

CRÉER SANS RÉFÉRENCE ?

UN MÉMOIRE SUR MA MÉMOIRE

JULIETTE BERNAERT

Mémoire de fin d'études.
Écrit par Juliette Bernaert.
Année 2025-2026

Typographies utilisées :
Arial Narrow
Bebas Neue
Bodoni 72

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en Janvier 2026,
à l'imprimerie Parnascopy,
24 Rue du Texel, 75014 Paris.
Imprimé en France.

© Juliette Bernaert - École Camondo tous droits réservés.

Tous droits réservés.
Toute reproduction ou utilisation de l'ouvrage sous quelque forme
et par quelque moyen électronique, photocopie, enregistrement
ou autre que ce soit, est strictement interdite sans l'autorisation
de Juliette Bernaert.

Bonne baignade !



Un monde cartésien où sans mémoire nous ne sommes pas grand chose.
J'ai perdu mon chemin, frappée par une amnésie partielle.
Je ne laisserai personne dire que c'est un malheur de la vie.
Aujourd'hui je questionne la mémoire :
Est-elle un carcan pour la création ?

Je ne sais pas.

Je ne sais plus ce que j'ai vu.
Je ne sais plus ce que j'ai lu,
appris, retenu.
Je sais seulement que je crée.

On m'a appris à l'école qu'il fallait tout connaître.

Tout voir.

Tout assimiler.

Accumuler les noms, les images, les influences, les théories.

Comme si l'acte de créer n'était qu'un processus logique, une résultante.

Comme si ma mémoire constituait le moteur essentiel de toute forme d'invention.

Mais que reste-t-il, quand on oublie ?

Quand les repères se brouillent ?

Quand les références s'effacent ou ne font plus sens ?

Est-ce qu'on peut encore créer dans le flou, dans la perte, dans l'instinctif ?

Est-ce que l'amnésie peut devenir une méthode ? Un langage ?

Ce mémoire est né de là.

D'un traumatisme, entraînant avec lui une perte partielle de ma mémoire :
celle du souvenir ancien et nouveau, dans sa définition la plus large.

J'ai perdu le sens du mot retenir.

Comme Georges Perec, « je n'ai pas de souvenirs d'enfance »¹.

Pour me souvenir, je dois fréquemment faire appel aux témoignages.

L'oubli s'est infiltré d'abord dans les choses les plus futiles.

Des films oubliés, des conversations perdues.

Puis il s'est glissé dans ce que l'on tient pour plus contraignant.

Me balader au musée, puis oublier, quelques semaines plus tard, ce que j'y avais vu.

Ne retenir que quelques images floues, des impressions sans nom.

Elle repose uniquement sur des paroles qu'on me raconte, des photos qu'on me montre.

D'un espace entre deux :

Celui où je doute, où je ne sais plus si je me souviens ou si je l'imagine.

Alors, quand un projet m'est présenté, je ne me réfère pas à des exemples existants.

J'ai la sensation de ne partir de rien.

De dessiner dans le vide.

Comme si je créais sans fondation, sans archive consciente à laquelle me rattacher.

Et pourtant, je sens que ma culture est là.

Que mes références agissent, mais de manière souterraine.

Inconsciente.

Je ne les convoque pas, mais elles m'habitent.

Quelque chose que je ne maîtrise pas, que je ne reconnais pas toujours.

Mais qui vient de quelque part.

Ma façon de créer est donc devenue plus instinctive.

Plus sensorielle.

Je pars d'un vide que je veux habiter.

Je ne dis pas cela comme une anecdote.

C'est une réalité avec laquelle je compose au quotidien.

Elle façonne aujourd'hui ma manière de concevoir, de créer.

Et c'est donc depuis ce désert habité que mon intention de mémoire est née :
d'une perte devenue une force, ma force.

J'ai voulu écrire pour comprendre.

Faire de ce mémoire la trace écrite de quelque chose que j'ai potentiellement perdu.

Alors oui, il nous faut ouvrir une page blanche.

Et peut-être même ne pas chercher à la remplir tout de suite.

¹ Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, 1975, p. 13

« Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie,
on sentait bien quelque chose.
De temps en temps, un écho lointain, étouffé.
Mais on aurait été incapable de dire quoi précisément »².

ORIGINE, DÉFINITIONS ET ENJEUX DE LA MÉMOIRE EN CRÉATION

PARTIE 1 Apprentissage, mémoire et culture	12 - 20
PARTIE 2 Les mécanismes du cerveau	22 - 30
PARTIE 3 L'origine et l'évolution de la mémoire en création	32 - 56

LES DIFFÉRENTS TYPES DE MÉMOIRE POUR CRÉER

PARTIE 1 La mémoire « cultivée »	60 - 72
PARTIE 2 La mémoire « intime »	74 - 94
PARTIE 3 La mémoire « du corps »	96 - 108
PARTIE 4 Les cas extrêmes	110 - 134

CONCLUSION	136-140
-------------------	---------

BIBLIOGRAPHIE	143 - 148
----------------------	-----------

ORIGINE, DÉFINITIONS ET ENJEUX DE LA MÉMOIRE EN CRÉATION



Avant d'entrer dans l'étude de cas, il faut comprendre ce qui précède la création.
Ce qui la construit, l'influence, parfois sans qu'on en ait conscience.

Il conviendra de définir ce que l'on entend par « mémoire » en création.
D'en éclaircir les contours et le mécanisme, sans chercher à la figer.
Je me demande encore si elle est toujours un appui.
Ne devient-elle pas plutôt un frein ou un poids avec lequel il faut composer ?
Puis de définir les deux autres notions qui l'accompagnent :
l'apprentissage et la culture.

Il s'agira de comprendre que la mémoire est liée à l'origine de l'art.
Et d'analyser comment les sociétés ont ensuite tenté d'en encadrer l'expression.
De revenir également sur l'idée largement répandue d'une mémoire nécessaire
qui s'est construite au fil des siècles.
Celle d'un savoir accumulé ou d'une culture générale très développée à laquelle
le créateur serait censé se référer.
Et enfin, d'observer comment certains artistes ont patiemment défait ces cadres
pour ouvrir à nouveau la voie à une intuition libérée.

Cette partie tente de poser ces bases pour mieux comprendre ce lien complexe
entre création, mémoire et oubli.

PARTIE 1

Apprentissage, mémoire et culture

Je ne savais pas par où commencer.

Alors j'ai commencé par ce que je ne comprends pas toujours.

Par ce qui agit sans se montrer.

Par ce qui m'échappe.

Avant de parler de création, il faut nommer ses fondations :
apprentissage, mémoire et culture.

Trois notions qu'on mélange souvent.

Trois présences qui, chacune à leur manière, habitent nos gestes, orientent nos pensées...

Cette partie a pour but de les distinguer clairement, de les définir et d'en comprendre les enjeux dans le processus créatif.

Je propose de les articuler ainsi :

l'apprentissage comme dynamique d'incorporation, la mémoire comme dispositif de conservation et de recomposition et la culture comme cadre collectif agissant.

Ces trois notions concernent divers domaines :

la psychologie, la neurologie, la phénoménologie, la philosophie ou encore la sociologie.

Apprentissage

J'ai appris, comme tout le monde.

Par l'école, les livres.

D'autres médiums aussi.

Mais surtout par des choses imperceptibles :

en regardant, en répétant, en touchant, en échouant, en recommençant.

Apprendre, ce n'est pas toujours un acte conscient.

Parfois, c'est un geste qui reste ou un mot qu'on retient sans qu'on sache pourquoi.

Il existe deux types d'apprentissage³ :

l'apprentissage explicite et implicite.

Le bébé qui apprend à parler est dans un apprentissage implicite.

Il apprend la langue seul et sans s'en rendre compte, en baignant dans un environnement de paroles et de mots.

³ D'après l'ouvrage *Les apprentissages et la mémoire procédurale*, publié en 2010. Les auteurs sont Françoise Cordier et Daniel Gaonac'h, tous deux professeurs de psychologie cognitive à l'Université de Poitiers.

Autrement dit, l'apprentissage implicite s'opère en dehors de toute intention consciente. Il est constitutif du répertoire adaptatif de l'organisme :

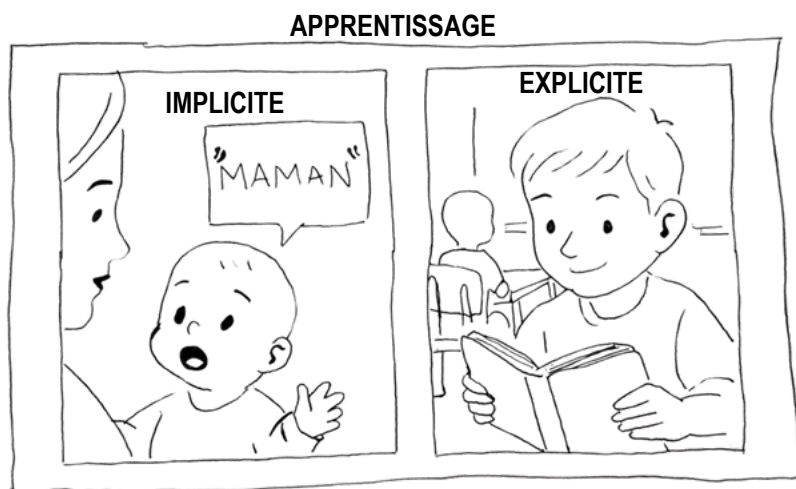
« Il y a bien une augmentation des connaissances, mais de manière incidente, sans que l'individu apprenne de manière réfléchie et délibérée »⁴.

