemporains Le Fresnoy à Tourcoing

Voici un extrait du rapport de Jean-Marc Lauret concernant les « chiffres clés » de la formation continue dans les écoles supérieures d'art

Les chiffres clés

- 7 des 41 écoles supérieures d'art ont déclaré une activité en formation continue en 2010.
- A l'exception de l'école d'art et de design d'Amiens qui a réalisé 24 % de son chiffre d'affaires en formation continue, cette activité reste très marginale. Elle représente 3,3 % du chiffre d'affaires de l'école nationale de la photographie et 2,5% du chiffre d'affaires de l'école nationale supérieure de la création industrielle.
- 109 adultes ont été déclarés stagiaires de la formation continue par les écoles supérieures d'art pour un nombre total d'heures stagiaires de 27 112 dont 44 à l'ENSCI (781 heures stagiaires) et 36 à l'ENPh (1107 heures stagiaires), 12 à Amiens (15120 heures stagiaires) et 10 à l'ENSAD (9000 heures stagiaires).
- Pour l'essentiel, les formations dispensées sont qualifiantes et non certifiantes.
- Sur les 109 stagiaires accueillis en 2010, 65 étaient des salariés bénéficiant d'un financement de leur employeur, 19 des demandeurs d'emploi bénéficiant d'un financement public et 19 des particuliers suivant les formations à leurs frais.
- Les produits provenant des entreprises ont représenté 30 000 €, des particuliers près de 31 000 €, des OPCA 55 000 €, des pouvoirs publics près de 69 000 € dont plus des ¾ provient du soutien apporté par la région Picardie à la formation dispensée par l'école d'art et de design d'Amiens au bénéfice de demandeurs d'emploi.
- Le total des produits réalisés au titre de la formation professionnelle continue s'élève à plus de 195 000 € correspondant à une dépense totale de près de 400 000 €. Seules l'ENSCI et l'ENSAD présentent un bilan excédentaire, mais en ne prenant en compte que les dépenses directes engendrées par l'activité en formation continue.

Dans les écoles nationales, quelques formations diplômantes sont proposées dans le cadre de la formation continue.

C'est le cas de l'**École nationale de la photographie d'Arles** qui a ouvert en 2007 un pôle formation continue. Le catalogue des formations proposées en formation continue est en ligne sur le site de l'école. Ces formations s'adressent sans distinction aux « professionnels de ce secteur, aux artistes, ainsi qu'aux amateurs et amoureux de la photographie, quel que soit par ailleurs leur domaine d'activité ». Le prix des formations de courte durée pour des groupes de 7 stagiaires au maximum est de 1300 € TTC pour 4 jours, 975 € TTC pour 3

jours. Le prix des formations de longue durée varie de 16 000 € pour 15 semaines à temps plein à 20 000 € pour 20 semaines de formation à temps plein.

L'ENSCI propose quant à elle des formations de courte durée : "design et nouvelles conceptions agiles " 5 jours 10 participants 1750 € , "Ma maquette comme outil de création et de médiation" , 8 à 12 participants, 5 jours, 1850 € ; "design et matériaux" en deux parties 2 et 5 jours (650 €). La formation Arduino mentionnée en 2011, a concerné 11 personnes (35 h de formation).

La référence à la formation continue est mentionnée dans l'organigramme de l'ENSAD qui « dispose d'une cellule qui assure l'accueil en formation continue », mais sans plus d'information sur l'offre proposée. Cette remarque vaut également pour l'école nationale supérieure d'art de Limoges – Aubusson dont l'organigramme mentionne l'existence d'une « responsable du centre de documentation et de la formation continue » et pour l'école de Nancy dont le site comporte la mention suivante : « le réseau ARTEM a conduit les 3 écoles à développer des prestations de formation professionnelle continue pour des partenaires non institutionnels », sans plus de précision sur les formations proposées.

Dans les écoles supérieures d'art territoriales, la formation était en 2011 quasi inexistante. Seules l'École supérieure d'art de Besançon mentionne la création d'un D.U. « Danse et performance » En partenariat avec l'Université et le Centre Chorégraphique de Belfort, destiné aux professionnels issus des arts vivants et des arts visuels, l'École d'art et de design d'Amiens a mis en place de la formation continue en animation 3D et formation PAO pour « répondre aux attentes des publics engagés dans la vie professionnelle », et l'École d'art de Bayonne – Anglet et Biarritz propose des formations professionnelles aux outils informatiques de la création graphique.¹⁹

Depuis 2011, on constate une poursuite et un développement des programmes existants de formation continue dans des écoles déjà nommées (Arles, Ensci, Amiens, Besançon) et l'apparition de nouveaux programmes dans peu d'autres établissements : Reims, La Réunion, Nîmes, Le Mans, Strasbourg.

¹⁹« Ces formations sont destinées à un public d'adultes dans le cadre de la formation professionnelle, aux demandeurs d'emploi, aux travailleurs salariés et non salariés souhaitant s'initier ou se perfectionner aux nouvelles techniques de la création graphique (communication visuelle, édition de l'image matricielle, dessin vectoriel, mise en page pour les supports imprimés ou pour l'écran, modélisation et animation 2D et 3D, architecture 3D, programmation d'interface sensorielle). »

2.2. Exemples actuels de formation continue dans les écoles supérieures d'art en France :

2.2.1. L'ESAD d'Amiens

La formation continue est apparue à Amiens en 2001, à l'occasion d'un partenariat établi avec une école de web design canadienne présente sur la région Picardie. Ce partenariat a facilité la mise en place et en œuvre des premières formations, orientées vers l'animation 3D et la PAO.

Aujourd'hui, l'école propose deux formations longues, en image animée (sur une durée de 9 mois, avec 4 stagiaires inscrits en 2014/15) et en création numérique (volume de 770 heures d'octobre à avril, avec 7 stagiaires). Cette seconde formation répond à un appel d'offres de la Région Picardie.

D'autres dispositifs (formations à la carte à travers le PPA, un dispositif de la Région Picardie, formation des enseignants de l'Éducation Nationale) complètent l'ensemble.

Par ailleurs, l'essentiel des actions de formation continue se contentent d'ouvrir l'accès aux cours de formation initiale aux stagiaires de la formation continue. C'est le cas de la formation longue « Image animée », puisque les stagiaires suivent 80% des cours des étudiants en formation initiale. C'est aussi le cas des enseignants en lycées et des stagiaires en PPA.

Un département spécifique, nommé Waide Somme, ainsi que la nomination d'un coordinateur qui s'occupe exclusivement de la formation « Création numérique » complètent le dispositif. La création de ce département a nécessité des investissements conséquents (aménagement, équipement) et la définition de salles dédiées. Les intervenants sont exclusivement des enseignants de l'école.

Pour la directrice de l'école, Barbara Dennys, le choix de la longue durée pour la formation continue permet l'acquisition véritable d'une compétence disciplinaire. Quant aux stages courts, ils s'adressent aux personnes qui possèdent déjà un niveau de formation dans la discipline et qui cherchent un complément ou une actualisation de leurs compétences à travers des nouveaux outils.

2.2.2. L'ESAD de Reims

La formation continue s'est développée à Reims à partir de 2013. Comme la plaquette de présentation de la formation continue le précise, il s'agit pour l'école de d'étendre sa formation initiale à un public de professionnels, artistes, intermittents, personnes en reconversion, demandeurs d'emploi en profitant de la possibilité offerte aux artistes par la loi de 2011 de bénéficier de la formation continue : « une chance pour des professions exercées souvent de façon solitaire ou dans lesquelles la technologie change très rapidement ».

En 2014/15, 24 modules ont été proposés à des stagiaires qui, pour la plupart, sont en reconversion.

S'appuyant sur l'identité singulière de l'école en termes de design culinaire, l'établissement a rencontré des difficultés dans ses discussions avec l'AFDAS (l'organisme agréé chargé de collecter et redistribuer les financements pour la formation continue) pour que celui-ci reconnaisse et valide le design culinaire comme formation longue continue. Il en est de même pour ce qui est de la difficulté à valoriser la masse salariale dans les coûts de formation. Toutefois, la formation continue a rapporté en 2014 un chiffre d'affaires de 28000 euros (mais il est à noter que les ateliers publics pour adultes relèvent à Reims de la formation continue).

Sur le plan des ressources humaines, la formation continue mobilise l'administrateur, la directrice, le service de la scolarité, le service communication, le secrétariat et des enseignants de l'école. La rémunération des enseignants se fait au même taux que dans la formation initiale. Aucun intervenant extérieur.

Quant à l'offre, elle se décline en ateliers publics (photographie, peinture, dessin, vidéo, design culinaire, sérigraphie), en modules (sérigraphie, photographie, design culinaire, logiciels open source, impression 3D) et en formation longue qui débouche sur un certificat délivré par l'école : Design culinaire (de septembre à juillet).

2.2.3. L'ISBA de Besançon

L'ISBA a débuté des programmes de formation continue au début des années 2000, principalement par le biais de la VAE (validation des acquis de l'expérience). Depuis 2010, le nombre de VAE a augmenté de 4 à 10 candidats par an. Cette augmentation serait due, selon Nathalie Gentilhomme, directrice adjointe de l'école, au retard suisse dans le domaine de la formation continue et de la VAE, car Besançon reçoit de plus en plus de candidats suisses. Ces dispositifs de VAE sont principalement orientés vers le DNSEP.

L'école bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (subvention d'équilibre), mais le montant de cette aide n'a pas augmenté malgré l'accroissement du nombre de candidats à la VAE et l'augmentation subséquente des coûts induits par l'accueil et les jurys de validation.

Par ailleurs, l'ISBA s'est engagé depuis 2012 dans un partenariat privilégié avec le CNFPT, à travers une formation que l'école a réussi à « vendre » à cet organisme : « Apprendre à créer » est une formation qui s'adresse à des cadres et managers de la fonction publique territoriale. Menée par des enseignants et anciens étudiants de l'école, cette formation a accueilli 12 stagiaires.

