

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

**Les mystères de la
personnalité de l'artiste**

Regard sur les moteurs de l'expression artistique

Nom : LISIACK
Prénom : Julie
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : Accordéon

Formation Initiale
Promotion 2009-2010
Session Juin 2010
Référent : Florence FABRE
Qualité : Maître de conférences

Sommaire

Introduction	2
CHAPITRE I : La construction de la personnalité artistique.....	5
1. La formation de l'artiste futur	5
a) La construction de soi par et avec les autres.....	5
b) Les influences du monde	6
2. L'artiste et la société, un miroir à double sens	8
a) Autrui ou le miroir de nous-mêmes	8
b) L'artiste comme témoin du réel.....	10
CHAPITRE II : L'artiste dans son rapport à lui-même	11
1. Vers un « soi » plus profond	11
a) La conscience de l'artiste.....	11
b) Le « pèlerinage aux Sources ».....	12
2. La création	15
a) La sublimation	15
b) La restitution de l'œuvre au monde.....	16
CHAPITRE III : Peut-on apprendre à être artiste ?	18
1. L'école d'art, un paradoxe ?.....	18
2. La formation artistique.....	20
Conclusion.....	23
Bibliographie	25
Annexes	28

Introduction

N'avez-vous jamais rencontré un artiste dont la personnalité artistique vous a touchée ? Et si je vous demandais à présent de décrire cette personnalité artistique ou encore de définir ce qu'est une personnalité artistique ?

C'est en me posant ces questions que la personnalité artistique, cette « chose » dont on constate la présence ou l'absence m'est apparue comme tout à fait abstraite, insaisissable et indéfinissable. On en entend parler comme de quelque chose d'évident, aussi bien dans des articles de journaux que dans les critiques de concerts ou encore dans les objectifs pédagogiques des établissements d'enseignement artistique¹, il existe même des concours de personnalité artistique², et pourtant personne ne saurait vraiment expliquer ou définir de quoi il s'agit. Lorsque nous parlons de la personnalité d'un artiste, il va de soi que nous ne parlons pas de l'homme, car bien souvent nous ne le connaissons pas, mais de quoi parlons-nous alors ?

Essayons dans un premier temps de clarifier ce qu'est la personnalité. En parcourant les dictionnaires, nous pouvons discerner deux grands types de définitions se rapprochant de notre sujet, prenons par exemple celles du *Petit Larousse* de 2005 :

1. Ensemble des comportements, des aptitudes, des motivations, etc., dont l'unité et la permanence constituent l'individualité, la singularité de chacun.

¹ Exemple : Suite à la réforme Licence Master Doctorat, le CNSM présente depuis 2008 parmi ses objectifs pédagogiques pour le 2^e cycle supérieur : le développement de la personnalité artistique.

² Cf. Annexe n°1 : Dossier de candidature d'un concours de personnalité artistique.

2. *Force, énergie avec laquelle s'exprime le caractère,
l'originalité de quelqu'un.*

La première définition concerne ce qui fait que chaque personne est ce qu'il est, or comme nous l'avons dit, lorsque l'on évoque la personnalité artistique d'un musicien par exemple, ce dont on parle est autre chose que de la personne qui vit en société, car la plupart du temps nous ne connaissons les artistes qu'à travers leurs œuvres. Il est très probable que la personne et la personnalité aient profondément un lien, or il y a ce « quelque-chose », que nous devons chercher ailleurs ; ce « quelque-chose » qui fait que certaines personnes sont artistes, et d'autres non.

Dans les définitions qui s'apparentent à la deuxième proposition du *Larousse*, nous avons une récurrence des termes « force », « énergie », « originalité », « individualité ». La personnalité de l'artiste serait-elle obligatoirement rattachée à ces termes ? L'artiste est-il un orignal parlant haut et fort à travers son art ? N'existe-t-il pas des artistes merveilleux dont on reconnaît une grande personnalité et qui pourtant sont d'une infinie discrétion ? Face à ces paradoxes nous comprenons qu'il convient de faire une distinction entre « personnalité » au sens de « personne », et « personnalité d'artiste ». D'ailleurs n'avez-vous jamais dit ou entendu dire « En tant que personne je ne l'aime pas du tout, mais c'est un artiste formidable ! » ?

Ces définitions ne sont sans doute pas la clé de ce que nous cherchons. Il semblerait que la personnalité de l'artiste se définisse par autre chose, par quelque chose qui n'appartient qu'à lui, caché du regard d'autrui, qui cependant imprègnerait son œuvre. Y aurait-il donc en chacun de nous un « double », un « clown intérieur » qui chez les artistes parviendrait à s'exprimer ? Il ne s'agit pas dans ces propos de dédoublement de personnalité, ce qui relèverait plutôt du trouble mental ou de la schizophrénie. Le clown intérieur serait au contraire un soi plus vrai, plus sincère, la part refoulée de l'être.

Afin de percer les mystères de la personnalité de l'artiste, nous essaierons dans un premier temps de comprendre comment se construit un individu et quels sont les rapports qui peuvent s'établir entre sa personne et l'existence d'un potentiel clown intérieur. La reconnaissance d'un homme en tant qu'artiste étant conditionnée par la société qui l'entoure, nous essayerons de comprendre comment interagissent l'artiste et le monde qui l'entoure. Dans un deuxième chapitre, nous analyserons l'artiste dans sa dimension individuelle et dans le rapport qu'il entretient avec lui-même. Nous en viendrons ainsi à nous interroger sur ce qui pousse une personne à la création artistique et ce qui fait que des hommes, par leur personnalité artistique, puissent nous toucher et bouleverser la société dans son évolution. Nous terminerons par une synthèse de ces éléments d'un point de vue plus pédagogique, dans un troisième et dernier chapitre. Nous y soulèverons notamment le rôle de l'institution dans la formation des artistes.

