

« Je m’voyais déjà » :

Regards d’artistes sur leurs débuts

Comme le premier amour, l’entrée dans la vie professionnelle représente un moment clé dans une vie d’homme ou de femme : découverte du monde du travail, de ses usages et de ses contraintes, grandes espérances ou petites déceptions, liberté que donne le premier argent gagné et dépensé... De nombreux artistes ont évoqué l’époque de leurs débuts. Quelques constantes se dégagent de leurs témoignages, en particulier l’idée que rien n’est jamais acquis.

A l’instar d’autres personnalités plus ou moins célèbres et médiatisées, animateurs de télévision, sportifs de haut vol, criminels d’exception, les créateurs se prêtent volontiers au jeu de l’autobiographie, qu’ils l’écrivent seuls ou avec l’aide d’un coauteur, voire d’un nègre. On peut en citer cent exemples, de *Ma vie* d’Isadora Duncan (1932) à *L’histoire de ma vie* de Charles Chaplin (1964), de *Ma vie. Ma Nouvelle Orléans*, de Louis Armstrong (1952) à *Un instant dans la vie d’autrui* de Maurice Béjart (1979)... Des artistes de toutes disciplines ont ainsi recours à l’écriture pour jeter un regard rétrospectif sur le développement de leur carrière, s’interroger sur la singularité de leur apport, tenter de cerner la cohérence de leur parcours.

Dans ces récits, la question des débuts artistiques occupe généralement une grande place¹. Il s’agit le plus souvent de décrire la genèse d’une « vocation » au départ d’une expérience unique, originale, qui légitime le succès ultérieur. Nombre de ces textes participent de cette manière à la mythologisation de la figure de l’artiste, présenté comme un être d’exception. On peut craindre que cette production autobiographique n’offre une vision biaisée des réalités professionnelles de secteur artistique, dans la mesure où les éditeurs n’accueillent que des vies d’hommes ou de femmes illustres. On y trouve néanmoins de précieuses indications sur les conditions d’exercice du métier, comme on le verra plus loin avec l’évocation par Louis Armstrong de ses années de formation sur le tas.

Les artistes peuvent aussi témoigner de leur travail au sein même de leurs créations, et pas seulement à travers des écrits. On ne compte plus les tableaux représentant le peintre dans son atelier, les films qui évoquent un tournage, les romans dont le personnage principal est un écrivain. Parallèlement à leurs enjeux esthétiques, on trouve dans certaines de ces œuvres de très intéressantes mises en perspective des conditions matérielles de leur production.

Ainsi, dans *Les Ménines* (1657), Vélasquez se met en scène pendant qu’il peint le portrait du roi Philippe IV et de son épouse, dont les images n’apparaissent que reflétées dans un miroir à l’arrière-plan de la composition. Ce tableau, qui a suscité de multiples interprétations par ses jeux complexes sur la représentation, traduit l’importance acquise par son auteur à la cour d’Espagne et dans la société de son temps, alors que jusque-là, le peintre n’avait qu’un statut d’artisan.

Dans *Martin Eden* (1909), d’inspiration largement autobiographique, le romancier américain Jack London évoque les difficultés rencontrées par un aspirant écrivain d’origine prolétarienne pour

¹ « L’autobiographie est, en premier lieu, l’écriture d’une genèse », affirme Sylvia Faure dans une étude sur les autobiographies de danseurs (« Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d’artistes de la danse », *Sociologie et sociétés*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 213-231.)

gagner sa vie. Il s'agit pour lui d'acquérir, à force de travail, les codes de la culture dominante, de manière à s'imposer en tant qu'artiste et à séduire la jeune bourgeoisie délicate dont il est tombé amoureux. Prenant appui sur son expérience personnelle, London a aussi publié dans la presse de nombreuses réflexions sur les conditions de travail et de production des écrivains de son temps². On découvrira plus bas l'une de ses analyses.

Avec *La nuit américaine* (1973), François Truffaut rend hommage au cinéma et à tous ses métiers en racontant le tournage d'un film commercial dans les années 1950. Il y présente le métier de réalisateur comme celui d'un faiseur d'illusion aux pratiques essentiellement artisanales. Le fondateur de la Nouvelle Vague, défenseur acharné du cinéma d'auteur dans ses critiques aux *Cahiers du Cinéma* vingt ans plus tôt, se démarque de ses prises de position anciennes en se présentant désormais lui aussi comme un artisan.

Y a-t-il en définitive meilleurs experts que les artistes eux-mêmes pour parler de leur pratique ? Un rapide parcours à travers quelques œuvres d'époques, de disciplines et de genres très différents nous convainc en tout cas aisément de l'acuité de leur regard sur les rugueuses réalités de leurs métiers, dans leurs composantes les plus matérielles.