Un autre projet de formation continue, très intéressant, n'a malheureusement pas pu se tenir, faute d'un nombre suffisant de candidats et en raison d'une communication trop tardive : un Summer Camp International intitulé « Initiation, découverte de l'art contemporain » d'une durée de deux semaines au début de l'été, et pouvant accueillir 15 participants.

D'autres actions, ponctuelles, telles la conception d'actions de formation à destination des entreprises, l'accueil d'enseignants de l'Éducation Nationale en congés de formation professionnelle (une dizaine par an) complètent l'ensemble.

L'essentiel de la gestion de la formation continue incombe au directeur et à la directrice adjointe de l'école.

Au niveau des tarifs, une inscription dans le cadre d'une VAE coûte individuellement entre 500 et 1000 euros, selon que le financement est individuel ou bénéficie d'une prise en charge par un organisme (OPCA, Pôle Emploi, Région). Par ailleurs, un accompagnement est possible de façon complémentaire sur un volume de 15 heures (facturées 500 euros). Il est assuré soit par un enseignant de l'école, soit par un ancien étudiant diplômé. Dans ce cas, il est prévu soit une rémunération sous forme d'heures supplémentaires, soit une facturation au titre de l'exécution de prestations d'accompagnement. Quant aux enseignants accueillis au titre d'un congé de formation professionnelle, le tarif est le même que pour les étudiants en formation initiale : 660 euros. Enfin, les autres actions (CNFPT, entreprises...) sont l'objet de tarifications négociées au cas par cas.

2.2.4. L'ESA du Port, La Réunion

La VAE est aussi au centre de la formation continue à la Réunion. Eu égard à la situation territoriale de l'école et des difficultés économiques du territoire, l'établissement n'accueille en moyenne que deux VAE par an. Pour la rentrée 2015/16, seuls trois candidats sont accueillis.

Les candidats retenus sont surtout des artistes autodidactes, de différentes générations, pour lesquels l'absence de diplômes peut entraver leurs carrières. Ils cherchent donc principalement une validation institutionnelle pour pouvoir développer leurs démarches vers des résidences et des commandes publiques.

2.2.5. L'ESBA de Nîmes

C'est dans le contexte de baisse de dotation des tutelles que s'origine la réflexion de l'école de Nîmes et de sa directrice, Christelle Kirchstetter, en matière de formation continue. L'enjeu est de trouver de nouvelles sources de financement par l'ouverture des formations initiales à la formation continue et la création de formations courtes non diplômantes. Par ailleurs, l'école de Nîmes envisage d'organiser des Summer Classes à l'attention d'étudiants étrangers désireux de découvrir le Sud de la France, identifié comme une terre traditionnelle d'accueil des artistes.

Pour le moment, l'école et sa directrice réfléchissent à diverses pistes : un programme de formation en alternance en lien avec les structures partenaires de l'école, deux projets de formations professionnalisantes ouvertes aux stagiaires de la formation continue (l'un visera à former aux métiers de la régie et de la production des œuvres et des expositions, l'autre à la transmission).

L'école accueille déjà trois à quatre personnes en moyenne par an dans le cadre de reprise d'études au sein du DNSEP, mais aucune tarification spéciale ne leur est appliquée. Ces candidats proviennent d'autres filières (ingénieurs, électroniciens...) et se retrouvent impliqués dans les mêmes groupes d'étudiants que ceux de la formation initiale.

2.2.6. Epcc TALM (Le Mans, Tours)

Je ne m'étendrai pas sur la formation continue dans notre établissement, puisque nous en sommes acteurs ou témoins.

Juste deux éléments :

- La formation continue au sein de notre Epcc émane et est en lien avec des formations professionnalisantes existantes : CROS à Tours et design sonore au Mans. Principalement techniques, des formations continue s'adressent à des artistes et professionnels de ces champs, en recherche de complément de formation et d'augmentation de leurs compétences.
- Ces dispositifs de formation continue sont assurés par des enseignants en formation initiale de ces écoles et sont gérées par les responsables du secrétariat pédagogiques des sites, Diane Debuissier au Mans et Brigitte Voisin à Tours.

2.2.7. LA HEAR à Strasbourg-Mulhouse

En juillet 2016 a eu lieu la première « École d'été » organisée par la HEAR à Strasbourg, dans la continuité de deux rapports produits par Grégory Jérôme au sein de cet établissement :

- un premier rapport sur le CFPI existant de l'école (Centre de Formation des Plasticiens Intervenants) afin d'en évaluer l'apport et les résultats
- un deuxième rapport sur l'état des lieux de la formation continue en écoles supérieures d'art et proposant des perspectives nouvelles de formation continue à l'adresse des artistes.

Chargé de mission formation continue au sein de la HEAR, Grégory Jérôme dispense par ailleurs depuis quelques années des formations aux artistes en matière de conseils et orientations juridiques dans des écoles supérieures d'art et dans des associations et collectifs de ressources pour les artistes. C'est d'ailleurs à La Malterie à Lille que je l'ai rencontré en 2015, tandis qu'il y donnait une formation sur le droit d'auteur et que je m'y entretenais avec les responsables du lieu et du centre de ressources dans le cadre de ce rapport. Par ailleurs, Grégory Jérôme est un des initiateurs et animateurs du groupe informel « Économie solidaire de l'art » sur facebook.

C'est à la fois comme acteur très proche des artistes, de leurs « attentes » et de leurs problématiques récurrentes concernant leurs moyens de création, de diffusion et de reconnaissance de leur travail, comme chercheur connaisseur des enjeux idéologiques, politiques, sociaux et économiques de l'art et comme acteur engagé dans le soutien des artistes afin qu'ils recouvrent et développent leurs espaces et moyens d'autonomie de création, que Grégory Jérôme, en interlocution avec de nombreux artistes et acteurs intermédiaires de l'art (dont j'ai fait partie depuis cette rencontre en 2015), a proposé et développé un projet singulier, pour la France, d'école d'été sous l'égide de la formation

continue et financé partiellement par l'AFDAS, l'organisme agréé de collecte et de redistribution pour la formation continue dans le secteur artistique.

Singulier pour la France, car ce type de dispositif — l'université ou l'école d'été — y est très peu existant, quant très développé en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas ou aux États-Unis. Pour l'école d'été en juillet 2016 à la HEAR, Grégory Jérôme s'est inspiré de l'école d'été dirigée par le sociologue Pascal Gielen en 2015, intitulée « Mobile Autonomy. Organizing Ourselves as Artists Today » et accueilli par Lokaal 01 à Anvers, l'Académie royale des Beaux-arts d'Anvers et le Middelheimmuseum de la ville belge²⁰. Parmi les intervenants de cette « summer school » d'Anvers, des artistes et des théoriciens, qui donnèrent conférences et développèrent workshops sur cette problématique de l'organisation de l'autonomie mobile : Pascal Gielen, Thomas Hirschhorn, Hôtel Charleroi, Isabell Lorey, Oda Projesi, Tara Cranswick, Gerald Raunig, Raqs Media Collective...

Contrairement aux offres de formation continue en écoles supérieures d'art françaises, principalement orientées vers l'augmentation des compétences techniques des artistes, la HEAR s'est positionnée en juillet 2016 dans la continuité de la « summer school » d'Anvers.

Intitulée « École d'été. Pratique/théorie/société », financée en partie par l'AFDAS et animée par une vingtaine d'artistes et de théoriciens (dont la majorité furent des intervenants extérieurs à la HEAR : c'est à souligner, car cet aspect distingue aussi ce dispositif des autres dispositifs de formation continue dans les écoles supérieures d'art), celle-ci a proposé 16 workshops qui durèrent chacun de 3 à 5 jours, à destination des « artistes et professionnels en arts visuels, architecture, performance, design graphique, scène, création sonore, espace public, etc. ». Cette liste de champs de création signale une autre singularité et spécificité de cette école d'été : l'interdisciplinarité et la rencontre d'artistes et acteurs intermédiaires de différents champs de la création contemporaine. Par ailleurs, cette ouverture disciplinaire fut renforcée par des partenariats avec le Théâtre national de Strasbourg, le Centre dramatique national d'Alsace et l'école nationale supérieure d'architecture de Strasbourg.

Durant la première semaine, intitulée « Répertoire et interprétation », 7 workshops eurent lieu : « Pour une redéfinition de l'écoute » (Éric La Casa, Piero Zanini), « Formes plastiques, moulages et reproductibilité » (Gabrielle Wambaugh, Fabien Perronet), « Pratiques du corps et des espaces » (Carole Douillard, Nicolas Fourgeaud), « Le texte et l'espace scénique » (Christophe Greilsammer, Maxime Kurvers, Gabriel Mattei), « L'image sur le plateau » (Pierre Fourny, Guillaume Jacquemin, Barbara Noiret), « L'espace, une approche transdisciplinaire » (Daria Lippi, Romana Poenaru), « Vidéos d'artistes et archives » (Julie Guillaumot, Léo Favier, Michel Gyory, Jacques Perconte).

Durant la deuxième semaine, sous l'intitulé général « L'artiste en travailleur collaboratif », 9 ateliers furent organisés : « Les enjeux contemporains de la production des œuvres et des expositions » (Thierry Fournier, Anne-Laure Stérin, Mathieu Argaud), « Architecture temporaire et espaces du commun » (Alexander Römer, Frédéric Keiff), « Dispositifs attentionnels : situation, performance, espace » (Raphaële Jeune, Béatrice Balcou, Didier Debaise), « Formes collectives et œuvre document » (Damien Béguet, Olivier Moussa, Stéphane Léger), « Design de visualisation de données » (Donato Ricci, Benoît Verjat), « Catastrophe et design graphique » (Tom Henni, Benjamin Dupuis, Jérémy Joncheray), « Déconstruction, déchet et réemploi » (Renaud Haerlingen, Sébastien Paulet, Benjamin

20 <http://www.lokaal01.nl/site/193-MOBILE-AUTONOMY.php>

Lasserre), « Expérience et co-crédation de savoirs » (Valérie Pihet, Céline Bodart, Myriam Lefkowitz, Sylvain Gouraud), « Imaginer et cartographier des mondes » (Léonore Bonaccini, Xavier Fourt, Marie Preston).