À l'inverse, l'apprentissage explicite n'est, au départ, pas programmé dans notre génétique. Par exemple, le jeune enfant qui veut apprendre à lire ne pourra y parvenir seul.

C'est par l'école ou par ses lectures du soir, durant lesquelles sa mère prend le temps de lui expliquer chaque mot, qu'il apprendra à lire.

Autrement dit, l'apprentissage explicite se fait grâce à l'intervention d'aides extérieures.

Schéma de l'apprentissage implicite et explicite :



L'apprentissage est un processus en mouvement et en adaptation constante.

Gérard Malcuit*, dans *Psychologie de l'apprentissage*, définit l'apprentissage comme :

« Le processus ou l'ensemble des processus qui sous-tendent les modifications de comportement survenant à la suite de l'expérience ou du contact avec l'environnement »⁵.

Il nous permet donc de modifier notre façon d'agir en fonction de ce que nous vivons.

Malcuit ajoute :

« Pour que les changements de comportement consécutifs à un processus d'apprentissage se manifestent, il est essentiel que les circonstances s'y prêtent ou le réclament »⁶.

Par exemple, un individu peut avoir appris par cœur le Code de la route mais n'être plus capable de le réciter des mois plus tard.

Ce n'est qu'une fois au volant, confronté à la réalité d'un carrefour encombré ou d'un piéton qui traverse, que le conducteur mobilise inconsciemment chaque règle apprise.

Il passe d'un apprentissage verbal et conscient : le Code de la route.

À un apprentissage automatisé, non verbal et inconscient : ralentir, céder le passage...

⁴ Françoise Cordier et Daniel Gaonac'h, *Les apprentissages et la mémoire procédurale*, 2010, p. 29

⁵ Gérard Malcuit, *Psychologie de l'apprentissage*, 1995, p. 18

⁶ *Ibid.*, p.18

* Gérard Malcuit est professeur, titulaire au département de psychologie de l'Université du Québec à Montréal.

Il faut tout de même prendre en compte qu'il n'existe pas de frontière entre ces deux types d'apprentissage : ils se croisent en permanence.

Il faut les considérer comme « un continuum »⁷.

Qu'il soit explicite ou implicite, ce n'est pas une simple réaction temporaire.

C'est une transformation profonde qui s'inscrit dans le temps.

Ce processus repose sur un fonctionnement biologique et neurologique complexe.

Le cerveau humain est composé de milliards de neurones, et chacun d'entre eux est relié par des synapses.

Chaque fois que nous faisons une expérience nouvelle ou que nous emmagasinons une nouvelle information, certaines connexions se renforcent, d'autres s'affaiblissent.

L'apprentissage repose sur cette plasticité synaptique :

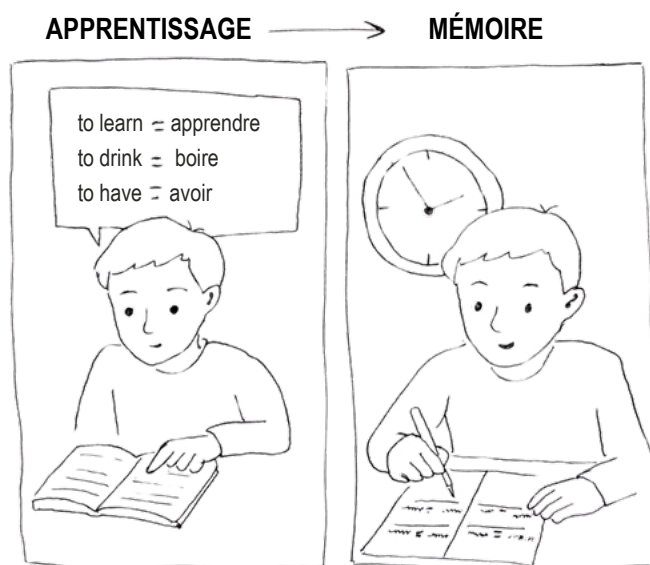
la faculté qu'a le cerveau à se reconfigurer, permettant de transformer l'expérience en structure.

Il n'y a donc pas d'apprentissage sans inscription dans le cerveau.

C'est une écriture dans la matière cérébrale qui fonde en partie le terrain de la mémoire depuis l'enfance.

Il représente l'ensemble du chemin parcouru pour que la mémoire puisse ensuite retenir et remémorer un mot ou un geste sur le long terme.

Schéma du passage de l'apprentissage à la mémoire :



Mémoire

C'est ici qu'intervient la mémoire.

Elle est souvent confondue avec l'apprentissage.

Mais elle en est en réalité le prolongement.

Denis Diderot* (1713-1784) souligne que :

« La mémoire est une source de vices et de vertus. Elle est accompagnée de peine et de plaisir. C'est elle qui constitue le soi. Elle nous remet au moment de la chose »⁸.

⁷ Françoise Cordier et Daniel Gaonac'h, *Les apprentissages et la mémoire procédurale*, 2010, p. 29

⁸ Jules Assézat, *Œuvres complètes de Diderot*, tome 4^{ème}, 1875, p. 368

* Denis Diderot est un écrivain, philosophe et encyclopédiste français.

Si l'apprentissage est le processus d'intégration, la mémoire est le système de stockage, de rappel et de reconstruction des expériences vécues.

Il n'existe pas de mémoire fixe, bien rangée.

Mais bien une mémoire mouvante qui réécrit, efface, reformule.

Elle est sans cesse en mouvement, réinterprétée et influencée par nos émotions, notre âge, notre environnement, nos attentes...

Lorsque l'on naît, nous n'avons que le présent, axé sur les besoins premiers : se nourrir, dormir, jouer...

Et, « ce n'est qu'après avoir acquis les notions d'avant et d'après que nous commençons à bâtir le temps derrière nous : le passé »⁹.

Je me souviens de pièces mais jamais du puzzle.

Plus souvent même de rien.

Et quand je me souviens, ce n'est jamais tout à fait comme c'était.

Je me rappelle à force de raconter, de lire, d'entendre.

Mais l'image et la sensation, elles, ne sont plus là.

Il y a des moments où je me souviens que j'ai oublié.

Et d'autres où je ne sais même pas ce qui me manque.

C'est ce qu'on appelle une amnésie partielle.

Dans mon cas, elle ne concerne pas un événement unique, brutal.

C'est diffus.

Progressif.

Comme si certaines choses s'étaient désolidarisées les unes des autres.

Des fragments restent, mais ils ne se tiennent plus :

un lieu sans contexte, une image sans son, un fait sans émotion.

Et parfois, plus rien du tout.

Ce n'est pas une absence totale.

C'est un vide morcelé.

Ce n'est pas ma capacité à retenir qui manque.

Mais l'accès brouillé à des formes de mémoire.

Parce qu'il y en a cinq et elles ne se manifestent pas toutes de la même manière :

la mémoire sémantique, perceptive, épisodique, procédurale et de travail.

C'est la mémoire déclarative qui m'échappe.

Celle qui regroupe à la fois la mémoire sémantique :

la mémoire du langage et des connaissances générales sur soi et sur le monde.

Et la mémoire épisodique :

la mémoire du vécu, du souvenir personnel qui permet de se situer dans le temps.

« Les connaissances déclaratives, au contraire des connaissances procédurales, portent sur des informations dont on peut rendre compte ou que l'on peut transmettre par le langage »¹⁰.

La mémoire déclarative est une mémoire consciente.

Plus elle est hiérarchisée ou encore imagée, plus il est facile de la remémorer.

Elle se développe par « l'accumulation de nouvelles informations, et par restructuration constante des informations déjà mémorisées »¹¹.

⁹ Juae Eum*, *Réinvention de la mémoire dans la création artistique*, 2021, p. 26

¹⁰ Françoise Cordier et Daniel Gaonac'h, *Les apprentissages et la mémoire procédurale*, 2010, p. 30

¹¹ *Ibid.*, p. 30

* Juae Eum est une artiste d'origine coréenne qui vit et travaille en France. À partir d'une photographie de sa grand-mère qu'elle n'a jamais connue, elle reconstitue son histoire. Elle étudie parallèlement la manière dont la mémoire, et plus précisément l'obsession du passé, nourrit le travail d'artistes, y compris le sien.

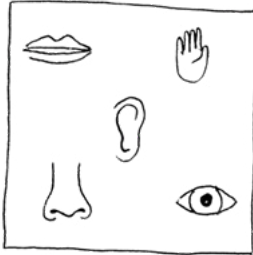
MÉMOIRE SÉMANTIQUE

Connaître par coeur les dates de la première Guerre Mondiale



MÉMOIRE PERCEPTIBLE

Reconnaître un plat à son odeur



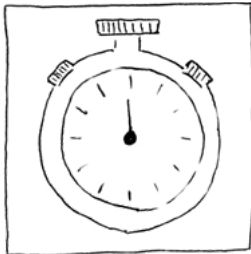
MÉMOIRE ÉPISODIQUE

Raconter son anniversaire à un ami



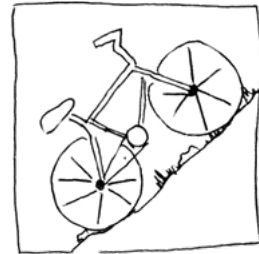
MÉMOIRE DE TRAVAIL

Retenir la liste de courses



MÉMOIRE PROCÉDURALE

Savoir faire du vélo instinctivement



C'est elle qui, fondamentalement, pose les bases de l'identité d'un individu.
Le philosophe français André Bridoux (1893-1982) l'écrit quand il parle de ses souvenirs :

« Sans eux, je ne connaîtrais rien ; sans eux je ne me connaîtrais pas ;
sans eux, je n'existerais pas ? »¹².