CHANTER, DÉCHANTER

Si, pour beaucoup, l'accession à la vie active repose sur un processus clairement identifiable (fin d'une formation qualifiante, obtention d'un diplôme, stages d'embauche, premier contrat...), il n'en va généralement pas de même pour les artistes. On peut en effet exercer une activité artistique de façon tout à fait experte ou obtenir l'estime des connaisseurs sans pour autant avoir suivi une formation spécifique, sans avoir jamais signé le moindre contrat ni encore gagné un centime avec son art. Il n'y a pas de voie toute tracée en la matière. Soumis à une concurrence particulièrement forte³ sur un marché du travail où, à priori, personne ne les attend, les artistes, interprètes comme créateurs, sont constamment confrontés aux incertitudes du lendemain. On se rappelle à cet égard la chanson de Léo Ferré *La vie d'artiste*, écrite en 1950 :

« Cette fameuse fin du mois
Qui depuis qu'on est toi et moi
Nous revient sept fois par semaine
Et nos soirées sans cinéma
Et le succès qui ne vient pas
Et notre pitance incertaine »

L'offre artistique croît plus vite que la demande et se disperse très inégalement sur les candidats à une carrière, résume Pierre-Michel Menger⁴. Ce qui conduit à des réussites éclatantes mais aussi à d'inévitables échecs. Une inégalité dont Charles Aznavour a magnifiquement évoqué le drame dans « Je m'voyais déjà » (1960) :

« A dix-huit ans j'ai quitté ma province
Bien décidé à empoigner la vie
Le cœur léger et le bagage mince
J'étais certain de conquérir Paris
(...)

2 Ces articles ont été réunis et présentés par Francis Lacassin dans Jack London, *Profession : écrivain*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1980.

3 Pour ne citer qu'un chiffre : 350 étudiants sortent chaque année des écoles supérieures de théâtre en Belgique francophone (Chiffre cité par Benoît Vreux, directeur du Centre des Arts scéniques. Cf. Collectif, *Se lancer dans un parcours artistique*, Bruxelles, coéd. SMart – Impressions nouvelles, 2014, p. 143.)

4 P.-M. Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, HESS-Gallimard-Seuil, 2009.

*J'ai tout essayé pourtant pour sortir du nombre
J'ai chanté l'amour, j'ai fait du comique et d'la fantaisie
Si tout a raté pour moi, si je suis dans l'ombre
Ce n'est pas ma faut' mais cell' du public qui n'a rien compris. »*

PASSER DU COEUR À L'ESTOMAC

Sublimées, les difficultés de survie rencontrées par l'artiste peuvent donner naissance aux images de la bohème – et sa marginalité mythifiée, dont Rimbaud fournit l'archétype: « *Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées / Mon paletot aussi devenait idéal...* ».

Elles ont suscité aussi des approches plus pragmatiques, comme le montre telle analyse de Jack London à propos de la situation des aspirants écrivains : « *De nos jours le candidat littéraire, ou plutôt le candidat artiste littéraire, ou plutôt encore le candidat artiste littéraire ayant un ventre plein d'activité et une bourse vide, se trouve en face d'un paradoxe criant. Comme il est un candidat, il est incontestablement un homme qui n'est pas arrivé et un homme qui n'est pas arrivé n'attire pas la popularité. Comme il est un homme, et que sa bourse est vide, il doit manger. Comme il est un artiste, en possession d'une véritable âme d'artiste, son plaisir consiste à épancher dans des textes la joie dont son corps déborde. Et voici le paradoxe devant lequel il se trouve et qu'il doit résoudre : Comment et de quelle façon doit-il chanter la joie de son cœur pour qu'une fois imprimé, ce chant lui fasse gagner son pain ? (...)* »⁵

Le romancier ne donne pas de solution mais, dans des pages d'une remarquable perspicacité, il explique les difficultés qu'on rencontre à vouloir développer une œuvre ambitieuse dans un monde « *étrangement et impitoyablement opposé à cette opération qui consiste à échanger la joie de son cœur contre la satisfaction de son estomac*⁶ ». Un monde où « *les valeurs profonde de la vie sont aujourd'hui exprimées en argent* »⁷.

Aux Etats-Unis, à l'époque, la première source de revenus pour un écrivain repose sur la publication dans la presse périodique. C'est là que les auteurs font leurs premières armes, c'est par ce biais qu'ils peuvent espérer des rentrées régulières, pour chaque texte accepté par la rédaction. D'où le risque d'être soumis à des contraintes commerciales susceptibles d'affecter leur travail artistique.