Tout au long de ces deux semaines, le « campus de l'école d'été » complétait cette dimension interdisciplinaire, et des conférences, des tables rondes, des lectures, des projections, un laboratoire radiophonique prolongeaient le travail au-delà des ateliers, en associant l'ensemble des intervenants et stagiaires de l'école d'été.

L'objectif de ces autres manifestations, en plus des ateliers était de « poursuivre la réflexion sur la place de l'artiste dans la société, repérer dans les stratégies développées par les artistes la façon dont ils inventent leur travail dans un contexte économique et politique contemporain. Que pouvons-nous apprendre les uns des autres ? »²¹.

D'un point de vue tarifaire, un stage de 3 jours coûtait, à l'inscription, 750 euros, un stage de 4 jours 1000 euros, un stage de 5 jours 1250 euros. Une prise en charge partielle ou totale, par un organisme tiers (OPCA, Pôle Emploi) ou par l'entreprise d'un stagiaire, des frais d'inscription à un ou plusieurs ateliers était possible.

Grégory Jérôme m'avait sollicité pour participer comme intervenant à cette école d'été, invitation que j'ai malheureusement dû décliner pour des raisons personnelles d'agenda et d'organisation. Je n'ai pu donc observer la réalisation et mesurer la qualité de cette école d'été qui, dans son programme, est très prometteuse de par sa singularité au regard de la formation continue telle que pratiquée dans les écoles supérieures d'art en France, de son format imposant (plus de vingt intervenants et 17 ateliers augmentés de conférences, tables rondes, etc) et de ses ambitions interdisciplinaires et politiques (construire les conditions et moyens de l'autonomie des artistes).

Je reprendrai contact dans les premières semaines de septembre 2016 avec Grégory Jérôme, Nicolas Fourgeaud (professeur à la HEAR, membre du comité de pilotage et intervenant de l'école d'été), des artistes et acteurs intermédiaires de l'art intervenants et, si possible, avec des stagiaires, pour mesurer la qualité et les échos, dans les pratiques des intervenants et des stagiaires, de cette école d'été.

Enfin, le fait que l'AFDAS ait pour partie financé cette école d'été témoigne peut-être d'une évolution positive à l'égard du secteur artistique de la part de cet organisme, ce qui peut laisser augurer d'une meilleure compréhension de leur part des enjeux spécifiques à la création artistique et aux écoles supérieures d'art.

21 <http://www.ecoledete.hear.fr/>

2.3. Freins et opportunités au développement de la formation continue en écoles supérieures d'art.

Lorsque Jean-Marc Lauret rédigea ce rapport, en 2011, il constata que plusieurs freins perturbaient le développement de la formation continue en écoles supérieures d'art :

- Les sommes collectées par les quatre principaux OPCA (Organismes paritaires Collecteurs agréés) des secteurs concernés : AFDAS (organisme paritaire collecteur agréé par l'État pour collecter les contributions au titre de la formation des employeurs de la culture, de la communication et des loisirs), FIF PL (fonds interprofessionnel de formation des professions libérales, auxquels appartiennent les architectes), et par le CNFPT, sont en diminution.
- L'activité des établissements d'enseignement supérieur « culture » en formation continue se déploie dans un contexte fortement concurrentiel.
- Les publics ciblés prioritairement par les politiques régionales en matière de formation continue ne recoupent que très partiellement le public des clients potentiels des établissements d'enseignement supérieur « culture ».

Jean-Marc Lauret en concluait : « Ces trois facteurs conjugués ont conduit les établissements d'enseignement supérieur « culture » à financer en partie leur activité en formation continue sur la subvention qui leur est accordée par le ministère pour leur mission de formation initiale. L'activité en formation continue de ces établissements est déficitaire et les possibilités de réduction de ces déficits apparaissent limitées. Tout déni des contraintes qui pèsent sur cette activité et le désengagement financier du ministère sur le terrain de la formation continue risqueraient de conduire à un arrêt pur et simple de toute activité dans ce domaine. »

Par ailleurs, comment considérer l'apport possible des régions, dont une des priorités politiques est la formation professionnelle continue ? Selon Jean-Marc Lauret, « les dépenses de la formation professionnelle continue des régions sont tournées principalement vers les personnes sans emploi ou à statut précaire et les jeunes sortis du système scolaire sans qualification ou avec un faible niveau de qualification. Les intermittents du spectacle et les enseignants vacataires des établissements d'enseignement spécialisé de la musique et de la danse sont fréquemment considérés par les régions en raison de leur précarité, comme des publics prioritaires. » L'auteur du rapport se fait toutefois sceptique quant aux perspectives d'engagement des régions dans la formation continue des artistes : « il ne faut cependant pas attendre dans l'état actuel de la répartition des compétences entre État et régions que celles-ci interviennent beaucoup plus qu'elles ne le font aujourd'hui dans le champ de la formation continue des professionnels de la culture. »

C'est pourquoi, à la fin de son rapport, son auteur préconise de porter le budget dévolu par le Ministère de la Culture et de la Communication à hauteur de 15 millions d'euros, sur la base de l'argument d'une nécessaire intégration de la formation continue parmi les missions statutaires des établissements et d'une définition des obligations de service public que ces établissements ont à assurer. Et il concluait ainsi : « Dans le contexte budgétaire que

traverse aujourd'hui le ministère de la culture, cet objectif ne pourrait être atteint que dans le cadre d'un redéploiement de crédits, appuyé par une forte volonté politique. »

Malgré mes recherches et demandes auprès du Ministère, je n'ai pas été en mesure de savoir si la préconisation d'un budget de 15 millions d'euros alloués à la formation continue en écoles supérieures d'art a été retenue.

Toutefois, il est important de souligner l'insistance de l'auteur de ce rapport sur l'inscription statutaire de la formation continue dans les décrets statutaires des établissements. En effet, Jean-Marc Lauret remarque que les établissements qui développent une activité importante dans le champ de la formation continue le font sur le fondement d'une disposition qui figure dans leur décret statutaire.

C'est le cas de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) : son activité de formation continue est fondée sur un article de loi prévoyant que l'INA contribue à la formation continue et initiale et à toutes les formes d'enseignement dans les métiers de la communication et sur un décret l'autorisant à délivrer des diplômes au nom de l'État et à décerner des titres.

L'Institut National du Patrimoine, l'École du Louvre, les écoles nationales supérieures d'architecture, l'école nationale supérieure des métiers de l'image et du son, l'ENSCI mentionnent également la formation continue parmi les missions qu'ils ont à assurer. En revanche, à l'exception du décret instituant l'ENSCI, aucun des décrets instituant ou portant statut des écoles nationales supérieures d'arts plastiques ne mentionne la formation continue au nombre des missions des établissements. L'École nationale supérieure de la photographie d'Arles est l'exception, puisqu'elle a une activité importante dans ce domaine malgré la non inscription statutaire de cette mission.

Toutefois, cette situation devrait évoluer car la loi du 5 mars 2014 relative à la formation professionnelle, à l'emploi et à la démocratie sociale étend le droit à la formation continue pour les artistes du champ des arts plastiques et des arts graphiques.

Comme le pointe Grégory Jérôme dans son rapport de 2015 pour la HEAR, ces récentes et positives évolutions législatives devraient conduire les écoles supérieures d'art à développer la formation continue en inscrivant celle-ci dans leurs missions statutaires, en relation avec les organismes paritaires collecteurs agréés (en l'occurrence l'AFDAS pour les arts plastiques).

Malgré le scepticisme de Jean-Marc Lauret, il peut être envisageable que la loi du 5 mars 2014 qui étend la formation professionnelle continue aux artistes plasticiens et graphiques, couplée à l'inscription statutaire de la formation continue dans les missions des écoles supérieures d'art, ouvrent des opportunités de discussion et de négociation avec les élus régionaux et leurs équipes pour financer et développer des dispositifs de formation continue au sein des écoles supérieures d'art

2.4. Synthèse :

- L'offre de formation continue demeure très réduite quantitativement dans les écoles supérieures d'art nationales et territoriales. Lors de mes recherches, j'ai constaté que la plupart des écoles supérieures d'art inscrivaient dans leurs missions la formation continue, mais aussi que cette inscription statutaire ne garantissait pas le développement de ces projets, comme le remarquait déjà Jean-Marc Lauret dans son rapport de 2011. Certains établissements, comme l'école supérieure d'art de Bordeaux dans son projet d'établissement, et l'EESAB (Bretagne) dans la définition de poste de la nouvelle directrice, ont en 2015-2016, inscrit la formation continue comme une perspective de travail, mais ceci reste de nouveau très réduit.
- Les dispositifs existants de formation continue sont principalement axés sur l'apprentissage et l'acquisition de nouvelles techniques et technologies numériques, outils nécessaires aux artistes praticiens dans quasiment tous les domaines de la création aujourd'hui et qui n'apparaissaient pas ou peu, de façon embryonnaire dans les cursus d'études et de formation de base des étudiants en art dans les générations précédentes. Les artistes qui s'inscrivent comme stagiaires dans ces dispositifs de formation continue y recherchent donc l'acquisition de nouvelles techniques qu'ils ou elles n'ont pas acquises durant leurs cursus d'études.
- Par ailleurs, ces dispositifs de formation continue témoignent pour chacune de ces écoles d'une volonté de renforcer leurs identités, leurs orientations et leurs spécificités pédagogiques. C'est par exemple le cas du Mans qui développe des formations dans le domaine du design sonore, en relation étroite avec le programme pédagogique de l'établissement : on retrouve dans l'organigramme de la formation continue les mêmes problématiques et enseignants que dans la formation de base de l'école en DNA et DNSEP.
- Aucune école supérieure d'art ne propose de formation continue relative à des enjeux administratifs, juridiques, économiques et communicationnels. Certes, toutes les écoles incluent désormais dans leurs programmes de formation de base, parfois des cours spécifiques mais surtout des moments (journées professionnelles ou professionnalisantes) où sont abordées ces questions, du droit d'auteur et des artistes à la création d'un site web, de l'identification des institutions publiques et privées impliquées dans la production, la diffusion et l'édition de la création contemporaine à la constitution de dossiers d'artistes destinés à des demandes de résidence, de subvention, à des démarches auprès de galeries, à répondre à des appels d'offres (commande publique, etc.). Seuls des organismes et association de soutien et de ressources pour les artistes développent ce type de formation continue : par exemple La Malterie à Lille, ou Smart.be en Belgique (où l'offre de formation continue est aussi réduite qu'en France dans les écoles supérieures d'art).
- La HEAR se distingue dans ce contexte général, avec l'école d'été qu'elle a créée cette année, par sa dimension expérimentale, interdisciplinaire et orientée vers la découverte et l'invention de moyens pour générer des espaces d'autonomie pour les artistes. L'interdisciplinarité et la problématique de l'augmentation des facultés d'autonomie des artistes, individuellement comme collectivement, me semble importantes à envisager comme moyens de créer des formations continues adaptées

aux enjeux actuels et destinées aux artistes.