CHAPITRE I : La construction de la personnalité artistique

1. La formation de l'artiste futur

a) La construction de soi par et avec les autres

Le clown intérieur que nous venons d'évoquer, pourrait s'apparenter au lieu des émotions et des pulsions refoulées, que l'on appelle en psychanalyse « l'inconscient ». Quant à la personnalité au sens de « personne », elle s'apparenterait au domaine du conscient. Conscient et inconscient semblent s'opposer et sont pourtant intimement liés dans notre système psychique. Sigmund Freud explique que les tendances psychiques que nous développons en réaction au monde extérieur se situent toutes dans l'inconscient, et que seules certaines arrivent à passer dans le conscient. Celles qui n'y parviennent pas sont dites « refoulées » et restent dans l'inconscient. Ce phénomène s'opère dès le plus jeune âge. Avant la naissance, le psychisme du fœtus est déjà influencé par certains événements de son environnement prénatal. Lorsque l'enfant arrive dans le monde extérieur, l'environnement sensible et affectif dans lequel il évolue ne cesse de créer des réactions dans son psychisme, développant ainsi son niveau de conscience.

Nous percevons l'importance du milieu social dans lequel évolue l'enfant, pour sa construction psychique. C'est également par l'adaptation et les réactions face aux situations problèmes posées par ce monde environnant, que l'enfant va petit-à-petit construire sa personne et développer les savoirs dont il a besoin pour son évolution.

Ce que nous venons de voir concernant la construction de soi, permettrait de dire que le clown intérieur n'est pas quelque chose qui ne se construit que chez les artistes. Bien que dissociable de la personnalité, il est étroitement lié avec celle-ci, puisqu'ils constituent à eux deux le psychisme de la personne. En apparentant ce

clown intérieur à l'inconscient, nous pouvons en effet affirmer qu'il ne s'agit pas d'un « don », mais bien d'une part présente en tout être humain, qui pourtant ne fait pas de tout le monde des artistes. Cherchons donc comment la personnalité artistique peut se développer et s'affirmer, au-delà du simple potentiel artistique présent en chacun de nous.

b) Les influences du monde

Bien qu'étant propre à l'individu, la personnalité artistique ne peut se construire uniquement dans l'individualité. Tout artiste évolue par un jeu d'interactions avec autrui et son environnement sensible. Prenons par exemple le cas d'un musicien : Lors de son apprentissage, il partage des instants de musique avec d'autres et fait des rencontres artistiques qui le nourrissent, le conforte dans ce qu'il sait et dans ce qu'il est ou le questionne, l'interroge. Il évolue et s'affirme en confrontant ce qu'il sait et ce qu'il est à ce que les autres apportent comme interactions ; c'est ce que Piaget appelle en pédagogie le socioconstructivisme. Même le musicien soliste ne se construit pas seul, il est influencé lors de son apprentissage par des professeurs, des écoutes, etc. De même lors d'un apprentissage autodidacte de la musique, l'apprenant a des références (enregistrements, concerts, contexte socioculturel ou familial, etc.), on peut donc considérer qu'il n'apprend pas seul ; le musicien dans un isolement total n'existe pas. Chaque individu évolue ainsi grâce aux autres et dans un même temps fait évoluer les autres, tantôt en étant chamboulé, contrarié dans ce qu'il est, tantôt en étant conforté.

Un autre aspect fondamental dans la construction de la personnalité de l'artiste est le contexte dans lequel il naît. Les influences reçues sont en effet conditionnées par une époque, un lieu géographique, l'appartenance à une culture, les croyances morales, ainsi qu'aux avancées techniques et grandes découvertes tant sur un plan social qu'artistique. L'art évolue en permanence, il n'est pas seulement le fruit de tel ou tel artiste, mais est également le reflet de la société et d'une pensée universelle.

A la manière dont le socioconstructivisme agit sur les personnalités, l'art évolue au gré des interactions entre les courants, les écoles, les esthétiques. La musique répétitive par exemple, née en réaction à la musique sérielle, n'aurait sans doute jamais existé de la manière dont elle a existé si le sérialisme ne l'avait pas précédé. Quant au sérialisme, sans doute que sans les découvertes liées à la tonalité, il n'aurait pas eu le sens qu'il a eu, et nous pourrions multiplier les exemples à l'infini. L'art est en quelque sorte le témoignage individuel d'une avancée collective, et les artistes, qui se construisent dans le contexte dans lequel ils naissent contribuent à faire avancer ce monde en y réagissant selon leurs propres personnalités artistiques. Lorsque Nicolas Copernic expose au monde sa théorie sur l'attraction des planètes, remettant en question le dogme de la position centrale de la Terre dans l'univers, l'esthétique définissant alors le contexte de la Renaissance fut inévitablement bouleversée. La personnalité des artistes de cette période est influencée par cette nouvelle conception du monde, c'est indéniablement ce qui a contribué par exemple à la naissance de la musique tonale, régie sur la loi de l'attraction des accords.

Ainsi nous pouvons imaginer que si Mozart était né dans une autre région du monde ou à une autre époque différente de la sienne, sa personnalité d'artiste aurait été très différente. Il n'aurait pas été confronté à la vision du monde à laquelle il a été confronté et y aurait sans doute réagi de manière différente. D'un autre point de vue, si Mozart n'était pas né dans le contexte dans lequel il est né, cela aurait certainement eu des répercussions sur l'évolution de la musique en général et sur les artistes qui lui ont succédé. Lorsqu'une roue est enlevée dans l'engrenage des interactions, c'est la société entière qui est remise en question, et donc chaque personne individuellement.