Des éléments et images éparpillés qui, ensemble, forment le « moi » :
l'originalité de chacun.

Certains créateurs préfèrent mettre à distance ces référents pour accéder à une forme de création plus instinctive, comme Pierre Soulages, qui les neutralise pour libérer son geste. D'autres y ont été contraints, comme Séraphine de Senlis, confrontée à l'alcoolisme. Ces parcours, sur lesquels je reviendrai plus loin, éclairent chacun à leur manière ce qui naît quand cette mémoire consciente se défait, se brouille ou se tait dans l'action de créer. Ils donnent à voir ce qui surgit quand la mémoire déclarative se met en retrait au profit d'une mémoire plus instinctive, plus corporelle : la mémoire procédurale.

¹² André Bridoux, *Le souvenir*, 1956, p. 8

Elle est plus implicite, plus discrète.
Elle concerne les savoir-faire :
faire du vélo, jouer du piano, dessiner.
Elle est ancrée dans le corps.
Elle permet de créer sans penser.
Elle s'inscrit dans le long terme, parfois à vie, tant qu'on la pratique.
Par exemple, c'est elle qui permet aux doigts d'un pianiste de trouver instinctivement les touches pour délivrer une certaine mélodie.
Les muscles des doigts, n'ayant pas de mémoire, obéissent simplement à un programme nerveux qui a été automatisé.
Cette mémoire corporelle est largement sollicitée dans la création.
Elle rend possible le lâcher-prise du geste créatif.

Dans un autre registre, la mémoire perceptive.
Elle aussi ne se convoque pas consciemment, elle surgit.
Elle se construit autour de nos cinq sens :
la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût.
Elle permet de se souvenir d'un visage, d'un son, d'une odeur...
Associée à la mémoire procédurale, elle permet une économie cognitive.
À deux, elles offrent la possibilité à un individu de penser à autre chose tout en réalisant une action devenue familière.
Comme un peintre lorsqu'il travaille sur sa toile :
n'ayant plus besoin de questionner chaque trait de pinceau, il peut laisser une musique l'accompagner et même la chanter.
La mémoire perceptive peut aussi déclencher un élan créatif :
une lumière face à lui qui, soudain, fait remonter un paysage oublié qu'il cherchera ensuite à retranscrire sur sa toile.

Et enfin, la mémoire de travail, appelée aussi mémoire à court terme (MCT).
C'est la mémoire du présent.
Elle permet de retenir ou de manipuler une information à l'instant T.

Ces différentes formes de mémoire s'entrelacent et se parlent en permanence.

Culture

Si la mémoire s'ancre dans l'intime, la culture la déploie à une échelle collective.
Elle est encore autre chose.
Elle est un cadre, une grille, un héritage collectif, une mémoire à l'échelle d'une société¹³.
Ses définitions existantes sont nombreuses.
L'UNESCO définit la culture comme :

« L'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social »¹⁴.

Elle inclut les arts, les traditions, les valeurs, les croyances...
Elle est propre à une société humaine.
Dans une autre perspective, plus humaniste, André Malraux* (1901-1976) définit la

¹³ D'après une lecture croisée du site de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture).

¹⁴ UNESCO, « Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles », Mexico, 26 juillet au 6 août 1982

* André Malraux est un écrivain et un homme politique français.

culture comme un vecteur de transformation :

« La culture, c'est la capacité qu'a l'homme à se dépasser pour atteindre à une entière et pleine réalisation de lui-même, une transcendance en quelque sorte.
Par la culture, l'individu s'arrache à sa condition première et cherche à se hisser à des sphères jusque-là hors d'atteinte.
Pour cela, la culture est affranchissement et illumination »¹⁵.

La culture devient alors un outil d'émancipation qui ne se contente pas de transmettre.
Elle irrigue notre existence et notre manière de voir le monde.

Ainsi, l'apprentissage est l'acte d'intégrer.
La mémoire, celui de conserver et de transformer.
Et la culture, le cadre dans lequel tout cela prend sens.
Dans le champ de la création, ces trois notions sont fondamentales.
Car créer, c'est convoquer ce qu'on a appris, ce qu'on sait.
Et puiser dans sa mémoire individuelle, enrichie par une culture collective.

¹⁵ Serge Chaumier, *L'Inculture pour tous. La nouvelle utopie des politiques culturelles*, 2010, p. 21

* Serge Chaumier est un enseignant et chercheur français responsable du Master Expographie-Muséographie à l'Université d'Artois, dans la ville d'Arras en France.

JEU

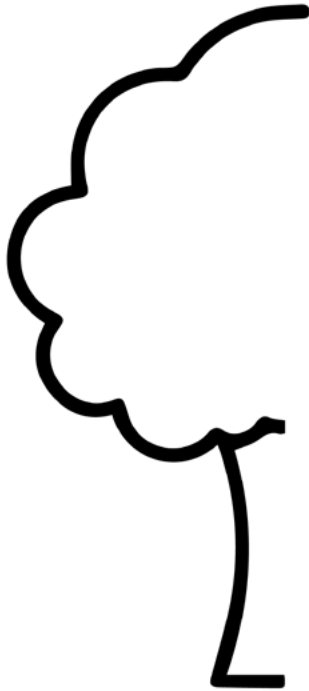
Réveiller son imaginaire

Dessiner autre chose qu'un arbre, sans chercher à bien faire.

Laisser votre imagination proposer une autre lecture.

Clin d'œil au tableau de René Magritte : « Ceci n'est pas une pipe ».

Ceci n'est pas un arbre.



C'est

PARTIE 2

Les mécanismes du cerveau

Créer, ce n'est jamais à partir de rien.

« Il n'y a *ni creatio, ni cogito ex nihilo* : nous ne sommes ni Dieu créateur, ni ego aut fondé »¹⁶.

Au-delà des arguments culturels, il y a des raisons scientifiques à la nécessité de la mémoire en création.

L'imagination ne peut exister sans elle :

elle s'appuie sur la mémoire pour accomplir toutes ses œuvres, à l'image d'un instrument. Par définition, l'imagination est :

« La capacité d'élaborer des images et des conceptions nouvelles, de trouver des solutions originales à des problèmes »¹⁷.

Ou bien « la fonction par laquelle l'esprit voit, se représente, sous une forme sensible, concrète, des êtres, des choses, des situations dont il n'a pas eu une expérience directe »¹⁸.

Mais cette faculté, celle d'imaginer, peut aussi se déclencher inconsciemment.

Voltaire* (1694-1778) éclaire cette idée avec un exemple parlant :

« De même lorsque, en sortant de vêpres, vous vous êtes enfermé dans votre cellule pour méditer, vous n'aviez nul dessein de vous occuper de votre voisine : cependant son image s'est peinte à vous quand vous n'y pensiez pas ; votre imagination s'est allumée sans que vous ayez songé à un éteignoir »¹⁹.

L'image surgit sans qu'on la cherche, sans qu'on s'y attende.

Voltaire démontre que l'imagination travaille en continu.

Elle opère quand on dort, et même la journée, dans les instants de vacuité de la pensée.

Loin de s'opposer, mémoire et imagination sont indissociables :

la mémoire conserve et restitue tandis que l'imagination transforme et crée.

¹⁶ Juane Eum, *Réinvention de la mémoire dans la création artistique*, 2021, p. 8

¹⁷ Larousse, *Dictionnaire de la langue française*, définition du mot « imaginaire », consulté le 12/10/2025

¹⁸ *Ibid.*, consulté le 12/10/2025

¹⁹ Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique IV* (Éd. 1877), 2013, p. 432

* Voltaire, de son vrai nom François-Marie Arouet, est un écrivain, dramaturge et philosophe français.

Le Cerveau

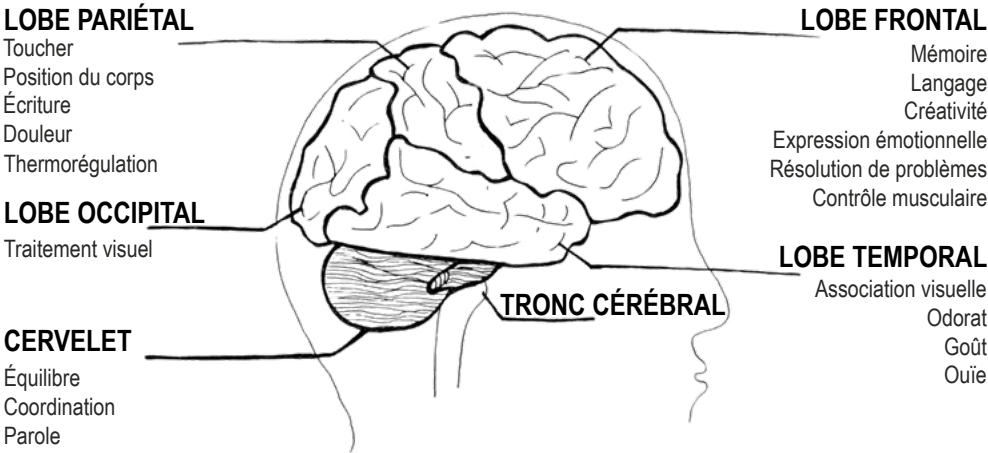
Pour le comprendre, il faut revenir à ce qu'est le cerveau.
À son mécanisme.
Les explications qui suivent sont issues de la lecture d'un article de l'Institut du cerveau intitulé « Le fonctionnement du cerveau »²⁰.
Il n'est pas un bloc unique mais un réseau d'environ 100 milliards de neurones reliés entre eux par des synapses, en activité permanente.
Il correspond à 20 % de la consommation énergétique du corps.
Pourtant il ne pèse que 2 % de son poids.