- Beaucoup de mes interlocuteurs ont souligné plusieurs intérêts de l'accueil de stagiaires plus âgés et divers dans leurs formations, pratiques, origines et modes de vie, en relation avec les étudiants du cursus initial. Cette mixité d'âges et de vécus, d'expériences est perçue et vécue comme un atout pour la dynamique pédagogique générale des écoles.
- De même, la formation continue renforce l'ancrage des écoles dans leurs villes et leurs territoires élargis (départements, régions), augmentant ainsi la reconnaissance et la légitimité de ces établissements auprès des élus et des citoyens.
- L'idée d'écoles d'été et de summer classes, testée à Strasbourg et envisagée à Besançon et Nîmes est une piste intéressante, selon à la fois les programmes et les territoires. Cette piste territoriale est, je pense à cogiter pour Tours, dans un sens proche de celui envisagé à Nîmes. Si Strasbourg et Besançon bénéficient de situations frontalières qui ouvrent leurs « publics » à l'Allemagne et à la Suisse, Nîmes parie sur le « capital » climatique, patrimonial et mythique du Sud de la France pour attirer des artistes étrangers. Cette piste, j'y reviendrai dans mes propositions, peut être envisagée à Tours, au regard de sa situation territoriale patrimoniale et paysagère réputée et attractive, ainsi que de la présence de nombreux étudiants étrangers en formation en français (cf. le mythe du français parfait et sans accent dans le Centre de la France).
- Par ailleurs, un dispositif comme une « école d'été » ou d'autres périodes de vacances (plus difficiles à mettre en œuvre au regard des calendriers scolaires vacanciers différents sur le territoire français et au niveau international) peut permettre un espace et un temps de concentration pertinent, détaché du rythme quotidien ou ordinaire (scolaire comme professionnel), propre à offrir aux intervenants et surtout aux stagiaires l'opportunité d'un espace-temps entièrement dévolu à l'augmentation des facultés de création à tous les niveaux (pratique, théorique).
- Le financement de la formation continue en écoles supérieures d'art demeure complexe au regard des représentations dominant ce champ de la formation continue, de la part de ses organismes de collecte et de redistribution. Malgré l'extension, en 2014, aux artistes plasticiens et graphistes de la loi sur la formation professionnelle continue, les organismes agréés doutent encore des compétences et capacités professionnalisantes des écoles supérieures d'art et plus généralement du secteur artistique. Le financement par l'AFDAS de l'école d'été de la HEAR en juillet 2016 laisse peut-être augurer d'une évolution positive. Les discussions et négociations avec ces organismes et leurs représentants sont donc toujours âpres. Il en va de même avec les élus et administrateurs territoriaux, et avec les collectivités territoriales. C'est pourquoi il me semble important et nécessaire de développer aussi des programmes de formation continue de ces interlocuteurs institutionnels, comme je le suggère dans le chapitre suivant du rapport, consacré aux propositions et hypothèses de formation continue envisageables pour Tours.
- Dans tous les dispositifs de formations continues existants, il est frappant de constater, d'une part l'intégration des candidats au titre de la VAE aux cycles initiaux de formation (essentiellement niveau DNSEP) et donc à la vie étudiante commune (avec, comme enseignants, les mêmes PEA qu'en formation initiale), et d'autre part

que ce sont exclusivement des PEA intervenant en formation initiale qui dispensent les formations dans les cycles courts comme longs de formation continue. Aucun intervenant extérieur ne complète ces dispositifs de formation, à l'exception d'anciens étudiants diplômés de l'école concernée (c'est le cas à Besançon). La raison en est exclusivement budgétaire. Quand les enseignants des écoles accueillent et forment en plus des étudiants en formation initiale des étudiants en VAE et/ou en formation continue (à Amiens, 80% des cours dispensés en formation continue longue le sont au sein des enseignements initiaux), et n'en tirent pas de rémunération complémentaire. À Besançon par contre, les enseignants sont rémunérés en heures supplémentaires pour leurs accompagnements de candidats à la VAE et pour les autres dispositifs de formation continue. La non rémunération complémentaire des enseignants des cycles initiaux constitue un des freins, côté enseignants, à leur engagement dans ces dispositifs de formation continue, comme l'ont pointé différents interlocuteurs, artistes-enseignants comme directeurs. Seule l'école d'été de 2016 de la HEAR se distingue sur ce point, puisque quasiment tous les intervenants étaient extérieurs à l'établissement.

- L'implication d'anciens étudiants diplômés des écoles dans leurs programmes de formation continue est une piste très intéressante, car elle permet de poursuivre l'accompagnement et la formation de ceux-ci (on sait qu'enseigner et développer des actes de formation est particulièrement formateur, y compris pour son propre travail et devenir), en les rémunérant. C'est aussi une façon d'assurer ses responsabilités, pour les écoles, dans le devenir de leurs (anciens) étudiants et dans leurs inscriptions territoriales (le plus souvent, ces anciens étudiants vivent sur le territoire de l'école).
- Au-delà, il me semble important de considérer cet ancrage territorial et de concevoir des programmes de formation continue qui s'adressent à, et intègrent des acteurs locaux : artistes et acteurs intermédiaires de l'art.

3. HYPOTHÈSES ET PROPOSITIONS DE FORMATION CONTINUE

Ces hypothèses et propositions de perspectives et de réflexions à conduire sur la formation continue à Tours et au sein de l'Epcc TALM s'appuient d'abord sur l'état des lieux précédemment effectué dans la deuxième partie de ce rapport.

Comme on a pu le constater, l'essentiel des offres de formation continue en écoles supérieures d'art en France se concentre sur l'acquisition et l'augmentation de compétences techniques et technologiques, en relation avec les spécificités des écoles engagées dans ces programmes courts ou longs, ainsi que sur la VAE et l'intégration de stagiaires en formation continue dans les enseignements d'options professionnalisantes ou non des cycles de formations initiales (principalement DNSEP).

Les hypothèses et propositions de formation continue que je vais proposer à la discussion ici opèrent un pas de côté par rapport à ce qui domine cet état des lieux, non en raison d'un quelconque scepticisme vis-à-vis de ces formations existantes axées sur l'acquisition et le perfectionnement de nouvelles techniques et technologies (elles ont leurs évidentes utilités, légitimités et efficacités), mais parce que je situe mes propositions et pistes de réflexion depuis et au sein de l'option art, et parce que ces propositions renvoient à d'autres attentes, besoins et nécessités apparus dans les entretiens que j'ai eus avec des artistes, artistes-enseignants et des acteurs intermédiaires de l'art (critiques, curateurs, producteurs, responsables d'institutions et d'associations d'exposition et de résidence)

J'ai donc récolté des avis sur ce qu'ils et elles pouvaient vivre, percevoir et énoncer comme besoins et nécessités de la formation continue en écoles supérieures d'art, puis j'ai testé auprès de ces personnes les hypothèses et propositions, que je décris ici. Ces hypothèses et propositions sont nées de ces échanges, du suivi de la mise en œuvre de l'école d'été de la HEAR, et de mes connaissances et vécus des mondes de l'art contemporain, et pour ont reçue une réception positive de la part de mes interlocuteurs et collègues avec qui je m'en suis entretenu.

Par ailleurs, toutes ces hypothèses et propositions de formation continue ne s'adressent pas qu'aux artistes, certaines « inventant » de « nouveaux publics » à la formation continue en écoles supérieures d'art : élus, cadres, administrateurs et acteurs des collectivités territoriales. Et ces propositions intègrent des relations dynamiques et complémentaires avec les nécessités pédagogiques de la formation initiale au niveau phase projet, en envisageant des formations continues destinées aux artistes auxquelles s'adjoindraient les étudiants en phase projet de l'option art de l'Epcc, afin d'opérer une mixité entre stagiaires et étudiants, propice à une bonne dynamique de projection vers l'avenir post-école de nos étudiants.

Enfin, par extension, ces hypothèses et propositions m'ont conduit à en formuler d'autres, en relation avec d'autres établissements supérieurs d'enseignement et à l'adresse d'étudiants d'autres formations. Ces autres perspectives sont distinctes de la formation continue mais traduisant un même esprit et une même nécessité d'ouverture, d'expérimentation et d'interdisciplinarité.