Cette conception, du développement humain nous conforte dans l'idée que ce qui constitue la personnalité de l'artiste n'est pas un don immuable, mais s'inscrit dans l'histoire personnelle de chaque artiste, ainsi que dans l'avancée collective de la société.

2. L'artiste et la société, un miroir à double sens

a) Autrui ou le miroir de nous-mêmes

Nous avons évoqué, quelques lignes plus haut, le fait que l'artiste soit en quelque sorte le témoin de la société dans laquelle il crée son œuvre, nous offrant ainsi un regard sur le monde emprunt de sa personnalité. Il nous donne à voir sa conception du monde, et s'affirme en quelque sorte en « visionnaire » de sa société. Dans cette logique, c'est l'artiste qui s'impose en tant que tel à la société, seulement est-ce toujours le cas ?

L'ethnomusicologue Jaume Ayats¹ raconte qu'il a fait, en se rendant au Venezuela, la rencontre d'un peuple où la notion de musique n'existe pas. En observant les indiens pumé de la savane vénézuélienne, l'ethnomusicologue a pourtant perçu des choses qui pouvaient s'apparenter à de la musique, or ces seuls instants où Ayats pouvait entendre des bruits frappés ou inflexions vocales proches du chant, étaient indissociables des rituels dans lesquels ils étaient pratiqués, aucune « musique » n'était jouée dans un autre contexte. Ayats nous apprend également l'inexistence du mot « musique » dans la langue des pumé. Il est évident que si nous faisons écouter du Mozart (pour développer l'exemple de la précédente partie) à ce peuple, ces personnes ne l'entendraient pas comme nous l'entendons. Mozart à travers leur perception et leur conception du monde ne serait plus « notre Mozart », car c'est en quelque sorte la société qui fait exister ou non la personnalité d'un artiste. En ce sens, autrui est le miroir de nous même et qu'est ce qui existe réellement entre ce que l'artiste est, et ce qu'il est à travers autrui ? Le fou ne se sent pas fou, c'est dans le regard que la société porte sur lui qu'il est fou. C'est cette image du fou, lui étant sans cesse renvoyée comme un miroir renvoie le reflet d'un visage, qui va l'enfermer dans sa condition de fou. Il semble qu'il en est de même pour les artistes ; la société peut « élire » ceux qui la représentent et la fait évoluer.

¹ Cf. Jaume Ayats, *Repérer, enquêter, analyser conserver... Tout un monde de musiques.*

Un autre exemple, troublant, va nous permettre d'avancer dans notre réflexion sur la condition de l'artiste ; celui de l'écrivain allemand Franz Kafka. Cet artiste est incontestablement devenu, à travers son œuvre, une référence littéraire majeure du XX^e siècle. Pourtant son œuvre et par conséquent sa vision du monde n'aurait jamais dû nous parvenir. De son vivant il n'avait fait éditer que quelques courts récits, et avait chargé Max Brod, son ami et exécuteur testamentaire, de détruire tous ses manuscrits après sa mort :

Voici, mon bien cher Max, ma dernière prière : Tout ce qui peut se trouver dans ce que je laisse après moi (c'est-à-dire, dans ma bibliothèque, dans mon armoire, dans mon secrétaire, à la maison et au bureau ou en quelque endroit que ce soit), tout ce que je laisse en fait de carnets, de manuscrits, de lettres, personnelles ou non, etc. doit être brûlé sans restriction et sans être lu, et aussi tous les écrits ou notes que tu possèdes de moi ; d'autres en ont, tu les leur réclamera. S'il y a des lettres qu'on ne veuille pas te rendre, il faudra qu'on s'engage du moins à les brûler. À toi de tout cœur.¹

Max Brod décida de ne pas procéder aux dernières volontés de Kafka, et c'est grâce à cela que nous avons aujourd'hui accès à ses œuvres. La démarche de Kafka n'était visiblement pas de s'imposer comme visionnaire du monde de son époque. Ses livres ont vraisemblablement été écrits pour lui-même. C'était avec lui et lui seul qu'il avait quelque chose à régler. Mais la société s'étant reconnue, s'étant vue sublimée dans l'œuvre de Kafka, a fait de lui un artiste.

¹ Lettre de Franz Kafka publiée par Max Brod en post-scriptum de la première édition du *Procès*.

b) L'artiste comme témoin du réel

Tout le monde se construit une personnalité artistique, qui peut potentiellement faire naître un artiste, qu'est ce qui fait donc que ce potentiel puisse se réaliser ?

Au lendemain de la Première Guerre mondiale Marcel Duchamp, puis le mouvement Dadaïste dont il a fait parti, expriment à travers leur démarche artistique que tout le monde peut être artiste, ou que personne n'étant plus artiste, tout le monde est artiste.

En exposant ses ready-made dans les musées (*Fontaine, Fresh Widow, etc.*), Duchamp remet fondamentalement en question la fonction de l'art et le statut de l'artiste. Effectivement, les ready-made sont des œuvres qui n'ont pas été réalisées par l'artiste, ce dernier n'intervenant que pour les sélectionner, changer leur contexte et leur statut en les affirmant comme œuvres d'art. Cette démarche a remis en question un certain nombre de certitudes sur lesquelles reposait l'art, comme les notions de « virtuosité » et de savoir-faire.

Chez les Dada, l'art n'a plus pour fonction de fabriquer du beau mais de dire le réel, or tout le monde peut dire le réel. Comparer l'art au réel, induit en effet la disparition du statut d'artiste.