Créer, c'est laisser ses propres réseaux dialoguer.
Cette capacité repose sur la plasticité cérébrale :
la capacité des neurones à se réorganiser, à se renforcer ou à créer de nouvelles connexions.
Elle est maximale pendant l'enfance, puis elle diminue progressivement en se stabilisant.
Elle restera plastique jusqu'à la fin de vie de l'individu.

Le cerveau est formé par 2 hémisphères : droit et gauche.
Dans chaque hémisphère, se trouve :
les lobes frontal, pariétal, occipital, temporal ainsi que les structures du système limbique.
Séparément, le cervelet, du latin *cerebellum* signifiant « petit cerveau », permet le contrôle ainsi que la coordination des mouvements.
Enfin, le tronc cérébral, un tissu nerveux qui permet de relier le cerveau et le cervelet à la moelle épinière.
Le lobe temporal abrite l'hippocampe en son centre.
Il s'agit d'une petite structure en forme de cheval de mer.
Elle est la région clé de la mémoire : elle joue le rôle de carrefour.
Le souvenir ou l'information y naît puis il sera stocké ailleurs, dans les autres régions.
Elle rend possible l'acquisition d'éléments mais aussi leur remémoration.

Chaque lobe, attribué à sa propre région, a un rôle précis.
Dans la réalité, ils travaillent ensemble dans un mouvement continu.
Ici, je les présente comme des étapes pour rendre le processus plus lisible.

Schéma des différents lobes du cerveau d'après l'Institut du cerveau :



20 Institut du cerveau, « le fonctionnement du cerveau », institutducerveau.org, mise à jour le 08/01/2026.
Toutes les informations qui suivent, jusqu'à la page 25, sont également issues de cet article.

Un designer en vacances, installé dehors avec son carnet de dessins, en train d'imaginer une nouvelle chaise.

1 Il se met à réfléchir et commence à projeter un catalogue d'images et de formes.

Il active inconsciemment le lobe frontal et réveille sa mémoire sémantique et épisodique. D'un côté, tout ce qu'il sait sur les contraintes et les limites dans la conception d'une chaise. De l'autre, toute la culture historique ou esthétique qu'il a accumulée sur l'objet. Parfois précis, parfois flous, ces morceaux de savoir ou d'expériences deviennent la matière brute de la création.

Le lobe pariétal se met en route simultanément.

En dialogue avec l'hippocampe, il permet à l'individu de projeter des images dans sa tête*.

Il organise les formes dans l'esprit du créateur, situe les volumes, les proportions...

2 Les sens apportent un ancrage supplémentaire à la création.

Le présent entre dans le cerveau et se superpose au passé.

Devant lui, une belle fleur vient d'éclore : l'émotion s'en mêle.

Sensible à sa forme, il tend à la retranscrire.

Le système limbique colore ce qu'il voit, donnant du relief et de l'intensité.

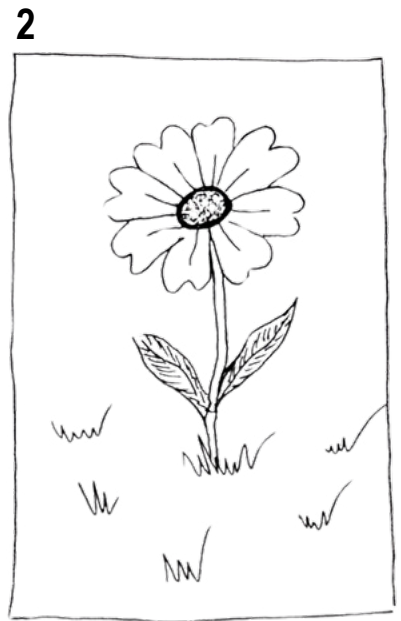
Il en évalue la valeur affective et transforme l'émotion brute en une évaluation plus subtile.

C'est lui qui dit : « cette fleur me plaît, je vais m'en inspirer ».

Ici, il s'agit d'une émotion ressentie au présent mais qui peut aussi provenir d'un moment passé, comme par exemple l'admiration qu'il a éprouvée en apercevant une photo de cette fleur dans un magazine il y a quelques mois.

Ce relief émotionnel et personnel oriente le champ des possibles.

Il permet aussi de singulariser la création.



* 1 à 3% de la population sont aphantasiques : dans l'impossibilité de produire des images mentales. Elle peut être innée ou être la conséquence d'un traumatisme cérébral. Il s'agit d'un frein pour l'individu créatif qui ne peut plus visualiser ses références ou ses idées.

D'après l'article « Aphantasie : pourquoi certaines personnes n'arrivent pas à générer des images mentales », écrit par Morgane Joulin et publié sur le site internet [nationalgeographic.fr](https://www.nationalgeographic.fr) le 04/04/2024.

3 Puis le lobe pariétal reprend la main et le corps entre en jeu.

Il organise, sélectionne, décide.

Il fait dialoguer les souvenirs et les connaissances que l'hippocampe a réactivés, avec les éléments sensoriels du présent ou du passé.

Il relie une strate ancienne à une perception nouvelle.

Jusqu'à faire émerger des formes qui n'existaient pas encore.

L'aire motrice du lobe frontal envoie l'ordre du geste :

tenir un crayon, commencer à dessiner un volume.

La mémoire procédurale en assure la qualité technique.

Et le cervelet, la fluidité et la précision.

Grâce à eux, l'idée ne reste pas abstraite :

elle trouve sa forme concrète dans la précision du geste.

4 L'idée trouve sa matérialité, sa structure, ses dimensions, sa couleur...

Quand on crée, toutes ces zones s'activent ensemble jusqu'à obtenir un dessin fini.

La forme des pétales inspire le dossier.

Celle des feuilles, la courbe de l'assise.

La fleur devient objet fonctionnel.

L'émotion guide la création tandis que les connaissances sémantiques et épisodiques la concrétisent.

Ce processus repose sur la capacité à explorer sa mémoire de deux manières :

d'une façon rigide, en naviguant parmi des idées proches, ou d'une façon plus souple en allant chercher des associations lointaines.

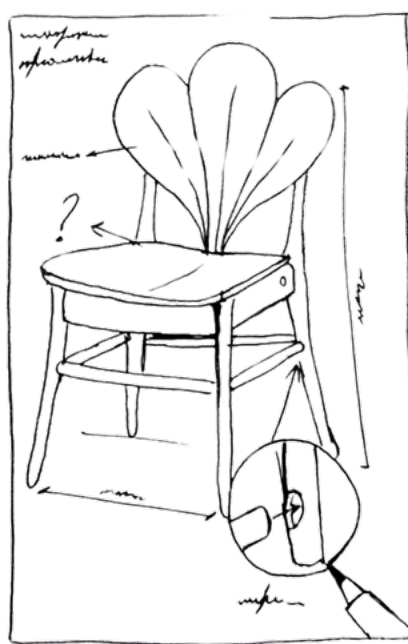
Cette flexibilité cognitive est ce qui distingue un cerveau capable d'inventer, de celui qui reste dans les sentiers battus.

Plus le cerveau parvient à basculer d'une image à l'autre, plus il peut générer de nouvelles combinaisons.

3



4



Les processus de mémorisation et de remémoration

Comme abordé plus haut, plus on traite une information en profondeur en l'associant à d'autres éléments, plus elle s'inscrit durablement dans la mémoire et plus il est facile de la remémorer.

« La persistance de la trace mnésique augmente avec la profondeur de l'analyse. Dans cette optique, la mémoire est conçue comme un continuum, qui va du produit très transitoire des analyses sensorielles, jusqu'aux produits très durables des opérations sémantiques »²¹.

Par exemple, si un étudiant doit apprendre par cœur les dates des grands mouvements artistiques la veille pour le lendemain, il doit nécessairement les relier à des œuvres, à des artistes, à des lieux ou à des mots-clés.

S'il les apprend comme une simple liste en les répétant mécaniquement plusieurs fois, les dates s'effaceront rapidement.

À l'inverse, s'il les relie à des éléments, elles s'ancreront sur le long terme.

Les processus de mémoire regroupent l'ensemble des opérations mentales qui permettent d'activer les fonctions indispensables à une bonne mémorisation.

Son fonctionnement se divise en deux mécanismes distincts :

- l'encodage qui est par définition « la transformation des informations pour qu'elles puissent être stockées en mémoire sous une forme utile »²².
- et la récupération.

À chaque instant présent, le cerveau effectue ce travail d'encodage et de récupération.

Et ce sont ces processus qui forment et rendent possible la création d'une base de données mouvante et immense que l'on appelle « mémoire ».

Certains travaux scientifiques ont montré qu'il existe deux résultantes du processus de mémorisation :

- La mémoire à court terme (MCT) :

« Une forme de mémoire qui porte sur un petit nombre d'informations, qui peuvent être retenues après une seule présentation, mais sous une forme qui n'en permet pas facilement le rappel différé »²³.

- Et la mémoire à long terme (MLT) :

« Une forme de mémoire qui peut porter sur un grand nombre d'informations, qui ne peuvent être retenues qu'après étude ou présentation répétée, mais qui peuvent éventuellement faire l'objet d'un rappel différé »²⁴.

Dans mon cas, celui du syndrome amnésique, la MCT, abordée précédemment dans la première partie sous le nom de « mémoire de travail », n'est pas affectée.

En revanche, la MLT, abordée sous le nom de mémoire déclarative, est largement déficitaire.

L'amnésie se définit comme une perte, totale ou partielle, de la capacité à se souvenir.