La description par London du fonctionnement de la presse de son temps s'appliquerait parfaitement aux médias actuels : « *La publicité fait rentrer l'argent, le tirage amène la publicité, le magazine amène le tirage. Problème : que doit-on imprimer dans un magazine qui amène un gros tirage, qui amène la publicité, qui fasse rentrer l'argent ? Voilà pourquoi le rédacteur en chef est dominé par le directeur commercial attentif au tirage (...) Si bien que le rédacteur en chef imprime dans les pages de son magazine ce qu'un grand nombre de gens ont envie de lire. Il n'imprime pas ce qu'ils devraient lire, car sa fonction consiste à être complice, non éducateur.* »⁸

Pour les écrivains, la conséquence est implacable : « *La grande masse les nourrit et quiconque nourrit un homme devient son maître. Et en leurs qualités de maîtres, ceux qui appartiennent à cette grande masse, vu leur appréciation simpliste de la littérature, exigent une littérature simpliste.* » Comment dès lors arriver à se faire connaître sans renoncer à ses exigences esthétiques ? That's the question!

⁵ Jack London, « Le paradoxe de l'écrivain », in *Profession : écrivain*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1980, p. 37.

⁶ Op. cit., p. 38.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

FAIRE LE BON CHOIX

Le croirait-on ? Cette analyse d'une étonnante actualité a été publiée en septembre 1902. A cette date, Louis Armstrong n'a encore que deux ans. Un demi-siècle plus tard, il livrera dans ses mémoires⁹ un témoignage très pittoresque sur sa jeunesse et le début de son parcours artistique, qui coïncide, comme on le sait, avec la naissance du jazz.

Armstrong voit le jour dans un quartier populaire de La Nouvelle Orléans, ville où, certes, de la musique résonne à chaque coin de rue, mais où à priori rien ne le destine à devenir un artiste mondialement connu. Encore enfant, il est obligé de travailler pour contribuer à l'entretien de la famille. Dans ces rues « où grouillent des gens d'église, des joueurs, des flambeurs, des souteneurs au petit pied, des voleurs, des prostituées, des nuées d'enfants »¹⁰, rien d'étonnant si le petit Louis en arrive à commettre quelques incartades qui lui valent des ennuis avec la police et le conduisent dans une maison de correction. Ce sera sa chance, puisqu'il y apprendra à jouer du cornet.

L'une des occasions les plus fréquentes, à l'époque, de faire de la musique, ce sont les enterrements. Les orchestres accompagnent les défunts jusqu'à leur dernière demeure, sur des rythmes lents et solennels, dans la douleur et les lamentations des proches. Mais dès qu'ils ressortent du cimetière, ils transforment leurs marches funèbres en allègres déambulations à travers les rues. Et la fête, dès lors, peut commencer.

Le jeune Armstrong fera ses premières armes avec ces orchestres de quartier, qui sont composés d'autodidactes comme lui. Il n'est encore qu'un musicien occasionnel, intermittent dirait-on aujourd'hui, obligé de multiplier les petits boulots alimentaires. Ainsi, pendant des mois, il sera « charbonnier », marchand de charbon ambulant, métier qu'il poursuit tout en jouant « de temps en temps pour des soirées, des enterrements, des parades publicitaires annonçant des combats de boxe, des danses ou des pique-niques, sans compter les parades de rue du dimanche. » Au bout du compte, reconnaît-il, il s'agit d'une vie plaisante et plutôt lucrative : « Je me faisais pas mal d'argent, pour mon âge du moins. »¹¹

Mais il ne se contente pas de cette situation. Il en veut et sait ce qu'il veut : « Lorsque Fate Marable vint me demander de me joindre à son orchestre, je sautai sur l'occasion. Je jugeais – et avec raison – que c'était un avancement dans ma carrière musicale. Il fallait savoir lire la musique car les membres de l'orchestre, contrairement à ceux de Kid Ory, déchiffraient couramment. C'était formidable, à mon avis, d'être dans l'orchestre d'Ory, mais celui de Fate Marable était un pas en avant pour un jeune qui avait les plus grandes ambitions musicales. (...) Les musiciens de Fate jouaient les dernières nouveautés, car il leur suffisait de faire venir les partitions ; leur répertoire était donc plus vaste (...) Quant à moi, je savais déjà jouer d'oreille et voulais être capable de tenir aussi ma partie dans un orchestre qui déchiffrait. Quand on se met à la musique, il est bon de savoir tout faire. »¹²

Le récit de ses jeunes années, qui nous ramène à la fin de la Première Guerre mondiale, résonne encore de façon très actuelle. Le parcours qu'il décrit ressemble en effet à bien des égards à celui qu'empruntent aujourd'hui beaucoup de musiciens populaires¹³. S'y manifeste une tension

⁹ Louis Armstrong, *Ma vie. Ma Nouvelle Orléans*, traduit de l'américain par Madeleine Gautier, Paris, Julliard, 1952. Une nouvelle version de cette autobiographie, parue en 2006 aux éditions Coda (Paris) dans une traduction de Françoise Thibaut, compile les versions française et américaine du texte et propose la suite inachevée du récit : *The Satchmo Story*. Les citations se réfèrent à l'édition originale.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 7.