3.1. HYPOTHÈSES DE FORMATIONS CONTINUES POUR LES ARTISTES

- **1ère proposition : une formation courte (5 à 7 jours), théorique et pratique sur les problématiques individuelle et collectives de la co-production de l'art.**

Cette proposition part des constats et nécessités suivants :

- Les formations professionnelles continues courtes engageant des problématiques d'économie de la production artistique depuis la production des œuvres et des expositions jusqu'à leurs économies d'exposition et de diffusion, en passant par leurs financements, ainsi que les questions du statut social, professionnel et juridique des activités artistiques, sont pour le moment majoritairement proposées par des organismes d'accompagnement des artistes et par des « centres de ressources » associatifs. Nulle école supérieure d'art propose de telle formation continue.
- Les journées professionnelles à destination des étudiants de phase projet organisées par les écoles supérieures d'art, et notamment par notre Epcc, pour nécessaires et intéressantes qu'elles soient, sont néanmoins souvent vécues comme frustrantes de la part de nos étudiants. En effet, une seule journée durant laquelle s'accumulent des conférences, des témoignages et récits d'expériences d'artistes et acteurs de l'art ne suffit pas pour dresser un panorama complet des questions, problématiques et pratiques afférentes. Par ailleurs, comme en ont témoigné des étudiants, l'absence de dynamique pédagogique de ces journées et de lien des exposés avec une pratique « en direct », avec des ateliers, maintient les questions et enjeux abordés dans une sphère relativement abstraite.
- Créer des liens entre théorie et pratique, y compris au sujet de questions telles le statut social, professionnel et juridique des activités artistiques et des artistes, ou encore les économies de la production et de la coproduction de l'art, est vécu comme nécessaire tant par nos étudiants que par les artistes interrogés. C'est d'ailleurs pourquoi l'école d'été de la HEAR « Pratique/Théorie/Société » a pour l'essentiel axé son programme sur des ateliers, y compris et durant la semaine dévolue à « L'artiste en travailleur collaboratif ». Je souligne cela, d'autant plus que cette école d'été a été motivée par une étude préalable réalisée par un juriste, Grégory Jérôme, habitué à délivrer des formations courtes sur des problématiques de statut, dans des organismes indépendants et associations de ressources, et de fait conscient des manques en matière de liens pratique-théorie.
- Le territoire régional dans lequel s'inscrit notre Epcc (Centre et Pays-de-la-Loire) compte de nombreux artistes, acteurs intermédiaires de l'art, associations et lieux gérés par des artistes. Le bassin est donc propice au développement d'un tel projet de formation professionnelle continue à l'adresse des artistes installés dans ces deux régions et nous pourrions aussi nous appuyer sur des associations dynamiques existantes dans ces deux régions pour développer en partenariat ce projet de formation continue courte.

- Au sein de notre Epcc, le séminaire « coproduire l'art » de Sandra Delacourt à Tours et les ateliers qu'elle a développés sous cet intitulé à l'Atelier Calder en collaboration avec Vanessa Théodoropoulou (Angers) offrent également un terrain préalable riche et important à considérer dans cette perspective.
- Mettre en lien collaboratif et coproducteur nos étudiants avec des artistes actifs en formation continue participerait à une dynamique pédagogique nécessaire de projection de nos étudiants vers l'après-école, sur un mode plus actif que passif (comme c'est le cas jusqu'à présent avec les journées professionnelles).

Possibilités, perspectives, méthodes :

- Parmi les enjeux transversaux aux problématiques des statuts et de la coproduction de l'art, la création d'espaces et de lieux d'autonomie pour la production (ateliers), la diffusion (expositions), l'échange et le partage (expositions, conférences, festivals...) dans leurs liens avec leurs territoires d'implantation et de création, est de façon récurrente nommée par mes interlocuteurs.
- Par rapport à une telle problématique, il est envisageable de collaborer avec un lieu nantais (ce qui augmenterait de surcroît le « bassin » d'artistes stagiaires potentiels et de partenaires institutionnels, comme l'école supérieure d'art et l'école supérieure d'architecture de Nantes), Millefeuilles, qui est à la fois un lieu d'ateliers d'artistes et une plateforme de production, ainsi qu'un lieu d'expositions et de festivals ponctuels, créé en 2012 à l'initiative de deux associations d'artistes : <http://www.millefeuillesdecp.com/Actualite.html>
- Pendant la préparation de ce rapport, je me suis entretenu à plusieurs reprises avec Romain Boulay, artiste et véritable cheville ouvrière de ce lieu, et Olivier Caro, consultant indépendant en urbanisme qui a aidé à la conception et à la mise en œuvre de ce projet d'ateliers et de plateforme de production, subventionné par la région Pays-de-la-Loire et dont l'ambition à assez court terme est de parvenir à l'autonomie financière. Au fil de ces entretiens, est apparue l'idée de monter un colloque sur les questions d'autonomie, de coproduction et d'inscription territoriale de lieux artistiques d'ateliers, de résidences, de production et d'exposition, en faisant intervenir des artistes, des acteurs de ces lieux, des urbanistes, des sociologues et des géographes.
- Une possibilité serait donc, dans un projet de formation continue courte de 5 à 7 jours destiné à des artistes stagiaires et à des étudiants en deuxième cycle d'études initiales, initié par notre Epcc et en partenariat avec MilleFeuilles et des écoles supérieures d'art nantaises, de combiner des journées d'ateliers pratiques-théoriques et des soirées de colloques-débats-discussions avec des intervenants européens qualifiés.

- **2ème proposition : une « école d'été » pluri et interdisciplinaire**

Cette proposition part des constats et nécessités suivants :

- Le modèle de l'école d'été, peu développé en France à l'exception récente de celle créée par la HEAR, est inspiré de dispositifs courants initiés par des établissements d'enseignement supérieur (universités principalement) états-uniens, allemands, hollandais et belges. Ils consistent en général en une à deux semaines de campus décontextualisé, marquées par une succession et une combinaison intenses et concentrées de conférences, d'ateliers, de débats, d'expositions et autres propositions, restitutions et manifestations, propres à générer des dynamiques collectives et interdisciplinaires de réflexions et de productions de savoirs et d'œuvres.
- Ces dimensions collectives, dynamiques et interdisciplinaires sont bien connues des enseignants et des étudiants en écoles supérieures d'art. Et les artistes en sont souvent nostalgiques : rien de tel en effet, selon beaucoup d'artistes, que la motivation, l'énergie et la dynamique collectives pour les motiver à créer et à inventer de nouveaux possibles, de nouvelles perspectives de et dans leur travail.
- Inventer une « école d'été » pourrait répondre à cette frustration en proposant un contexte pluridisciplinaire et interdisciplinaire de création collective et individuelle propre à (re)dynamiser, à (r)ouvrir les pratiques d'artistes. Par ailleurs, une « école d'été », de par sa dimension de campus temporaire, pourrait combler le manque de confrontation, de discussion et de débat que connaissent nombre d'artistes relativement isolés en région (j'ai reçu nombre de soupirs et de doléances à ce sujet à Tours).
- Comme pointé dans la précédente proposition, notre Epcc s'inscrit par ailleurs dans deux régions au « bassin » d'artistes et acteurs intermédiaires de l'art assez important, lequel peut constituer un « public » de stagiaires potentiels.
- Notre Epcc s'inscrit aussi dans deux régions qui ont un patrimoine et un environnement architectural et paysager attractifs, lequel peut nous conduire d'une part à réfléchir à une école d'été internationale bilingue (français-anglais) et d'autre part à réfléchir à des partenariats avec des sites singuliers et distinctifs (châteaux, jardins?). Au-delà du prétexte de l'aspect attractif de nos régions, cette hypothèse de réflexion renvoie à une autre nécessité : la confrontation-collaboration d'artistes français, éventuellement basés dans nos deux régions, et d'artistes européens et d'autres continents.

Possibilités, perspectives, méthodes :

- Une école d'été durant d'une à deux semaines, début juillet ou plutôt fin août-début septembre (pour ne pas être en concurrence avec l'école d'été de la HEAR, si elle maintient en 2017 et les prochaines années son agenda début juillet).
- Une programmation basée sur la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité, afin d'aider les artistes stagiaires à sortir de leur « zone de confort », à expérimenter d'autres médiums et champs que ceux récurrents et domestiqués de leur pratique. Un peintre qui s'ouvre à la danse, un danseur à la sculpture, une sérigraphe à la performance, etc.
- Une école d'été qui réunirait des artistes stagiaires français, éventuellement basés dans nos deux régions, avec des artistes et théoriciens intervenants français et aussi étrangers, afin de générer des ouvertures, des déplacements et des augmentations des possibles pour leurs pratiques et leurs devenir.
- Possibilité de réfléchir à des partenariats avec des sites/des lieux singuliers et distinctifs de nos régions (châteaux, jardins...?)

3.2. HYPOTHÈSES DE FORMATIONS CONTINUES DES ÉLUS ET ACTEURS DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Il est souvent question de pédagogie à l'adresse des élus, dans l'exercice quotidien des directions d'écoles supérieures d'art. Dès lors, pourquoi ne pas envisager, littéralement et expérimentalement, des dispositifs de formation continue adressés aux élus, ainsi qu'aux acteurs, cadres et administrateurs dans les collectivités territoriale ?