Mais elle peut, si elle est la conséquence d'un événement précis, bloquer aussi l'encodage. Toutefois, pour un individu lambda non touché par un trouble altérant sa mémoire, l'oubli est aussi omniprésent et occupe une place essentielle au fonctionnement de la mémoire.

²¹ Françoise Cordier et Daniel Gaonac'h, *Les apprentissages et la mémoire procédurale*, 2010, p. 87

²² *Ibid.*, p. 61

²³ *Ibid.*, p. 60

²⁴ *Ibid.*, p. 60

C'est par l'oubli que le cerveau, qui au départ conserve les informations du présent sans aucun tri, peut ordonner les données et former la mémoire.

« L'oubli n'est pas seulement une vis inertiae, comme le croient les esprits superficiels ; c'est bien plutôt un pouvoir actif, une faculté d'enrayement dans le vrai sens du mot »²⁵.

Comme l'écrit le philosophe allemand Friedrich Nietzsche, c'est grâce à cette faculté, celle d'oublier, que les souvenirs ne s'éclatent pas, ne se noient pas.

Que les nouveaux souvenirs ont encore de la place.

Comprendre la mémoire c'est donc prendre en compte l'oubli dans sa définition.

Et comprendre la mémoire et l'oubli, c'est comprendre le flou et le flottement.

La mémoire = le flou :

« Qui manque de netteté, qui est imprécis, indécis.

Qui n'a pas de forme nettement détaillée, vaporeux »²⁶.

L'oubli = le flottement :

« Mouvement d'hésitation, d'incertitude »²⁷.

Créer en s'appuyant sur la mémoire part du principe qu'il faut se souvenir.

Mais maintenant qu'on sait que la mémoire est floue et vaporeuse, on sait que chaque individu, et même celui qui n'a aucune pathologie, fait face à ce dilemme lorsqu'il crée.

Pour tout le monde le passé est fuyant.

Paul Ricœur* (1913-2005), dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* émet dès l'introduction :

« Qu'en est-il de l'énigme d'une image [...] qui se donne comme présence d'une chose absente marquée par le sceau de l'antérieur »²⁸.

Se souvenir c'est toujours être confronté à ce paradoxe :

faire revenir quelque chose qui n'est plus, accueillir une absence.

Ricœur souligne cette lutte : le devoir de mémoire devient le « devoir de ne pas oublier »²⁶.

L'oubli est donc à la fois menace et ressource.

Ce n'est pas un souvenir brut qu'on retrouve.

C'est toujours un souvenir qui revient modifié, filtré, reconstruit.

Avec tous nos oublis, nos pertes, nos altérations.

Le créatif doit composer avec cet aspect vulnérable, voire peu fiable, de sa mémoire.

Marcel Proust** (1871-1922) exprime cette idée autrement dans un de ses carnets de 1908 où il raconte son enfance avec nostalgie :

« Nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons ; mais le passé ce n'est pas cela, c'est telle inégalité des dalles du baptistère de Saint-Marc, nous rendant le soleil aveuglant sur le canal »²⁹.

Il explique qu'un souvenir ne revient jamais tel qu'on le croit, mais sous la forme d'une image vive, parfois plus forte que celle qu'on pense avoir retenue.

Ce n'est pas l'événement en lui-même qui ressurgit, mais l'impression qu'il a laissée.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la Morale* (3^{ème} édition) (Éd.1900), 2012, p. 85

²⁶ Larousse, *Dictionnaire de la langue française*, définition du mot « flou », consulté le 12/10/2025

²⁷ Larousse, *Dictionnaire de la langue française*, définition du mot « flottement », consulté le 12/10/2025

²⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p. 11

²⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1988, p. 29

* Paul Ricœur est un philosophe français.

** Marcel Proust est un écrivain et romancier français.

Proust considère que la vraie richesse de la mémoire vient des sensations, bien plus que de l'intellect, et je suis d'accord avec lui.

Ces deux auteurs confirment que la mémoire n'est ni une archive figée, ni la simple conservation du passé.

Mais bien une matière vivante où les émotions et les images peuvent revenir, se recomposer, et devenir matière de création.

Étude de cas

En 2020, des chercheurs de l'Université Drexel, dirigés par le professeur de psychologie et de neurosciences John Kounios, observent le cerveau de musiciens de jazz, novices et professionnels, pendant qu'ils improvisent³⁰.

Grâce à une électroencéphalographie (EEG), ils peuvent cartographier en direct l'activité des réseaux cérébraux, avec une très grande précision temporelle.

Chez le novice, le cortex préfrontal; une région du lobe frontal impliquée dans le contrôle, l'analyse et la surveillance; est très actif.

Comme si la mémoire, encore en apprentissage, retenait la main dans son geste.

Chez le musicien expérimenté, c'est l'inverse.

Ces réseaux de contrôle se mettent en retrait, laissant place à d'autres zones.

Des régions comme le cervelet mobilisent intensément la mémoire procédurale, puisant dans des années de gestes.

Le système limbique, lié à l'émotion et au plaisir, s'embrace aussi.

Moins de contrôle conscient.

Plus de circulation entre souvenirs, sensations, émotions et savoir-faire.

Ce sont des mémoires tellement intégrées qu'elles nécessitent moins de surveillance.

Plus la pratique est maîtrisée, plus le cerveau peut s'appuyer sur ses automatismes et ainsi libérer la créativité.

Cette bascule confirme quelque chose d'essentiel :

la créativité ne naît pas du vide, mais d'un relâchement.

Plus on maîtrise son langage, plus on peut s'autoriser à lâcher prise, devenant le moteur d'une création plus souple, plus inventive, presque instinctive.

Chaque création repose sur le cerveau de celui qui l'a créée, sur sa mémoire et ses apprentissages.

En ce sens, le cerveau et ses mécanismes sont intimement liés à la création.

Car créer consiste à recomposer, de façon consciente ou non, des fragments de mémoire transformés pour leur donner une forme nouvelle et inédite.

Cela, grâce à l'oubli qui en module la disponibilité.

Des paysages entraperçus devenant des décors, une histoire d'amour racontée dans une pièce de théâtre, des souvenirs d'enfance transfigurés dans un roman...

L'association mémoire-crédation n'a rien de nouveau.

Son origine prend racine à travers une création dépourvue de références.

Avant même que l'on parle d'artistes, avant même que naisse l'idée d'un art institué, il y avait cette manière instinctive de faire, de réagir à ce qui est là.

³⁰ John Kounios, Yongtaek Oh, Brian Erickson, Fengqing (Zoe) Zhang, Youngmoo E. Kim, « Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study », États-Unis, 28/01/2020

JEU

Être habité par l'imaginaire

Écrivez un souvenir que vous n'avez jamais vécu.
Commencez par : « Je me souviens... »

Je me souviens.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

The first part of the paper discusses the importance of the research and the need for a new approach. It then presents a detailed description of the methodology used in the study, followed by a discussion of the results and their implications. The paper concludes with a summary of the findings and a list of references.

The research was conducted in a laboratory setting, using a series of experiments to measure the effect of different factors on the outcome. The results show that there is a significant difference between the two groups, and that the effect is more pronounced in the first group. This suggests that the factors being studied are important in determining the outcome, and that further research is needed to understand the underlying mechanisms.

The implications of the findings are discussed in the context of the broader field of research, and it is suggested that the results could have practical applications in the future. The paper also includes a list of references to other relevant studies, and a summary of the key points.

PARTIE 3

L'origine et l'évolution de la mémoire en création

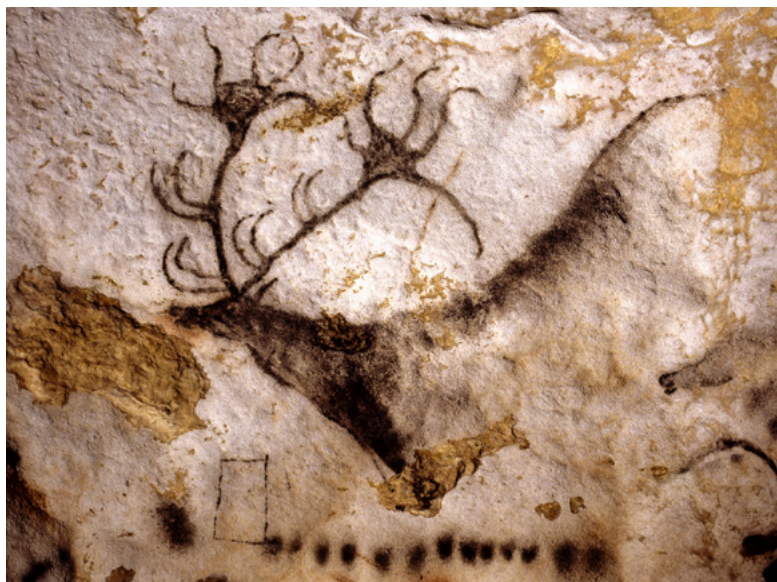
La mémoire d'un cerveau humain, telle qu'on la connaît aujourd'hui, naît à la Préhistoire. Avant, l'homme créé pour répondre à ses besoins premiers : se nourrir, se protéger, survivre. Puis viennent les premières marques sur la roche. Des élans viscéraux. Des poussées d'existence. Les outils sont simples ³¹ : un silex, des pigments, des broyeurs, des pinceaux, des pochoirs en peau, une main... La palette est limitée : noir, rouge, jaune, brun. Les pigments proviennent du paysage : hématite et goethite pour les ocres, manganèse ou charbon pour les noirs. Ils sont ramassés dans les cavités ou les rivières, broyés puis mélangés à de l'eau ou à de la graisse animale. Ce n'est pas une création qui cherche à satisfaire un ordre. C'est un acte qui naît du besoin primaire de raconter. Parce que le besoin de créer précède le besoin de comprendre. Ces gestes viennent d'un endroit où les références n'existent pas encore. Où la mémoire collective n'est pas totalement construite. Où il n'y a pas d'histoire à laquelle se rattacher. Agenouillé dans l'obscurité d'une caverne, la main tendue vers une paroi. Choissant l'ocre, le pigment, sans doute au hasard, du moins au départ. Il y a une solitude et une liberté immense : pas de spectateur, pas de critique.