Cependant, le réel sorti de son contexte n'est plus le réel, il est interprété et devient alors une création. L'« artiste » nous rend témoin, en l'exposant, de sa vision du réel. Certes tout le monde peut écrire « Richard Mutt » sur un urinoir et prétendre avoir fait une œuvre d'art, or tout le monde ne le fait pas ! C'est dans cette différence fondamentale que ce que nous appelons la « personnalité artistique » prend tout son sens. Il y a bel et bien quelque-chose dans la personnalité de l'artiste, qui le pousse créer. Cette « chose » qui n'a d'explication que dans son individualité ; dans son rapport personnel à la vie, au monde et à lui-même.

CHAPITRE II : L'artiste dans son rapport à lui-même

1. Vers un « soi » plus profond

a) La conscience de l'artiste

Nous avons, au début du premier chapitre, comparé le rapport qu'il existe entre la « personne » et son clown intérieur, à celui qui s'établit entre le conscient et l'inconscient. En apparentant le clown intérieur à l'inconscient, la tentation serait grande de croire que la pensée de l'artiste réside dans cet inconscient et que son œuvre ne soit pas le fruit de ses choix et de ses convictions mais d'une sorte de « souffle » venu de ses pensées cachées. Cette théorie rejoint les croyances concernant le génie artistique. L'idée selon laquelle, l'artiste, recevant un souffle divin, serait plongé dans un état de grâce de l'inspiration, n'ayant plus qu'à donner une naissance matérielle à l'œuvre. Ce serait croire que l'acte créatif puisse être sans réflexion, sans effort, sans pensée et surtout sans conscience. De tels propos vont évidemment à l'encontre du cheminement de notre réflexion, et les avancées scientifiques dans le domaine du psychisme humain ont largement remis en cause cette théorie.

Le philosophe Alain nous met également en garde contre la fonction donnée à cet inconscient :

L'homme est obscur à lui-même ; cela est à savoir. Seulement il faut éviter ici plusieurs erreurs que fonde le terme d'inconscient. La plus grave de ces erreurs est de croire que l'inconscient est un autre Moi ; un Moi qui a ses préjugés, ses passions et ses ruses ; une sorte de mauvais ange, diabolique conseiller. Contre quoi il faut comprendre qu'il n'y a point de pensées en nous sinon par l'unique sujet, Je ; cette remarque est d'ordre moral. Il ne

faut point se dire qu'en rêvant on se met à penser. Il faut savoir que la pensée est volontaire ; tel est le principe des remords : « Tu l'as bien voulu ! » On dissoudrait ces fantômes en se disant simplement que tout ce qui n'est point pensée est mécanisme, ou encore mieux, que ce qui n'est point pensée est corps, c'est-à-dire chose soumise à ma volonté ; chose dont je réponds.¹

Pour approfondir cette réflexion et la mettre en perspective de notre sujet, nous pourrions dire que l'artiste, n'étant pas celui qui possède plus d'inconscience que tout être humain, est au contraire celui qui a développé son niveau de conscience. C'est un peu comme si le monde, le renvoyant à lui-même, lui faisait prendre conscience des pensées refoulées qui dorment dans son inconscient. En quelque sorte il aurait acquis un degré de conscience de lui-même supérieur. L'acte créatif apparaît ainsi comme un acte de sublimation égocentrique. L'artiste qui peint un paysage ne peint pas seulement un paysage ; il interprète ce paysage en fonction de ce que celui-ci lui renvoie de lui-même. Il semble que ce rapport égocentrique de l'homme soit la clé de ce qui le pousse à créer.

b) Le « pèlerinage aux Sources »

La psychologie parle de cette étape de confrontation à lui-même que vit l'artiste. Certains l'appelle « descente aux enfers », « traversée du désert » ou encore « pèlerinage aux Sources ». Il s'agit d'un voyage de solitude, de silence où l'homme se trouve seul face à lui-même. Ce pèlerinage peut-être plus ou moins éprouvant, car l'artiste y est confronté à ses émotions cachées les plus fortes, à ses pulsions refoulées. Le psychisme est le lieu du souvenir de toutes les déchirures,

¹ Alain, *Eléments de philosophie*, Livre II, chapitre 16.

peurs profondes, liens affectifs ou encore sensations de plénitude, ressenties durant l'enfance. Il est des artistes qui prétendent que leur œuvre, comme un enfant, leur échappe en grandissant, trouve son autonomie. On peut penser qu'ils ont tiré de leur inconscient, sans s'en douter, des souvenirs qu'ils croyaient perdus et qui reviennent peupler leur œuvre. Baudelaire estimait que l'intuition créatrice était une forme de mémoire mystérieuse ; « Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté » disait-il.

Pour certains, le terme de « descente aux enfers » est particulièrement approprié et peut être une étape très difficile. Lors de cette période, l'homme peut ressentir comme un bouillonnement de ses sentiments les plus passionnés, ce qui va le pousser à trouver un moyen de libérer ces excès de passion ; il s'agit là presque d'une question vitale. C'est ainsi qu'il va s'acharner sur un mode d'expression artistique.

Le « pèlerinage au sources » est comparable aux troubles éprouvés à la période de l'adolescence. C'est une période où l'enfant se découvre et commence à prendre conscience de qui il est, et de sa place dans la société et dans le monde. Il découvre ce monde « de ses propres yeux », c'est-à-dire avec sa sensibilité. Cette confrontation à lui-même, peut être éprouvante. L'adolescence est bien souvent une période de tourment, de solitude, de silence, de découverte des grandes passions. Tout comme nous venons de l'évoquer pour l'artiste, l'adolescent ressent souvent dans son silence un profond besoin d'expression. L'écriture est généralement son premier recours puisque c'est un mode d'expression dont il a déjà une certaine maîtrise, mais cela peut-être aussi la musique, le dessin, ou autre, suivant la formation qu'il a pu recevoir. Il veut témoigner au monde entier de ses passions, exprimer sa vision sur tout ce qui l'entoure, et parfois s'invente visionnaire. C'est ainsi, qu'à l'heure d'Internet, nombreux de ces jeunes publient leurs écrits dans des blogs, qui deviennent de véritables journaux intimes en ligne et consultables par tous.