¹¹ *Op. cit.*, p. 85.

¹² *Op. cit.*, p. 180.

¹³ Voir notamment Marc Perrenoud, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

très vive entre la nécessité de gagner sa vie par les moyens les plus divers, dans un milieu social particulièrement misérable, et l'appel irrésistible à faire de la musique en toutes circonstances. Un de ses aspects les plus intéressants est la description des détours qu'Armstrong a dû emprunter, volontairement ou non, pour arriver à se former.

L'évolution professionnelle de l'artiste ne sera pas seulement d'ordre quantitatif (plus d'argent, de succès, de reconnaissance). Elle se traduira surtout en termes qualitatifs. D'abord exécutant d'une musique fonctionnelle, qui se joue dans un rapport de grande proximité au public, le génial trompettiste se transformera progressivement en l'un des grands créateurs du XX^e siècle, amené à interpréter ses propres compositions dans les salles les plus prestigieuses.

SE LANÇER, SE RELANÇER

L'autodidaxie reste de nos jours une pratique fréquente. « *L'artiste découvre, nourrit et développe sa vocation grâce à la pratique intensive de la musique avec ses pairs. L'école est jugée secondaire dans la construction de cette vocation au regard des expériences musicales qui façonnent le musicien, sa personnalité, son style* », écrit la chercheuse française Laetitia Sibaud dans « L'art et la manière. Pourquoi et comment devient-on artiste »¹⁴. Une analyse qui vaut pour d'autres disciplines, comme en témoigne un jeune plasticien belge, Frédéric Platéus : « *Je suis complètement autodidacte. Je me suis formé à travers la rencontre avec différentes personnes et aussi avec mon frère, Benoît Platéus, qui est artiste plasticien et qui a fait les Beaux-Arts. (...) Je n'ai jamais ressenti le besoin de faire une formation.* »¹⁵

Sa confiance, comme l'analyse de L. Sibaud, prend place dans un livre collectif publié par le bureau d'études de SMart, sous le titre de *Se lancer dans un parcours artistique*¹⁶. Cet ouvrage touffu permet de cerner par touches successives la manière dont se construit une identité d'artiste.

Académique ou non, la question de la formation ne concerne pas uniquement les créateurs à l'entame de leur carrière. Le parcours artistique s'apparente en effet à un apprentissage permanent où rien n'est jamais acquis, où chaque projet est susceptible de nécessiter de nouveaux savoir-faire. Au bout du compte, l'artiste apparaît comme le fruit de son œuvre. Parmi les activités professionnelles, n'est-ce pas celle qui s'apparente le plus au métier de vivre ?

CARMELO VIRONE

Octobre 2014

¹⁴ Laetitia Sibaud, « L'art et la manière. Pourquoi et comment devient-on artiste » in Collectif, dir. Bureau d'études de SMart, *Se lancer dans un parcours artistique*, coéd. SMart –Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2014, p. 33.

¹⁵ Frédéric Platéus, *op. cit.* p. 67.

¹⁶ Collectif, dir. Bureau d'études de SMart, *Se lancer dans un parcours artistique*, coéd. SMart –Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2014.

SOURCES ET RESSOURCES

Armstrong Louis, *Ma vie. Ma Nouvelle Orléans*, traduit de l'américain par Madeleine Gautier, Paris, Julliard, 1952.

Collectif, dir. Bureau d'études de SMart, *Se lancer dans un parcours artistique*, coéd. SMart –Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2014

Collectif, *Dossier Se lancer dans un parcours artistique*, Site Culture de l'Université de Liège

Faure Sylvia, « **Le pouvoir de se raconter. Autobiographies d'artistes de la danse** », *Sociologie et sociétés*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 213-231.

London Jack, *Profession : écrivain*, textes rassemblés et présentés par Francis Lacassin, Paris, UGE, coll. 10/18, 1980, p. 37. Le texte « Le paradoxe de l'écrivain » a fait l'objet d'une réédition autonome sous le titre *Quiconque nourrit un homme est son maître*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Moea Durieu, avec une préface de Jean-Marie Dallet, Paris, Éd. du Sonneur, 2009

London Jack, *Martin Eden*, traduit de l'américain par Claude Cendrée, Paris, Ed. 10/18, 1999.

Menger Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, HESS-Gallimard-Seuil, 2009.