Cette partie suit ce fil en trois temps. D'abord comprendre l'origine de la mémoire. Puis comment les sociétés ont tenté d'en encadrer l'expression. Et enfin, observer comment elle s'en est libérée, grâce à certains artistes qui ont défait ces cadres et rouvert le champ de la création.

³¹ D'après le Ministère de la Culture, « L'art pariétal », Archéologie.culture.gouv.fr, consulté le 16/11/2025. Toutes les informations qui suivent, jusqu'à la page 38, sont également issues de cette page internet.



L'Aurochs,
Grotte de Lascaux.
Ministère de la Culture,
Centre national de la Préhistoire.
© Norbert Aujoulat



Le Cerf,
Grotte de Lascaux.
Ministère de la Culture,
Centre national de la Préhistoire.
© Norbert Aujoulat

La Préhistoire : l'éveil de la mémoire

Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) raconte le premier geste créatif comme un prolongement naturel de la perception :

« C'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art. Le champ de significations picturales est ouvert depuis qu'un homme a paru dans le monde. Et le premier dessin aux murs des cavernes ne fondait une tradition que parce qu'il en recueillait une autre : celle de la perception »³².

L'art pariétal n'est pas la précision froide d'un dessin académique : c'est une incarnation.

Un corps rendu présent, avec ses masses, ses tensions, son élan.

Cela révèle nécessairement une mémoire sémantique.

Celle du souvenir des déplacements, des corps, des animaux.

Elle est exploitable grâce à la mémoire sensorielle : ici la vue.

Puis il y a aussi la maîtrise des outils et des pigments.

Cela révèle nécessairement une mémoire procédurale.

Celle du corps, des savoir-faire.

Le geste est maîtrisé, réfléchi, presque calligraphique.

Bien qu'il n'y ait ni canon, ni école, ni traité.

Les seuls repères, ce sont la paroi, le relief et le souvenir du monde qu'ils habitent.

Les figures dans les grottes sont révélatrices de ces prouesses sensibles et techniques.

Elles sont à la fois, selon Merleau-Ponty, « l'opération expressive du corps », et le résultat d'une maîtrise technique dont la précision fascine au regard de la période.

Des superpositions au trait de charbon, des zones estompées, des souffles de pigment...

Des variations du geste selon l'effet voulu : contour net, surface veloutée, ombre posée...

L'ensemble des compositions profitant de la morphologie de la roche afin de modeler et d'accentuer volumes et mouvements.

Les animaux se chevauchent, se superposent ou s'opposent selon des logiques d'échelle et de direction.

Et cette maîtrise ne se limite pas à la peinture.

La petite tête féminine dite « Dame de Brassempouy », sculptée dans l'ivoire, témoigne de la même justesse :

volumes nets, géométrie de la chevelure...



« Dame de Brassempouy »,
ivoire, h=3,6 cm.

Vers -20 000 av J-C

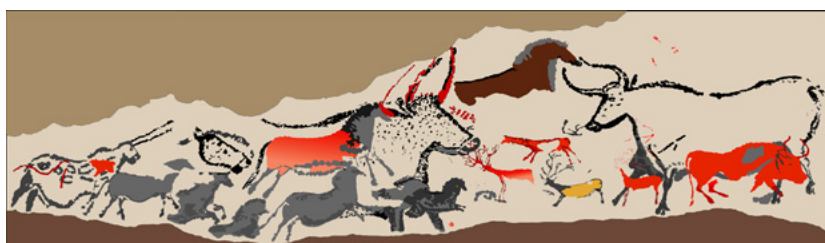
© Grottes du Pape, Brassempouy

³² Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p. 69-70



Panneau de la Licorne et dessins ci-dessous de ses étapes de construction.
Salle des Taureaux, grotte de Lascaux.
Ministère de la Culture,
Centre national de la Préhistoire.
© Norbert Aujoulat







Les étapes de construction du cheval,
grotte de Lascaux.
Ministère de la culture,
Centre national de la Préhistoire.
© Norbert Aujoulat

Leur technique cache nécessairement un apprentissage et donc une mémoire.

L'instinct seul ne suffit pas.

Le scientifique Michel Lorblanchet* l'explique par le développement de leurs capacités cognitives, leur permettant de devenir « aptes à la synthèse et à l'élaboration des concepts généraux dépassant les nécessités immédiates »³³.

Ces capacités distinguent l'*Homo sapiens* de l'homme de Néandertal.

Selon l'archéologue Sophie Archambault de Beaune**, le cerveau de l'homme des cavernes s'est construit sur un temps long.

Elle raconte que son évolution est liée à la complexification des réseaux neuronaux :

« La croissance du cerveau s'est surtout traduite par un développement du néocortex et plus précisément du lobe frontal, particulièrement important chez l'homme puisqu'il représente près d'un tiers du volume cérébral »³⁴.

L'origine de la création sans repère ne veut donc pas dire créer sans mémoire.

Au contraire, c'est l'émergence même de la mémoire qui la rend possible.

Les *Homo sapiens*, puisque leur cerveau est identique au nôtre, portent déjà en eux une mémoire capable d'encoder et de remémorer.

C'est naturellement la naissance de l'imagination, du raisonnement analogique ou encore des premiers savoir-faire transmissibles.

Par la suite, les humains continuent d'inventer et d'imaginer davantage à mesure que leurs capacités de raisonnement évoluent :

« La complexité croissante des techniques et leur nécessaire transmission par apprentissage a pu ralentir leur évolution et fixer les connaissances »³⁵.

Ce point d'équilibre suffit pour inclure la Préhistoire dans l'écriture de ce mémoire.

Ce fil se poursuit.

Ce n'est pas la disparition du geste instinctif :

Celui qui se manifeste par le réflexe ou la vitalité.

Ni de celui intuitif :

Celui qui est conscient mais pas rationnel.



Illustration sans titre,
Jason Adam Katzenstein, dit J. A. K.
« The New Yorker », 27 juillet 2015, p. 54.
© CartoonStock

³³ Michel Lorblanchet, *Les origines de l'art*, 2017, p. 119

³⁴ Sophie Archambault de Beaune, *Que nous dit la Préhistoire des conditions de l'invention*, 2012, p. 64

³⁵ *Ibid.*, p. 67

* Michel Lorblanchet (1937) est un scientifique français, spécialiste de l'art préhistorique.

** Sophie A. de Beaune (1983) est spécialiste de l'évolution cognitive et technique chez les hominins.



Portrait de Hésirê,
panneau de son tombeau.
Bois, h = 115.
Vers 2778-2723 av. J-C.
© Le Caire - Musée égyptien

L'encadrement progressif du geste créatif

Les siècles passent et les gestes se transmettent.

Dans chaque coin du monde, le cerveau s'est construit et les créations se sont diversifiées.
La mémoire devient collective et codifiée.

Pour raconter la suite, je m'appuie sur une référence majeure en histoire de l'art :
l'ouvrage d'Ernst Gombrich* (1909-2001), *Histoire de l'Art*.

En Égypte antique, la mémoire sémantique continue de prendre une place centrale.

Comme l'homme des cavernes, l'artiste égyptien compose à partir de formes observées dans le réel.

Simplement sa technique, ses outils, et sa mémoire ont évolué.

Il dessine « de mémoire, en suivant des règles strictes »³⁶.

Le devoir de l'artiste est d'avoir une bonne mémoire.

Il doit retenir les caractéristiques spécifiques de tel oiseau ou de tel visage.

À partir de ses souvenirs, l'œuvre doit être l'expression la plus représentative du sujet.

Par exemple, pour figurer le corps humain l'artiste égyptien modifie ses axes pour le rendre parfaitement discernable (voir fig. gauche).

Le visage d'*Hésiré* est sculpté de profil mais son œil de face afin que ses caractéristiques faciales soient plus distinguables.

La disposition du torse, des jambes et des bras suivent cette même logique.

La figuration privilégie la justesse des traits plutôt que la fidélité.

Cette rigueur, associée à des règles très précises, renverse l'élan intuitif de l'art primitif.

L'art égyptien conditionne la création pendant des millénaires.

Elle doit obéir à une même « loi unique »³⁷ construite sur un ensemble de règles strictes, apprises très tôt.

Elles dictent la forme des corps, les postures, les proportions, les symboles...

C'est cette loi qui confère aux œuvres une harmonie immédiatement reconnaissable.

Malgré l'évolution des sujets et au détriment de l'expression individuelle.

Le premier homme à contredire les canons est le roi Aménophis IV.

Il est aussi le premier à jouer de sa mémoire, à la réinterpréter.

Il représente l'homme de taille plus petite que la femme.

Et dans des positions nonchalantes.

Ses portraits ne vénèrent pas des dieux.

Il s'éloigne volontairement de la juste représentation.

Au point de sa caricaturer.



Le roi de Aménophis IV,
bas-relief en calcaire, h=14cm.
Vers 1360 av. J-C.