Dans cet excès de passion qui naît de la confrontation d'un homme à lui-même, et le pousse à s'exprimer, à libérer les pulsions qui remontent en lui, l'art peut devenir une « thérapie » pour ne pas tomber dans la névrose. Seulement il arrive que l'homme n'assouvisse pas ce besoin d'expression, soit par ce qu'il est déchiré par des tendances contradictoires, par des conflits non liquidés, par des doutes non levés et est incapable de réaliser une véritable synthèse. Il se peut aussi qu'il ne trouve aucun domaine d'expression dont son savoir-faire lui permette de dire ce qu'il a à dire, ou encore parce-que sa morale ne l'autorise pas à se révéler ses passions et qu'il préfère se protéger dans un déni de lui-même. Dans ces cas l'homme peut tomber dans la névrose, devenir artiste déchu, ou oublier cette part cachée de lui-même en refoulant ses pulsions.

L'artiste est en quelque sorte celui qui a accepté le reflet que la vie lui renvoie de lui et qui dans son art s'exprime avec toute son âme, même avec la part d'inavouable.

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.¹

Bien sûr tous les artistes ne vivent pas le « pèlerinage aux Sources » dans la déchirure. Le degré de tourmente de l'homme n'a d'ailleurs rien à voir avec la beauté de son œuvre. Tous, en revanche, ressentent ce besoin obsessionnel d'expression.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*.

2. La création

a) La sublimation

Il y a dans l'acte de création une part de sublimation¹ du monde. En ce sens, il élève le réel au plus près de la perfection. Ainsi même les sentiments les plus sombres ou l'évocation de la mort sont sublimés. Ce n'est évidemment pas que l'artiste puisse « bonifier » les sentiments les plus noirs, mais c'est cette « sublimation » qui illumine chaque chose du réel, chaque sensation, chaque sentiment, de manière à ce qu'ils puissent renvoyer chacun à son propre « moi ». Ces quelques lignes de Baudelaire dans *L'art romantique* restituent bien cette notion de sublimation :

*C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.*²

...et lorsque cette justesse parfaite émane de l'objet d'art, celui-ci ne peut que nous atteindre, comme en témoigne Baudelaire à propos de l'œuvre d'Eugène Delacroix :

Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les

¹ Lorsque nous parlons ici de « sublimation », il ne s'agit pas du processus de l'acte créatif en psychanalyse, concept inventé par Freud. Nous utiliserons ce terme pour désigner l'élévation morale, spirituelle ou intellectuelle d'une chose.

² Charles Baudelaire, *L'Art romantique*.

couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.¹

Pour Baudelaire la « sublimation » suprême est d'atteindre la beauté, or certains courants artistiques contemporains abandonnent l'idée de beau dans l'art. C'est pourquoi parler de « sublimation » nous semble plus approprié que de parler de recherche de la beauté dans l'art. Le souci d'élever l'œuvre au plus haut point dans une dimension qui peut être morale, spirituelle, intellectuelle, conceptuelle ou de recherche du beau, a quelque chose qui tient d'un amour propre profond, presque d'un rapport égocentrique. Car pour l'artiste, qu'il en soit conscient ou non, sa démarche artistique est son reflet, et ce reflet doit toucher la perfection. Dans ce souci de perfection, il arrive même que certains figent sans fin, apportent des retouches au point de défigurer l'œuvre accomplie.

b) La restitution de l'œuvre au monde

Une fois l'œuvre créée, vient l'étape de la restitution au monde. Pour l'artiste, cette démarche de partage, peut être la délivrance du travail solitaire de création, où il s'est retiré loin du bruit, de la foule et des influences, pour rester seul avec ses pensées et ses remous intérieurs. Parfois c'est une démarche à laquelle s'oppose bien des résistances inconscientes. Il lui faut en effet admettre que le travail est fini et il faut ensuite qu'il accepte de s'en détacher et de se révéler à un

¹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle, III. Eugène Delacroix*, Œuvres complètes, t. 2, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976, p. 596.

public. Parfois la peur qu'autrui rejette cet objet, peut éveiller chez l'artiste la peur du reflet qui lui sera renvoyé. De plus, l'angoisse de se séparer de cette œuvre-objet est compréhensible, dans le sens où celle-ci, imprégnée de sa personnalité, le revoie à lui-même. En se séparant d'elle, c'est comme s'il se séparait d'une partie de lui. L'idée qu'elle soit mal comprise, déformée ou encore dénigrée, devient parfois insupportable au point qu'il préfère la détruire, ou ne jamais s'en séparer.

Pour Kafka qui n'a jamais révélé ses manuscrits à un public, la peur du regard d'autrui agissant comme un miroir de son âme, est une hypothèse. Il se peut aussi qu'il n'ait jamais envisagé de les publier avant même de les écrire. Cette seconde hypothèse impliquerait la position délibérée de Kafka de ne pas communiquer sa pensée au monde. Ainsi, ce temps passé à écrire n'aurait eu sens pour Kafka que dans son rapport à lui-même.

L'œuvre une fois révélée à un public, n'appartient plus seulement à l'artiste. Elle devient une pensée, témoignant d'une conception de la vie, de la mort, du temps, de l'amour, de la haine ou d'autre chose, qui n'appartient plus seulement à un individu, mais aussi à une société.

CHAPITRE III : Peut-on apprendre à être artiste ?