Cette proposition part des constats et nécessités suivants :

- Dans le liminaire de ce rapport, sont évoquées les raisons des défiances des artistes vis-à-vis de la formation continue en écoles supérieures d'art. Parmi ces raisons : le sentiment que les élus et administrations ont peu de compréhension et de considération pour les spécificités de nos établissements et, plus généralement, pour les « réalités des artistes », leurs identités, leurs statuts et leur économie, ainsi que les enjeux qui portent leurs pratiques et leurs vies. Le sentiment dominant est celui d'une attente utilitariste de l'art et des artistes, qu'elle fût décorative, divertissante, animante, réenchantante, touristique ou économique. Et subséquemment d'une aliénation croissante du travail de l'art, des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art à des impératifs et des commandes exogènes ou hétéronomes, les assimilants à des prestataires de services. De nombreux sociologues et géographes, étudiant les usages de l'art et des artistes dans les politiques dites de régénération créatives de villes ou de quartiers, ainsi que la situation de la création artistique et de la formation artistique dans un contexte dominé idéologiquement par des logiques libérales et de plus en plus bureaucratiques, pointent cela depuis une trentaine d'années (depuis *Loft Living. Culture and Capital in Urban Changes* de Sharon Zukin, 1982 jusqu'à la collection de livres dirigés par Pascal Gielen depuis le début des années 2010, cf. le chapitre 1.2. de ce rapport).
- Si l'invention de situations alternatives ou relativement alternatives est un enjeu important et nécessaire pour les artistes et acteurs intermédiaires de l'art (cf. la proposition de formation continue courte sur les problématiques de coproduction, d'autonomie et de statut), il apparaît nécessaire politiquement et stratégiquement aussi de confronter élus et acteurs des collectivités territoriales aux réalités des artistes et du travail de l'art, afin de (ré)établir un terrain d'échanges, ancré dans ces réalités et enjeux des pratiques et vies des artistes.
- De la même façon que les PEA doivent, lorsqu'ils sont stagiaires et pour être titularisés, suivre une formation destinée aux cadres A par le CNFPT, lors de laquelle, à l'instar des autres cadres A, ils apprennent les cadres politiques, administratifs et juridiques de leurs activités professionnelles au sein de collectivités territoriales diverses (communes, intercommunalités, départements, régions...), il serait judicieux et nécessaire que les cadres territoriaux et les élus dont les attributions relèvent de l'art et de la culture en général, suivent une formation adaptée à ce secteur. De la même façon que nul n'est censé ignorer la loi, et ici nul fonctionnaire ne peut ignorer ses droits et devoirs en tant que fonctionnaire territorial, nul élu et nul cadre territorial ne devrait ignorer les réalités de son secteur attribué.

- Du côté des élus, le droit à la formation continue est relativement nouveau (cf. le chapitre 6 de ce rapport, « Le droit à la formation continue des élus ») et a émergé des élus communaux comme une nécessité profonde en raison de l'accroissement des complexités politiques et administratives, des tâches et des devoirs, auxquelles ils et elles sont confrontés au quotidien.
- L'essentiel de la formation continue des élus se fait principalement par des entreprises de consultants, tributaires et véhicules d'une culture managériale déconnectées des réalités des artistes. Une déconnexion qui explique en partie l'écart entre ce qu'ils reçoivent comme enseignements et conseils de ces sociétés de consultants et les attentes et aspirations des artistes et des acteurs intermédiaires de l'art.
- Ces sociétés de consulting et de formation se substituent de plus en plus aux véritables acteurs de l'art (artistes, curateurs, conservateurs de musées, responsables d'institutions publiques et d'associations...) comme conseillers des élus et des administrateurs territoriaux, jusqu'à parfois prendre leurs places, identités et attributions aux acteurs intermédiaires traditionnels de l'art et de la culture, quand il s'agit de définir une politique culturelle d'une ville.
- Il est donc un enjeu politique fondamental pour nos écoles supérieures d'art et leurs acteurs de reprendre la main sur ce terrain politique. Cette conviction, nourrie par de nombreuses discussions avec des artistes, acteurs intermédiaires de l'art et étudiants (notamment avec mes étudiants en Master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition à l'Université Paris 1, parmi lesquels certains ont décidé de créer leurs propres agences de consultants alternatives pour contrer l'influence des agences en management culturel), porte ma proposition de formation continue à destination d'élus, cadres et administrateurs territoriaux.

Possibilités, perspectives, méthodes :

- La méconnaissance, souvent profonde, des réalités de l'art et des artistes par les élus, administrateurs et acteurs des collectivités, nécessite des formations continues adaptées à ce public.
- Deux méthodes peuvent être envisagées et se combiner : la première de l'ordre de la formation proposée par le CNFPT (avec lequel un partenariat pourrait s'envisager), c'est-à-dire consacré aux politiques culturelles, à leur histoire et à leurs évolutions, aux statuts sociaux, professionnels et juridiques des artistes, et aux pratiques associatives et institutionnelles diverses. La deuxième sous la forme d'ateliers de pratique artistique, lors desquels les stagiaires (élus et/ou administrateurs et acteurs territoriaux) se confronteraient à des modes de création, de questionnement, et d'échanges étrangers à leurs activités et pratiques professionnelles. Ces deux formes pourraient également se combiner, s'articuler, ce qui rendrait plus riche et dynamique la proposition.

- Un principe d'extranéation (être rendu étranger à soi-même) serait le moteur de ces ateliers de pratique artistique et de confrontation à d'autres pratiques, vécus et réalités.
- Il serait, dans cette perspective, intéressant d'étudier le cas de l'ISBA de Besançon qui s'est engagé depuis 2012 dans un partenariat privilégié avec le CNFPT, à travers une formation que l'école a réussi à « vendre » à cet organisme : « Apprendre à créer » est une formation qui s'adresse à des cadres et managers de la fonction publique territoriale. Menée par des enseignants et anciens étudiants de l'école, cette formation a accueilli 12 stagiaires.

4. LOIS ET DISPOSITIFS ENCADRANT LA FORMATION CONTINUE EN FRANCE

Rappel historique :

Le droit à la formation continue est inscrit dans le préambule de la Constitution française depuis 1946. En 1949 est créée l'association pour la formation professionnelle des adultes (AFPA). Son objectif est de qualifier une main d'oeuvre appelée à participer à la recinstruction du pays après la Deuxième guerre mondiale.

La loi Delors du 16 juillet 1971 (loi n°71-575) porta sur l'organisation de la formation professionnelle continue dans le cadre de l'éducation permanente.

Dans la loi du 4 mai 2004 (n°2004-391) apparaît l'expression de formation professionnelle tout au long de la vie, termes repris et conservés dans la loi du 5 mars 2014 (n°2014-288).

Raisons/logiques de la formation continue :

À partir des années 1980, la formation professionnelle continue est d'abord conçue comme un moyen pour lutter contre le chômage croissant. Aussi les législateurs insistèrent-ils au cours de cette décennie sur l'amélioration de la qualité des formations et leur efficacité en termes d'insertion professionnelle et de retour à l'emploi.

La formation professionnelle devient aussi un outil qui sécurise les parcours professionnels par l'obtention de certifications et de qualifications non obtenues lors de la formation initiale.

Au départ, la formation professionnelle doit permettre d'acquérir, d'entretenir, de perfectionner ses connaissances, d'aider à la promotion professionnelle et d'adapter les travailleurs aux évolutions de leurs métiers, voire à préparer une reconversion.

Considérée comme un « service public » dès 1966, elle entre dans le droit du travail avec la loi dite Delors de 1971, légitimant la participation des partenaires sociaux dans la gestion du dispositif de formation continue. Les entreprises de dix salariés ou plus ont désormais l'obligation de financer la formation professionnelle continue par la mise en place d'un système de collecte paritaire : le fonds d'assurance formation (FAF). Cette obligation est étendue à toutes entreprises en 1991 : tout employeur, quel que soit le nombre de salariés, la nature de l'activité ou le statut juridique (entreprise individuelle ou société) doit participer au financement des actions de formation continue de son personnel et des demandeurs d'emploi en payant une taxe annuelle dont le montant dépend du nombre de salariés.

En 1993 sont créés les organismes paritaires collecteurs agréés (OPCA) qui se substituent aux FAF. Il leur revient de collecter, par secteur d'activité, les financements des entreprises de droit privé et de mutualiser ces contributions. La collecte de fonds destinés à la réalisation de plans de formation ou à la professionnalisation est exclusive de celle des fonds destinés au congé individuel de formation.

Par ailleurs, la loi Delors de 1971 étend le bénéfice de la formation continue aux agents de l'État et des collectivités territoriales alors que l'Accord national interprofessionnel les excluait du dispositif.

Avec la loi n°83-8 du 7 janvier 1983, la mise en œuvre des actions d'apprentissage et de formation professionnelle continue est transférée aux régions. Depuis la loi du 13 août 2004 (n°2004-809), les régions ont l'entière responsabilité de la formation professionnelle des jeunes ou des adultes à la recherche d'un emploi. Ce transfert est parachevé par la loi du 5 mars 2014.

Formations diplômantes, qualifiantes, démarches de certification, éligibilité : quelques définitions

Pour pouvoir être financées sur les contributions des employeurs au développement de la formation professionnelle continue, les actions de formation doivent être éligibles, c'est-à-dire répondre aux critères fixés par la réglementation et par l'OPCA (articles L 6313- 1 à L 6313-12 et L 6353-1 du code du travail).

Le principe : pour être considérée comme éligible (donc prise en charge par un OPCA et permettre à l'employeur de répondre à son obligation de concourir au développement de la formation professionnelle), toute action de formation doit respecter les conditions cumulatives suivantes :

- entrer dans la typologie des actions de formation professionnelle continue,
- respecter certaines conditions d'organisation,
- le cas échéant, correspondre aux priorités fixées par les partenaires sociaux.

La typologie des actions de FPC: l'action doit relever de l'une des catégories suivantes (ces catégories représentent le champ de la formation professionnelle) :

- actions d'adaptation et de développement des compétences permettant aux salariés de s'adapter à leur poste de travail, à l'évolution de leur emploi
- actions de promotion de la mixité au sein des entreprises
- action de promotion (évolution de carrière) professionnelle
- action de conversion
- action d'acquisition, d'entretien ou de perfectionnement des connaissances
- actions de lutte contre l'illettrisme

A noter que d'autres types sont également éligibles :

- bilan de compétences
- action de validation des acquis de l'expérience

Les conditions d'organisation de l'action

l'action doit respecter les conditions cumulatives suivantes :

- **objectif** : le but que l'action de formation se propose d'atteindre (acquisition de connaissances, maîtriser une technique, développer des savoir-faire). Il doit viser des compétences identifiables et mesurables. L'objectif est généralement introduit par la formule « être capable de... »
- **public** : toute action de formation doit s'adresser à un public défini en termes de poste de travail occupé, de compétences requises, d'expérience professionnelle,...
- **moyens pédagogiques, techniques et d'encadrement** : les stagiaires doivent être accompagnés dans leur progression par un formateur. Les moyens techniques doivent être en adéquation avec l'objectif de formation.
- **programme** : l'action doit faire l'objet d'un programme écrit, séquencé, détaillant le niveau de connaissances préalables requis pour suivre la formation
- **dispositif de suivi de l'exécution de la formation et d'appréciation des résultats**: il peut prendre plusieurs formes (mémoire, compte-rendu) et doit faire l'objet de feuilles d'émargement par demi-journée signées des stagiaires et du formateur. Le dispositif d'appréciation des résultats doit permettre de mesurer l'efficacité de la formation en regard des objectifs, ainsi que le degré de satisfaction des stagiaires.