© Staatliche Museen - Berlin

³⁶ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'Art*, 2001, p. 61

³⁷ *Ibid.*, p. 65

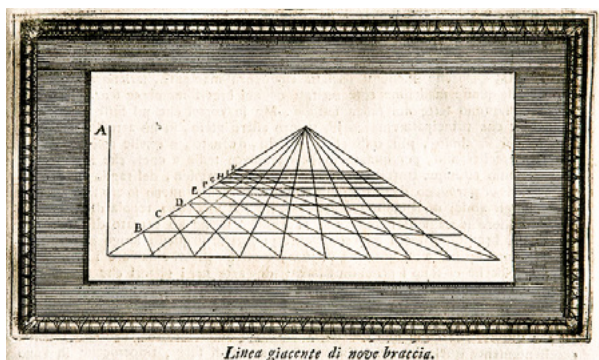


Portrait de Mnémosyne,
Dante Gabriel Rossetti.
Huile sur toile,
h = 126,3 cm, l = 60,9 cm.
1881
© Rossetti Archives

D'autres foyers de création se développent à Rome, en Mésopotamie, en Crète...
 Chaque culture développe ses propres styles, ses propres règles.
 Les sculpteurs grecs, en s'inspirant des créations égyptiennes, sont les premiers à représenter le corps humain comme ils l'entendent.
 Ils mobilisent leur mémoire et leur technique pour aller plus loin.
 Cette ouverture engendre des formes nouvelles plus proches de la réalité.
 L'Antiquité considère la mémoire comme un outil majeur dans la création.
 Ce n'est pas un hasard si Mnémosyne, déesse de la Mémoire, est la mère des neuf Muses, patronnes des arts (voir fig. gauche).
 C'est ce que raconte le poète grec Hésiode dans *La Théogonie*, vers -700³⁸.
 Cette filiation confirme que la création naît de la mémoire.
 De cette présence des souvenirs, des savoirs.
 Les siècles vont peu à peu structurer, élargir et transmettre la création.
 Vers la fin du V^{ème} siècle, l'artiste commence à être reconnu pour sa singularité.
 L'apprentissage continue d'être central à la création et le geste, méthode commune.
 On apprend par le travail, la répétition.
 L'invention est dans l'ajustement.

Au Moyen Âge, la technique se renouvelle :
 arc brisé, voûte d'ogives, arcs-boutants, vitraux.
 Les savoir-faire se transmettent par les corporations :
 apprentis, compagnons, maîtres.
 Le savoir circule de main en main, d'atelier en atelier.
 L'autonomie créative reste limitée par la règle et la commande religieuse.
 L'imagination s'exerce à l'intérieur d'une grammaire commune, d'un chantier collectif.

La Renaissance remet à l'honneur les standards antiques.
 La perspective mathématique apparaît à Florence.
 Même dans la peinture, la mémoire se fait technique :
 elle doit intégrer des dimensions et des proportions considérées comme parfaites.
 Leon Battista Alberti (1404-1472) consigne la méthode pour réaliser une peinture dans son ouvrage *De pictura** publié pour la première fois en 1435.
 Dessiner, désormais, c'est régir des lignes de fuite, organiser l'espace pour l'œil, selon une logique rationnelle et transmissible.
 Les apprentis étudient l'anatomie, la proportion, la géométrie...



De pictura, Leon Battista Alberti.
 « Ligne horizontale de neuf bras », p. 17.
 1435

© Bibliothèque de l'Université de Barcelone - Espagne

³⁸ Charles Marie René Leconte de Lisle, *Hésiode*, 1869, p. 5

* *De pictura* est un traité qui théorise la perspective et fonde la peinture de la Renaissance.



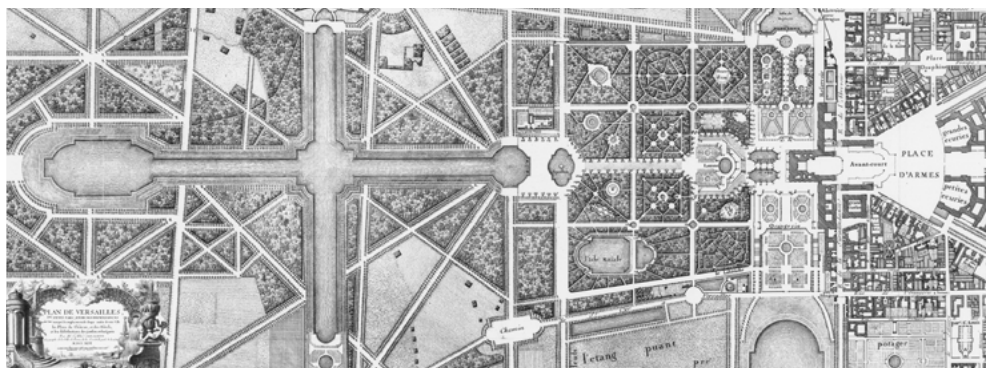
« Saint Matthieu »,
Caravage.
Huile sur toile, 223 x 183 cm.
1602 (œuvre détruite)

© Autrefois à Berlin - Keiser Friedrichs Museum



« Saint Matthieu »,
Caravage.
Huile sur toile, 296,5 x 195 cm.
1602

© Église-saint-louis-des-français - Rome



Extrait du « Plan de Versailles, du petit parc, et de ses dependances »,
par Mr l'abbé Delagrive.

1746

© Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans

Au XVII^{ème} siècle, Jean-Baptiste Colbert organise les manufactures royales, comme celle des Gobelins en 1667.

Les arts sont regroupés dans un même lieu.

Ils sont mis au service de la monarchie.

L'artiste continue d'être critiqué s'il ose sortir de ce cadre.

Caravage* (1571-1610) suscite un scandale vers 1600.

Un jour il reçoit une mission :

Celle de peindre un saint Matthieu pour une église romaine.

Il le peint chauve, avec les jambes nues, les pieds couverts de poussière, fronçant les sourcils.

L'ange lui est jeune et pur, il guide la main maladroite du saint.

Le public est scandalisé :

il y voit un manque de respect envers l'évangéliste.

La peinture est refusée, Caravage doit recommencer.

Je suis du même avis que Gombrich :

« Il en est tout de même résulté un bon tableau, car Caravage s'est efforcé de le rendre vivant et attachant, mais nous sentons bien que cette oeuvre est moins sincère que la première »³⁹.

Tout au long de sa carrière, nombre de ses œuvres sont refusées par ses commanditaires pour les mêmes raisons.

Au XVIII^{ème} siècle, la règle continue de dominer.

L'académie royale, ancêtre de l'académie des Beaux-Arts, développe une hiérarchie des genres qui place la peinture d'histoire au sommet.

Puis, dans l'ordre hiérarchique :

le portrait, les scènes de genre, le paysage et enfin la nature morte hollandaise.

Mais certains commencent à dépasser ces codes.

En Angleterre, une démarche artistique de plus en plus empirique émerge.

À titre d'exemple, la conception des jardins.

En France et en Italie, elle repose sur la nécessité d'avoir un plan méthodique, structuré et symétrique (voir figs. gauche).

À l'inverse, en Angleterre, elle s'appuie sur l'intuition (voir fig. ci-dessous).

Les paysagistes partent d'un arbre, d'une perspective ou bien d'une rivière, pour agencer autour un paysage harmonieux malgré son hétérogénéité.



« Vue du jardin de Stourhead, dans le Wiltshire »,
par le paysagiste Coplestone Warre Bampfylde.

1775

© NTPL (National Trust Photo Library)

³⁹ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'Art*, 2001, p. 32

* Michelangelo Merisi da Caravaggio, connu sous le nom de Caravage, est un peintre italien reconnu pour son usage dramatique du clair-obscur, son réalisme cru et la dimension subversive de ses sujets.



«The Blue boy »,
Thomas Gainsborough.
Huile sur toile, 177,8 × 112,1 cm.
1779
© Bibliothèque Huntington - États-Unis



« Olympia »,
Édouard Manet.
Huile sur toile, 130,5 × 191 cm.
1863
© Musée d'Orsay, Paris

Il en va de même pour l'enseignement.

Des artistes commencent à se rebeller contre certaines méthodes et créent des scandales. Notamment lorsque le peintre britannique Joshua Reynolds (1727-1788) explique à ses élèves de la Royal Academy of Arts (1768) que le bleu ne doit pas être utilisé pour les premiers plans et doit être réservé qu'au traitement des lointains.

L'un de ses rivaux, le peintre Thomas Gainsborough (1723-1792), cherche à prouver l'inanité de cette règle académique.

Pour cela, il se met à peindre « son fameux *Blue Boy* dont le costume bleu éclate sur des fonds d'un brun chaud »⁴⁰ (voir fig. gauche).

La copie des maîtres reste le fondement de l'apprentissage.

Copier pour comprendre.

Copier pour, après, oser créer.

L'apprenti peintre absorbe un langage qu'il inscrit dans sa mémoire.

Il étudie la construction des formes ou apprend le poids des couleurs avant de pouvoir fonder sa propre technique.

L'apprenti architecte connaît par cœur les ordres classiques.

L'apprenti écrivain pastiche les grands auteurs.

La création naît de cette mémorisation lente et patiente.

C'est un gage de sérieux.

À la fin du XVIII^{ème} siècle, la révolution industrielle opère une transformation à grande échelle de l'art, de l'artisanat et de leur perception.

Avec la mécanisation et les nouvelles inventions, certains secteurs artistiques s'effondrent : les artistes et les arts doivent se réinventer.

Les écoles techniques s'affirment :

Ponts et Chaussées (1747), Polytechnique (1794), ou encore Arts et Métiers (1780).

L'industrialisation ouvre des matériaux et des échelles nouvelles :

fer, fonte, acier, verre.

Dans les arts, la peinture sort de la grande machine et se libère.

C'est la naissance de la grande obsession de l'art moderne : choquer.