1. L'école d'art, un paradoxe ?

Nous avons vu que ce qui pousse quelqu'un à se réaliser artistiquement, est à chercher dans le rapport d'une personne à elle-même. En problématisant cette dimension individuelle de l'artiste, nous arrivons à la question de la possibilité de former des artistes et par conséquent à la légitimité de l'école d'art.

Cette problématique en l'état est bien sûr à relativiser ; il s'agit là du raisonnement poussé à l'extrême, mais il convient dans un premier temps de préciser de quel type d'école d'art nous parlons.

- Il y a en effet les écoles d'art s'inscrivant dans des objectifs de formation professionnelle (conservatoires supérieurs, écoles des beaux-arts).
- Puis il y a les écoles de formation artistique, qui s'inscrivent dans des objectifs de formation à la pratique amateur. Ces écoles intègrent parfois des parcours pré-professionnalisant.

Revenons sur les écoles à objectif professionnel, puisque c'est véritablement dans ce cas là que la problématique, de la pertinence d'essayer de former des artistes, trouve son sens.

En regardant les programmes pédagogiques de ces écoles, nous pouvons voir que la volonté de « former des artistes » est une préoccupation. Voici par exemple un extrait de la brochure¹ de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse :

¹ Cf. Annexe n°1.

L'École des beaux-arts de Toulouse forme des artistes et des créateurs. Elle est conçue comme un espace d'expérimentation et de recherche largement ouvert sur la réalité artistique contemporaine. Elle vise à offrir les conditions d'une formation de haut niveau.

Nous pouvons supposer que les étudiants intégrant ce type d'écoles ont déjà un savoir-faire solide dans leur discipline artistique. L'entrée dans ces établissements, se fait effectivement sur validation de ces acquis techniques soit par concours, soit par dossier. Seulement il n'est pas nouveau de dire que maîtriser un savoir-faire artistique ne fait pas de nous un artiste. C'est dans une autre dimension, une dimension plus spirituelle que ce savoir-faire prend son sens :

L'art est une « cosa mentale », une « chose mentale », qui dépasse de très loin la simple dextérité à peindre ou à sculpter. L'artiste est seul capable d'inventer un style où se réalise la parfaite fusion du matériel et du spirituel, du support sensible et de l'idée.

Ce que dénonce ici Léonard de Vinci met effectivement le doigt sur la différence entre l'artiste et le copiste. Le faussaire Jan Van den Bergen par exemple, avait acquis une dextérité technique tellement pointue, qu'il était capable de reproduire des tableaux de Chagall, Dali, Dufy, Klimt ou encore Magritte à la quasi-perfection. Dans ces copies, d'une qualité à en tromper les experts, une âme s'exprime certes, mais ce n'est pas celle de Jan Van des Bergen. Ce qui fait vivre ces tableaux, c'est le sens que le peintre copié avait donné à son original.

Les écoles qui ne formeraient que de d'excellents copistes perdraient en effet leur légitimité d'écoles d' « art ». Le rôle de l'école d'art, ne serait-il pas au contraire

de « chambouler » l'étudiant dans ce savoir-faire qu'il maîtrise, dans ses habitudes, dans ses connaissances, dans ses convictions ? L'école ne peut pas apprendre à l'étudiant qui il est, elle peut en revanche l'aider à se trouver. Elle doit être « inconfortable », car c'est dans cet inconfort qu'il sera ramené à lui-même.

Il semble que cette perspective pédagogique soit aujourd'hui partagée par de nombreux établissements. Dans le plan d'organisation des études de l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon¹, par exemple, le « savoir être » et le « savoir dire » font partis des objectifs pédagogiques.

Bien sûr les étudiants qui sortent de ces écoles ne deviennent pas tous des artistes ; en effet l'institution ne peut pas tout apporter et ne pourra jamais tout apporter. Elle peut en revanche être une voie vers le chemin de soi-même, en cela elle constitue une grande richesse pour « l'apprenti artiste ».

2. La formation artistique

La question de la formation artistique pour les amateurs soulève une autre problématique. La démarche de cette formation s'inscrit plus dans ce que nous avons développé au premier chapitre, sur l'importance des interactions avec autrui pour la construction de soi. L'apprentissage artistique peut ainsi devenir une manière de s'enrichir d'un savoir-faire, tout en cultivant le bonheur de

¹ <http://www.enba-lyon.fr/ecole/pedagogie/maquette.php>

l'expression et du partage. La *charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre*¹ soulève en effet ces enjeux pédagogiques :

La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation des enfants et des jeunes. Elle participe à la formation de leur personnalité, développe leur culture personnelle et leur capacité de concentration et de mémoire. Elle prépare ainsi les jeunes à tenir un rôle actif dans un espace de vie en constante mutation en confortant l'intuition de l'échange et de la réalité de la pratique collective.

Le rôle de ces institutions n'est effectivement pas de former des artistes et il est important qu'elle n'ait pas cette prétention là. Leur rôle est d'aider des enfants à se construire une personnalité artistique, un potentiel d'expression. C'est ainsi que le jeu des interactions se révèle être une dimension fondamentale dans l'enseignement artistique. Arlette Biget le souligne d'ailleurs très bien, en proposant dans *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, une pédagogie basée sur les échanges et les interactions des élèves entre eux. Pour elle, le groupe est un moyen de s'affirmer pour les élèves :

La pédagogie de groupe, c'est utiliser le groupe pour faire éclore la personnalité de chacun. Ce n'est pas une pédagogie destinée à un groupe mais une pédagogie destinée à un individu par l'intermédiaire du groupe. Une