Formations diplômantes, certifiantes, qualifiantes :

- **les formations diplômantes** : elles sont sanctionnées par la délivrance d'un diplôme d'établissement reconnu par l'État. Les diplômes sont classés par niveau I, II, III, IV, V. La formation est inscrite au Répertoire National de Certification Professionnelle. Il en est ainsi du DNAP et du DNSEP, reconnus par l'État par Arrêté du 25 avril 2002 relatif au diplôme national de master. Elles sont actualisées par la Commission Nationale de Certification Professionnelle. On distingue d'une part les diplômes ou titres délivrés au nom de l'État (Baccalauréat, Licence, Master,... on dit dans ce cas qu'ils sont enregistrés de droit) et d'autre part les diplômes ou titres créés par des établissements (dans ce cas, les diplômes peuvent être enregistrés à la demande des organismes qui les ont créés après avis de la CNCP (qui dispose d'une antenne régionale au sein de la DIRECCTE - direction régionale du travail). Pour chacune des certifications on précise le référentiel d'emploi ou professionnel correspondant, les compétences reconnues au titulaire de la formation ainsi que les modalités d'accès (formation initiale, continue, alternance, VAE...). Seules les certifications inscrites dans le RNCP sont accessibles par la VAE (validation des acquis de l'expérience).
- **les formations certifiantes** : elles apportent des compétences sur un métier précis. Elles sont en lien direct avec les besoins des entreprises. Elles figurent sur les listes établies par les commissions paritaires nationales de l'emploi des branches professionnelles. Enfin, elles sont inscrites à l'inventaire de la commission nationale des certifications professionnelles.

- **les formations qualifiantes** : elles attestent d'une qualification professionnelle et ont une visée professionnelle plus immédiate, elles ne débouchent pas sur la délivrance d'un diplôme, mais elles permettent d'obtenir une attestation de stage ou un certificat (lié au milieu professionnel). Elles sont souvent de courte durée.

Le code du travail reconnaît plusieurs types de certifications :

- les diplômes et titres à finalité professionnelle inscrits au Répertoire National de Certification Professionnelle (RNCP). C'est le cas des diplômes délivrés par la HEAR.
- les certificats de qualification professionnelle (CQP)
- les certifications inscrites à l'inventaire de la Commission Nationale de la Certification Professionnelle (CNCP), notamment dans le cadre de la mise en œuvre du nouveau compte personnel de formation ou CPF.

Telles sont les voies de l'éligibilité et de la certification que peuvent emprunter les formations continues que les écoles supérieures d'art développent dans le cadre de la formation continue. Ce point est important dans le sens où ces procédures conditionnent en grande partie le financement desdites formations.

La certification consiste en une démarche de reconnaissance officielle des acquis obtenus par l'expérience ou par la formation (initiale ou contenue), généralement matérialisée par la remise d'un document. La certification professionnelle permet de reconnaître et de rendre visible la qualification individuelle de la personne qui détient un titre ou un diplôme.

A noter que le CFPI n'a pour l'instant fait l'objet d'aucune procédure visant à lui conférer une qualification. L'enjeu est de faire évoluer cette situation, soit en l'inscrivant au RNCP à travers la reconnaissance par la Commission Nationale de Certification professionnelle (CNCP) pour en faire un diplôme d'établissement, soit en faisant du CFPI une formation qualifiante (procédure beaucoup moins complexe et davantage dans l'esprit de la formation).

Les acteurs de la formation continue

Qui intervient dans la formation continue ?

3 groupes :

- les demandeurs : les salariés, les professionnels indépendants, les entreprises
- l'offre : les organismes de formation, ils sont 45 000 à intervenir sur un marché qui s'élève à presque 32 milliards d'€
- les financeurs : l'État, l'Europe (au titre du Fonds Social Européen) les régions, les entreprises, les OPCA

Qui peut accéder à la formation continue ?

- les salariés du privé
- les agents contractuels ou titulaires de la FPT et de la fonction publique (Etat et Hospitalière)
- les artistes, les auteurs, les professionnels relevant du champ des arts graphiques et plastiques
- les indépendants : architectes, designers, juristes, comptables, ...
- les demandeurs d'emploi (les personnes relevant du champ de l'insertion)

Dans quel cadre ?

- dans le cadre du plan de formation de l'entreprise : soit à l'initiative de l'employeur, soit à l'initiative de l'agent ou du salarié
- dans le cadre du compte personnel de formation (ce qu'on appelait avant le 1er janvier 2015 le DIF / Droit individuel à la formation) – Hors FP pour l'instant. •dans le cadre du congé de formation professionnelle pour la FPT ou du congé individuel de formation pour les salariés du privé
- dans le cadre d'une démarche de qualification et dans la perspective d'un retour à l'emploi
- dans le cadre d'une période de professionnalisation
- Les organismes de formation Ils sont 45 000 O.F. (dont 7500 au titre de leur activité principale) à intervenir sur le marché de la formation.

Il faut distinguer :

- les organismes publics ou parapublics (AFPA, GRETA, Universités, les chambres consulaires) placés sous la tutelle des différents ministères
- les organismes privés : à but non lucratif ou à but lucratif

Qui finance ? Et comment ? Ce sont :

- les entreprises (elles contribuent au financement de la formation pour leurs salariés par le paiement d'une contribution obligatoire)
- les professionnels indépendants (également par le versement d'une contribution à un fonds de formation obligatoire)
- les diffuseurs (les structures qui versent des rémunérations aux artistes-auteurs – éditeurs, associations, FRAC,...) contribuent au financement de la formation au travers de la contribution diffuseur qui est de 1,1% (0,10% au titre de la formation)
- les SPRD / sociétés de perception et de répartition des droits comme l'ADAGP ou la SAIF contribuent également au financement de la formation des artistes auteurs
- pour les autres publics il s'agit : des régions et de l'Etat. Ils concourent par ailleurs à l'élaboration de la politique de formation professionnelle.

- les OPCA / organismes paritaires collecteurs agréés

C'est l'AFDAS qui a été désigné comme organisme paritaire collecteur pour la branche des arts graphiques et plastiques (à partir de 2012). Les intermittents (spectacle, musique, audiovisuel) relèvent du même organisme. C'est ce que l'on appelle le fonds de formation des artistes auteurs. Le CNEPT à l'inverse n'est pas tout à fait un OPCA dans le sens où il dispense des formations pour le compte des agents de la FPT.

Les architectes par exemple relèvent de deux OPCA : le FIFPL (fonds interprofessionnel de formation des professions libérales) ACTALIANS (pour les salariés des architectes qui exercent en profession libérale).

Les organisations professionnelles et syndicales participent à l'organisation de la formation professionnelle continue, contribuent à sa mise en œuvre et à la gestion des contributions des entreprises collectées par les OPCA (qu'elles ont contribué à créer).

5. LES DROITS À LA FORMATION CONTINUE POUR LES ARTISTES PLASTICIENS ET GRAPHIQUES

La mise en place du régime de sécurité sociale des artistes auteurs résulte de la loi n° 75-1348 du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques qui, en les assimilant à des salariés, les a rattachés au régime général de sécurité sociale. Ces dispositions sont codifiées à l'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale selon lequel « les artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques (...) sont obligatoirement affiliés au régime général de sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés ».

En application de l'article L. 382-1, l'affiliation est prononcée par les organismes de sécurité sociale, s'il y a lieu après consultation de commissions qui, instituées par branches professionnelles et composées en majorité de représentants des organisations syndicales et professionnelles des artistes, tiennent notamment compte des titres de l'intéressé. Le rattachement des artistes auteurs au régime général a nécessité la création de deux structures chargées de la gestion de leur régime. Il s'agit de l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA), compétente pour les activités de création littéraire, dramatique, musicale, audiovisuelle et photographique, et de La Maison des artistes (MDA), compétente pour l'affiliation des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques.

Ces deux organismes exercent une mission de gestion pour le compte de la sécurité sociale. Contrairement à l'idée qui circule, elles ne sont pas des caisses de sécurité

sociale, mais servent de « passerelle » entre les auteurs et les caisses primaires d'assurance maladie pour déterminer les conditions d'affiliation au régime de sécurité sociale des artistes auteurs et les faire bénéficier des prestations sociales et de la carte Vitale. Elles ne versent pas de prestations. Elles recouvrent les cotisations et contributions dues sur les rémunérations artistiques, instruisent les dossiers de demande d'affiliation des artistes auteurs et les transmettent aux organismes de sécurité sociale. C'est aux caisses primaires d'assurance maladie qu'il revient de se prononcer sur l'affiliation des intéressés, à partir de l'examen des dossiers qui leur sont transmis par l'AGESSA et La Maison des artistes.

Une distinction essentielle entre assujettissement et affiliation.