¹ Ministère de la culture et de la communication, *Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse*, rendue publique en 2001, consultable sur :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/sup80.pdf>

pédagogie de groupe instrumentale bien menée est, en fait, un enseignement individuel de l'instrument s'appuyant sur la présence du groupe en jouant, avec doigté, sur les relations qui s'y font jour. Chaque élève doit sentir que le cours lui est personnellement adressé et qu'il est enrichi par la présence de ses camarades.¹

Comme pour n'importe quelle discipline, l'école ne pourra jamais prétendre tout apporter. Elle se doit néanmoins d'amener à l'élève des compétences techniques, qui lui seront indispensables pour s'exprimer dans un domaine artistique, et elle se doit de l'aider à s'épanouir et à se construire, l'encourager à faire des choix, à confronter ses choix à ceux des autres. Il s'agit dans l'enseignement artistique d'être conscient de la richesse d'un tel apprentissage pour les élèves dans leur construction, tout en sachant rester humble sur ce que l'on pourra leur apporter, car le reste, c'est en eux-mêmes qu'ils le trouveront. Le rôle de l'institution dans la formation artistique n'est pas de façonner des artistes, elle ne le peut pas, mais de former des êtres humains épanouis, et de cultiver en eux ce bonheur de l'expression.

¹ Arlette BIGET, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, p.21.

Conclusion

La personnalité de l'artiste est mystérieuse, par l'ambivalence qu'elle manifeste. L'artiste se construit par interactions avec autrui, tout en affirmant ses choix et ce qu'il est. La dimension personnelle de son acte créatif inspire une liberté totale et pourtant son œuvre est inévitablement emprunt du monde, ce monde auquel il appartient et ne peut se détacher. Il peut réagir contre celui-ci, le haïr, le nier, mais il est lié pieds et poings à l'histoire et au contexte socioculturel dans lequel il évolue. Il peut le recréer, le réinventer comme il le voit : il le sublime, et s'élève ainsi du réel ; c'est là qu'est la liberté l'artiste.

D'abord influencé par autrui, puis loin du bruit et de la foule, l'artiste apprend à être. Il se découvre, s'affronte, parfois se hait parfois s'adore, et c'est à travers cette image de lui-même que le monde lui renvoie, qu'il accouche de son art. L'œuvre partagée devient alors un miroir « déformant » ou « sublimant » de la société, dans lequel chacun peut se retrouver, consciemment ou non. L'œuvre prend alors son autonomie tout en continuant de renvoyer à l'artiste le reflet de sa personnalité. Ce qui nous touche sans doute dans la personnalité d'un artiste, c'est qu'elle nous renvoie à nous même, à ce que nous sommes. Il a dans l'art une dimension fondamentale de la capacité à « être », Bernard Berenson¹ disait d'ailleurs :

« L'art ne nous enseigne pas seulement à voir, mais à être ; il nous fait tels que nous sommes ».

¹ Bernard Berenson (1865-1959) est un américain historien de l'art spécialiste de la Renaissance italienne.

L'artiste fait partie de ceux qui ont une influence sur le monde. L'artiste n'est pas un simple témoin de son temps, il est aussi un « visionnaire ». Il prend parti, et transmet sa pensée à travers son œuvre. Qu'elle soit comprise, contestée, niée, censurée, partagée, ou brûlée, si les hommes y ont eu accès, celle-ci laissera à jamais sa trace.

Nous pourrions finalement considérer la personnalité de l'artiste comme quelque chose qui vient du monde, qui se construit avec autrui, et qui, après une période de travail personnel durant laquelle l'artiste est seul avec lui-même, retourne au monde par le biais de l'œuvre. La boucle est bouclée.

Cette réflexion sur les mystères de la personnalité de l'artiste n'est évidemment qu'une vision personnelle qui ne saurait prendre une position définitive et figée. Dans une perspective d'approfondissement, il me semblerait intéressant la mettre à l'épreuve des découvertes de la psychanalyse, et de la poser en parallèle d'une étude ethnologique de l'évolution de la société.

Bibliographie

Ouvrages :

BIGET Arlette, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Cité de la musique, Paris, 2005.

- Il s'agit du regard d'une professeur de flûte sur l'enseignement instrumental, qui nous propose une pédagogie axée sur la construction de l'individu par le groupe.

CROUSIER Claude, *Le musicien et le groupe, le point de vue d'un professeur de clarinette*, Cité de la musique, département pédagogie et documentations musicales, Paris, 2001.

- L'intérêt de cet ouvrage se situe globalement dans le même axe que pour celui d'Arlette Biget.

DEMANGE Eric, HAHN Karine, LARTIGOT Jean-Claude, *Apprendre la musique ensemble*, préface de Henry FOURES, Symétrie, Lyon, 2006.

- Voici une étude très intéressante qui soulève notamment les apports du collectif dans l'apprentissage de la musique, dans une optique de construction de soi. Cet ouvrage est venu conforter et renforcer ma réflexion sur le principe de construction de soi par interaction avec autrui.

DOROTIER Jean-François, *Les sciences humaines*, Sciences Humaines, Auxerre, 1998, chap. 1 *Anthropologie*, chap. 3 *Psychologie*, chap. 4 *Psychopathologie*, chap. 6 *Psychologie sociale*.

- Cet ouvrage constitue une synthèse importante en psychologie, notamment sur la construction de la personnalité, et l'évolution de la société.

LAFON Andrée, *Radioscopie d'un créatif*, L'Harmattan, Paris, 1997.

- Andrée Lafon, qui a étudié la graphologie et la psychanalyse, nous propose un essai dans lequel elle retrace les différents stades Freudien de l'évolution de l'enfant, et nous montre comment ces étapes, ancrées dans le psychisme peuvent influencer l'acte créatif. C'est un ouvrage intéressant, qui m'a apporté quelques éléments de psychanalyse pour étayer ma réflexion, à relativiser tout de même, car il s'agit d'une analyse très généralisée.