L'assujettissement concerne toute personne qui perçoit un revenu au titre d'une activité d'auteur, que cette activité soit exercée à titre accessoire ou principal. L'opération d'assujettissement s'effectue par le biais des déclarations sociales faites par les tiers – les « diffuseurs » – qui versent une rémunération à l'auteur. Ces diffuseurs (entreprises, collectivités publiques, associations ou même personnes physiques) doivent déclarer auprès de l'AGESSA et de La Maison des artistes les sommes qu'elles versent aux auteurs assujettis. Le régime de sécurité sociale des artistes auteurs repose donc sur une fiction juridique qui assimile ces derniers à des salariés et leurs diffuseurs à des employeurs. Le financement de ce régime est ainsi assuré par des cotisations dues par les artistes auteurs et, pour la part « employeur », par les contributions des personnes qui procèdent à la diffusion ou à l'exploitation commerciale d'œuvres de l'esprit. En dépit de cette spécificité, le régime

de sécurité sociale des artistes auteurs ne constitue pas un régime dit « spécial » : les prestations qu'il alloue sont en effet similaires à celles assurées par le régime général de sécurité sociale (celui des salariés). L'assujettissement des droits d'auteur aux cotisations et contributions n'entraîne pas automatiquement l'affiliation de la personne concernée. En effet, celle-ci ne

peut être prononcée qu'à l'issue de la première année d'activité des artistes. Pour en bénéficier, ils doivent déposer un dossier de demande auprès de l'organisme gestionnaire de leur branche d'activité pour l'ouverture du droit aux prestations en matière d'assurance maladie, maternité, invalidité, décès, vieillesse et prestations familiales. L'affiliation repose donc sur une démarche volontaire des artistes auteurs, ce qui, comme on le verra plus loin, peut poser problème. Il en résulte un écart assez net entre le nombre d'assujettis et le nombre d'affiliés.

Selon une logique similaire à celle prévalant pour les salariés intermittents du spectacle, a récemment été créé un fonds de formation des artistes auteurs, géré par l'AFDAS.

En application de la loi n° 2011-1978 du 28 décembre 2011 de finances rectificative pour 2011, les artistes auteurs bénéficient donc désormais, eux aussi, d'actions de formation professionnelle continue. Ce dispositif, codifié aux articles L. 6331-65 à L. 6331-68 du code du travail, repose sur un financement conjoint des artistes auteurs et de leurs diffuseurs.

Ont ainsi été instituées :

- une contribution annuelle des artistes auteurs assise sur les revenus assujettis aux cotisations de sécurité sociale. Le taux de cette contribution est de 0,35 % ;
- une contribution annuelle des diffuseurs, assise sur les éléments assujettis à la contribution dont ils sont redevables au titre des assurances sociales et des prestations familiales des artistes auteurs, d'un taux de 0,1 %.

La collecte de ces contributions, d'un montant d'environ 8 millions d'euros, est assurée par l'AGESSA et La Maison des artistes, tandis que l'AFDAS assure le financement des formations. Les artistes auteurs peuvent donc désormais, comme les salariés, bénéficier d'actions de formation professionnelle, ce qui constitue une vraie avancée sociale.

6. LE DROIT À LA FORMATION DES ÉLUS

Le Code Général des Collectivités Territoriales (CGCT), dans ses articles consacrés au statut de l'élu, modifiés par la loi du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité, reconnaît aux élus locaux le droit à une formation adaptée à leurs fonctions. Les modalités d'exercice en sont fixées par le décret n° 92-1208 du 16 novembre 1992 qui se trouve dans le CGCT.

Pour quels élus ?

Le droit à la formation est ouvert aux membres d'un conseil municipal, d'un conseil général ou d'un conseil régional.

Il est également reconnu au profit des membres des organes délibérants des communautés d'agglomération, des communautés urbaines et des communautés de communes.

Modalités d'application

Les conseils municipaux, généraux et régionaux ont l'obligation de délibérer sur l'exercice du droit à la formation de leurs membres dans les 3 mois suivant leur renouvellement. Ils déterminent les orientations et les crédits ouverts à ce titre. Chaque année un tableau annexé au compte administratif récapitulant les actions de formation des élus financées par la collectivité donne lieu à un débat. Ces obligations s'imposent également aux organes délibérants des communautés urbaines, des communautés d'agglomération et des communautés de communes.

Dispositions financières

Les frais de formation constituent une dépense obligatoire pour la collectivité ou l'EPCI. Tout élu qui se voit refuser le financement d'une formation par son exécutif peut saisir la Chambre Régionale des Comptes pour obliger celui-ci à satisfaire sa demande.

Le montant des dépenses de formation ne peut excéder 20% du montant total des indemnités de fonction susceptibles d'être allouées aux élus de la collectivité. Le caractère obligatoire de ces dépenses n'implique pas l'inscription de la totalité des crédits. Certaines collectivités locales, du fait de leurs difficultés financières ont tendance à limiter les dépenses de formation. Cependant il ne faut pas négliger la nécessité, pour les élus, pour l'exercice de leur mandat et pour la collectivité de se former. Cette dépense de formation doit être considérée comme un investissement pour l'exercice de la démocratie.

Ce droit à la formation s'exerce à condition que la formation soit dispensée par un organisme agréé par le ministre de l'intérieur. La liste de ces organismes peut être obtenue en s'adressant à la préfecture du département ou directement sur le site internet de la Direction générale des collectivités locales (DGCL²²).

Les frais de formation comprennent :

- les frais de déplacement, d'hébergement et de restauration, dont le remboursement s'effectue en application des dispositions régissant le déplacement des fonctionnaires,
- les frais d'enseignement,
- la compensation éventuelle des pertes de revenu justifiées par l'élu en formation, plafonnée à l'équivalent de 18 fois 8 heures, à une fois et demi la valeur horaire du SMIC, par élu et pour la durée du mandat.

La dotation particulière élu local : une aide supplémentaire pour les petites communes :

Afin d'assurer aux petites communes les moyens nécessaires à la mise en oeuvre de la loi n° 92-108 du 3 février 1992 relative aux conditions d'exercice des mandats locaux, une dotation particulière a été créée. Cette dotation est plus particulièrement destinée à compenser les dépenses obligatoires entraînées par les dispositions législatives relatives notamment aux indemnités de fonction et aux frais de formation des élus locaux.

Eligibilité :

En métropole, la dotation particulière élu local est attribuée aux communes :

dont la population recensée, majorée d'un habitant par résidence secondaire et d'un habitant par place de caravane située dans une aire d'accueil aménagée, est inférieure à 1 000 habitants ;

dont le potentiel financier est inférieur à 1,25 fois le potentiel financier moyen par habitant des communes de moins de 1 000 habitants.

Dans les DOM, en Polynésie française, à Mayotte, Saint-Pierre-et-Miquelon ou Wallis et Futuna, la dotation particulière élu local est attribuée aux communes :

dont la population recensée, majorée d'un habitant par résidence secondaire, est inférieure à 5 000 habitants

Dispositions pratiques

La durée du congé de formation auquel ont droit les élus locaux est de 18 jours par élu et pour la durée du mandat, quel que soit le nombre de mandats qu'il détient. Les élus salariés comme les agents publics en bénéficient.

L'élu salarié doit faire une demande écrite à son employeur au moins 30 jours avant le stage en précisant la date, la durée du stage et le nom de l'organisme de formation agréé par le ministre de l'Intérieur.

L'employeur privé accuse réception de cette demande. Si l'employeur n'a pas répondu 15 jours avant le début du stage, la demande est considérée comme accordée. En revanche, s'il estime, après avis du comité d'entreprise ou des délégués du personnel, que l'absence du salarié aurait des conséquences préjudiciables à la production et à la bonne marche de l'entreprise, la demande peut être refusée, à condition toutefois d'être motivée et notifiée à l'intéressé. L'élu salarié peut dans ce cas renouveler sa demande 4 mois après la notification du premier refus, l'employeur est obligé de lui répondre favorablement.

Les élus fonctionnaires ou contractuels sont soumis au même régime mais les décisions de refus, s'appuyant sur les nécessités de fonctionnement du service, doivent être communiquées avec leur motif à la commission administrative paritaire au cours de la réunion qui suit cette décision.

Dans tous les cas, l'organisme dispensateur de formation doit délivrer à l'élu une attestation constatant sa fréquentation effective, que l'employeur peut exiger au moment de la reprise du travail.

La formation des élus dans le contexte intercommunal

Les communes membres d'un EPCI peuvent transférer à ce dernier leurs compétences en matière de formation des élus. Dans ce cas les frais de formations des élus municipaux sont pris en charge par le budget de l'EPCI.

Dans les six mois suivant le transfert, l'organe délibérant de l'EPCI doit délibérer sur l'exercice du droit à la formation des élus des communes membres et déterminer les orientations et les crédits ouverts à ce titre. Un tableau récapitulant les actions de formation des élus financées par l'EPCI est annexé au compte administratif et donne lieu à un débat annuel.

Références

Loi du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité (art. 99)

Articles L.2123-12 à L.2123-16 du CGCT

Article L.2321-2 du CGCT

Articles L.5215-16 (communautés urbaines), L.5216-4 (communautés d'agglomération) et L.5214-8 (communautés de communes) du CGCT

Articles R.2123-12 à R.2123-22 du CGCT Article 2 du décret n° 92-1208 du 16 novembre 1992

Conseil national de la formation des élus locaux

Articles R.1221-1 à R.1221-11 du CGCT

Conditions de délivrance des agréments

Articles R.1221-12 à R.1221-22 du CGCT

Modalités de calcul des 20%

Réponse à Q.E. Sénat n°19828 - JO Sénat (Q) 6 avril 2000

Remboursement des frais de déplacement

Décret n°90-437 du 28 mai 1990

Arrêté ministériel du 20 septembre 2001

Transfert de la compétence " formation " à un EPCI

Article L.2123-14-1 du CGCT

Dotation "Elu local"

Article L.2335-1 et R.2335-1 du CGCT Décret n°93-258 du 26 février 1993 modifié par le décret n°2005-298 du 31 mars 2005

Contacts utiles

Association des Maires de France :

41 quai d'Orsay, 75007 Paris - 01 44 18 14 14

www.amf.asso.fr

DGCL(Direction générale des collectivités locales) :

2 rue des Saussaies, 75008 Paris - 01 49 27 49 27

www.dgcl.interieur.gouv.fr

Association des Maires d'Indre-et-Loire (seul organisme agréé dans le département) :

31 rue Mirabeau, BP 62028, 37020 Tours Cédex 01 – 02 47 33 37 00