RUANO-BORBALAN Jean-Claude, HALPERN Catherine, *Identité(s). L'individu. Le groupe .La société*, Sciences Humaines, Auxerre, 2004.

- Cette lecture m'a apporté des savoirs, dont j'avais besoin pour construire ma réflexion, en sciences humaines sur le thème de l'individu dans la société.

Dictionnaire :

MERLET Philippe, *Le petit Larousse illustré*, éd. Larousse, 21 rue du Montparnasse, 75283 Paris Cedex 06, 2005, 100^e édition, p.808.

Sites Internet :

<http://www.enba-lyon.fr/ecole/pedagogie/maquette.php>

Plan d'organisation des études de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon
(vu le 05/05/2010)

http://www.esba-angers.eu/index.php?id_cat=4&id_page=16

Projet pédagogique de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Angers.
(vu le 04/05/2010)


<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/sup80.pdf>

Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, rendue publique en 2001.
(vu le 02/02/2010)

Annexes

Annexe n°1 : Dossier de candidature d'un concours de personnalité artistique

Dossier de mise en candidature
Date limite d'inscription : 9 avril 2009, 16h00



PRIX PERSONNALITÉ ARTISTIQUE

Bourse Hydro-Québec de 1 000 \$

Le **Prix Personnalité artistique** vise à reconnaître une réalisation, une intervention ou une œuvre exceptionnelle proposée par un artiste, un artisan ou un créateur de la région ayant fait preuve d'audace et ayant atteint un haut niveau d'excellence.

Dans le cadre de son événement **Prix d'excellence Culture et Communications Côte-Nord - Édition 2009**, le Conseil régional de la culture et des communications de la Côte-Nord (CROCCN) décernera cinq prix accompagnés de bourses offertes par ses partenaires.

Le CROCCN rendra hommage aux lauréats et lauréates au cours d'une cérémonie qui se tiendra en Haute-Côte-Nord dans la municipalité de Bergeronnes le 6 juin 2009.

Prix Personnalité artistique - Édition 2009 1

- Présenter un événement, une intervention ou un projet marquant s'étant réalisé durant la période du 1er avril 2007 et le 31 mars 2009.
- Œuvrer dans l'un des domaines suivants : théâtre, musique, chanson, danse, arts du cirque, arts multidisciplinaires, arts visuels, arts médiatiques, métiers d'art, littérature ou conte;
- Avoir créé ou interprété quelques œuvres pour son propre compte dans un cadre professionnel et indépendant.
- Résider sur le territoire de la Côte-Nord depuis au moins 12 mois.

CRITÈRES D'ÉVALUATION

Les dossiers de candidatures déposés pour le **Prix Personnalité artistique** seront évalués à partir des critères suivants :

Originalité et qualité : / 30

Ce critère vise à souligner le caractère exceptionnel du projet ou de l'artiste. Le renouvellement des formes d'expression, une pratique nouvelle et originale, un thème ou un sujet d'actualité ou l'expérimentation de nouvelles avenues dans une pratique artistique particulière.

Rayonnement et impact: / 30

Ce critère vise à reconnaître l'effet stimulant et d'entraînement du projet dans la communauté. Le projet aura un effet d'émulation culturelle et enrichit de manière significative la collectivité. La pertinence ou la capacité du projet à affirmer une présence artistique plus importante dans la vie de tous les jours sera pris en considération.

Professionalisme : / 15

L'objectif est de reconnaître le sérieux et l'intérêt de la démarche proposée. L'artiste, l'artisan ou le créateur a fait preuve d'audace et a atteint un niveau d'excellence reconnu par ses pairs. Il favorise une meilleure compréhension de sa discipline.

Conditions de réalisation : / 15

La difficulté ou l'ampleur du projet par rapport aux coûts du projet sont également à considérer. Certains projets se réalisent dans des conditions parfois très difficiles et le créateur, l'artiste ou l'artisan fait alors preuve d'imagination et de détermination pour s'assurer que son projet voit le jour malgré les difficultés techniques ou financières.

Appréciation générale : / 10

Cette appréciation est basée sur l'ensemble des dossiers proposés. Cette dernière notation vise à départager les dossiers de qualité et à pondérer les projets les uns par rapport aux autres.

Annexe n°2 : Extrait de la brochure de l'Ecole des Beaux Arts de Toulouse



L'Ecole des beaux-arts de Toulouse forme des artistes et des créateurs. Elle est conçue comme un espace d'expérimentation et de recherche largement ouvert sur la réalité artistique contemporaine. Elle vise à offrir les conditions d'une formation de haut niveau. Deux diplômes nationaux, délivrés par le Ministère de la Culture, sanctionnent le cursus : le Dnsep, Diplôme national d'art plastique, à l'issue de la troisième année ; le Dnsep, Diplôme national supérieur d'expression plastique, à l'issue de la cinquième année.

- Utopie de l'urbain, ville et art
- Au rythme du contemporain, historique
- Vers l'autonomie et le projet
- Couleur, dessin, image, volume, semestres 1 et 2
- Image et espace, option art
- Image, critique de l'image, option communication
- De l'espace privé à l'espace public, de l'espace à l'objet, option design
- Peinture 2020 Matière, recherche
- Pôles et ateliers
- Bibliothèque-médiathèque
- Conférences et colloques
- Palais des arts et galerie du quai
- Echanges internationaux
- Concours d'entrée
- Admission en cours de cursus
- Inscriptions
- Artistes et étudiants
- Professeurs
- Administration
- Crédits photographiques

100 ANS
1919-2019