« Les artistes, de leur côté, prenaient un malin plaisir à épater le bourgeois, à le choquer, à heurter sa suffisance »⁴¹.

Selon André Malraux, le premier moment décisif est celui d'*Olympia* (voir fig. gauche), du peintre français Édouard Manet⁴² (1832-1883).

Pour la première fois, un peintre ose rompre délibérément avec la représentation de la femme idéale : Manet peint une prostituée, une femme vulgaire aux yeux du public de l'époque. L'œuvre crée un scandale.

Le regard de cette femme dirigé vers le spectateur dérange.

Le caractère mondain de ses accessoires aussi.

L'histoire de l'art est avant tout l'histoire d'une individualisation croissante de l'expression de l'artiste.

Concrètement, les artistes ont toujours eu une identité propre, puisque aucun individu n'est identique à un autre, mais cette singularité n'est devenue centrale et revendiquée qu'à partir du XIX^{ème} siècle.

Au même moment, en 1827⁴³, la photographie retire à la peinture le monopole du réel et l'oblige à puiser dans une source plus intimiste et personnelle.

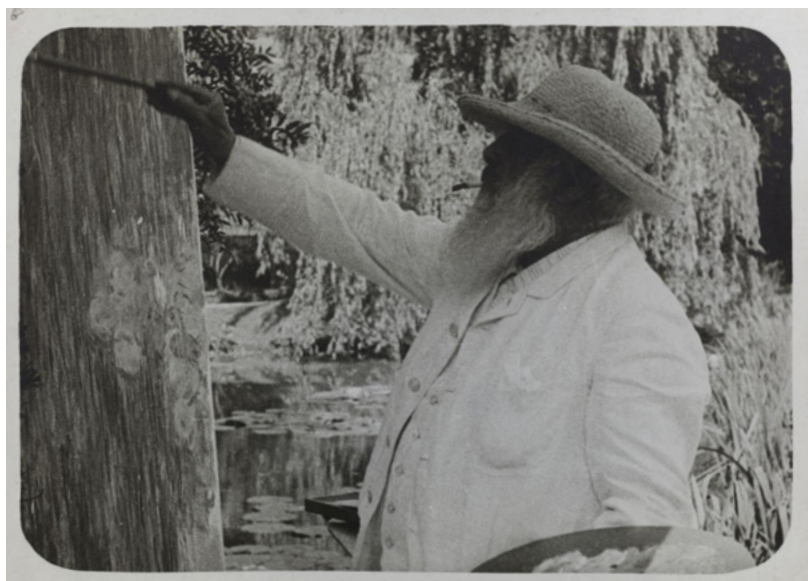
⁴⁰ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'Art*, 2001, p. 36

⁴¹ *Ibid.*, p. 397

⁴² André Malraux, *Les Voix du silence*, France, 1951, p. 97

« Pour que la tradition picturale soit déchirée comme l'avait été la tradition littéraire par les grands poètes au début du siècle, il faut attendre Manet »

⁴³ Louis Gevart, « Aux origines de la photographie : une folle course à l'innovation », France, publié le 09/01/2020



Claude Monet à Giverny,
devant les nymphéas.
Tirage au gélatino-bromure d'argent.
12.7 x 17.7 cm
21/02/1885
© Musée Carnavalet, Histoire de Paris



Cette crise profite aux peintres en quête de liberté créative, en faisant notamment la gloire progressive des impressionnistes.

Désormais les cinq types de mémoire énoncés précédemment sont valorisés.

C'est à présent une mémoire perceptive et sensible qui prédomine dans la création : celle des émotions, des perceptions, des expériences.

Le retour à une création libre : la mémoire est abordée sous tous ses angles.

Disciple de Manet, Claude Monet* (1840-1926) peint depuis son bateau-atelier.

Le flottement du vent, les vagues ou tout autre élément extérieur sont pris en compte et représentés.

Sa démarche ne cherche plus à représenter le monde avec exactitude.

L'intuition reprend le pouvoir :

peindre ce qu'on perçoit avant que la raison ne corrige.

Par touches rapides et juxtaposées, il peint ce que sa mémoire sensorielle capture dans l'instant (scannez le QR code).

En sculpture, Auguste Rodin** (1840-1917) applique les concepts impressionnistes.

Il cherche à dépasser l'idée d'un réalisme strict et remettre au goût du jour l'élan créatif.

À cette période, seuls les plus grands parviennent à s'affranchir de la tradition :

« Il faut bien reconnaître que les artistes médiocres n'ont jamais rien fait de bon en essayant d'appliquer ces lois, tandis que les vrais maîtres pouvaient toujours les transgresser pour atteindre à des harmonies nouvelles, jamais entrevues »⁴⁴.

Parallèlement, l'industrialisation fait émerger une nouvelle forme de création.

Dans le champ du design, Michael Thonet*** (1796-1871) conçoit la chaise « n° 14 » à partir d'un procédé :

le cintrage à la vapeur de barres de bois.

Il devient possible de produire des meubles en grande quantité, accessibles à un large public.

L'imaginaire du designer se construit désormais en articulant ses apprentissages, l'étude des usages et les possibilités offertes par les nouvelles techniques naissantes.

Le XIX^{ème} siècle se termine dans une tension :

d'un côté la main qui commence à vouloir s'émanciper de la règle, et, de l'autre, la machine qui impose sa cadence.

Face à cette rationalisation du monde, des artistes revendiquent un art plus libre.

Plus instinctif.

Quand le XX^{ème} siècle s'ouvre, on a donc un triple héritage :

un savoir collectif accumulé, des contestations de la règle et des techniques nouvelles.

La rupture qui s'annonce vient d'un trop-plein, lequel entraîne le désir de renouer avec une forme de création primitive.

Car malgré les siècles, ce besoin premier n'a pas disparu.

Il suffit de fermer les livres, d'oublier les règles.

D'oublier un instant ce qu'on sait pour le sentir revenir.

L'art avant le XX^{ème} siècle se base sur la représentation, littéralement le fait de re-présenter.

Autrement dit, présenter une seconde fois ce que le monde nous donne à voir.

Dans tous les domaines, il obéit à la raison, à la mesure, à une beauté idéale.

Un art de la maîtrise et de la règle où chaque chose trouve sa place, dans une harmonie parfaitement réglée.

⁴⁴ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'Art*, 2001, p. 35

* Claude Monet est un peintre français, chef de file du mouvement impressionniste.

** Auguste Rodin est un sculpteur français, considéré comme le père de la sculpture moderne.

*** Michael Thonet est un ébéniste et industriel germano-autrichien



« Anthropométrie, sans titre (ANT 84) »,

Yves Klein,

Pigment pur et résine synthétique,

sur papier marouflé sur toile

155 × 359 cm

© Muriel Anssens - Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice



« Statue de groupe familial »,

département des Antiquités égyptiennes

-2620 / -2500 (IVe dynastie)

© Christian Décamps - Musée du Louvre

L'art moderne ne se contente plus de représenter, mais à rendre présent.
En septembre 1904, le Musée du Louvre inaugure la salle ibérique (voir fig. gauche).
Des sculptures provenant d'un sanctuaire du IV^{ème} siècle avant notre ère sont exposées.
Pablo Picasso* (1881-1973), comme beaucoup d'autres, se montre sensible « aux qualités ancestrales et anti-académiques de ses têtes ibériques »⁴⁵.
Ce basculement correspond à ce que le poète Charles Baudelaire (1821-1867) définit comme la modernité : non plus la recherche d'un éternellement beau, mais l'attention à l'instant, à l'éphémère et à l'émotion.
L'art doit « arracher à la vie actuelle son côté épique »⁴⁶, dit-il.

La grotte de Lascaux est découverte bien plus tard, le 14 septembre 1940.
Dès lors, la fascination pour la Préhistoire nourrit chez l'artiste un besoin de recommencer.
De renouer avec ce geste primaire.
De nombreux grands artistes rêvent la préhistoire.
Comme le peintre Yves Klein (1881-1955) et ses *Anthropométries* (voir fig. gauche), où le corps nu, enduit de peinture bleue, devient trace, dans un élan rappelant l'art pariétal **.
Ou encore, le peintre Pierre Soulages (1919-2022), dont les gestes et les outils évoquent une forme d'archaïsme.
Nietzsche éclaire, par anticipation, ce basculement à travers deux ordres :
l'ordre apollinien et l'ordre dionysiaque⁴⁷.
D'abord Apollon, dieu de la lumière, de la raison et de la forme, qui incarne l'art classique : celui de la clarté, de la mesure, de la perfection.
Et qui s'ordonne par rapport à ce qu'appellent les grecs :
le *logos*, la raison.
Puis Dionysos, dieu de l'ivresse et de la démesure, incarne l'art moderne : la perte de contrôle, un art de l'ivresse, de la transe, de la fragmentation, de l'éclatement.
La pensée moderne plonge dans cette part irrationnelle, explorant ce que l'homme ne maîtrise plus.

Les guerres mondiales ont amené une sphère du doute généralisé.
Là où l'art classique respecte les règles, l'art moderne obéit à la transgression.
C'est tout le rapport de l'artiste à la création qui se transforme.
Les artistes refusent désormais la mimésis (gr *mímêsis*, « imiter »).
Le cubisme déconstruit la forme, l'expressionnisme déforme les volumes, le dadaïsme détourne les éléments...
D'autres remettent le geste instinctif au centre.
Créer « sans référence » n'a donc plus le même sens qu'aux origines.
Il ne s'agit plus d'un geste premier arraché à la nécessité de survivre.
C'est une décision, une coupure volontaire avec le poids de l'héritage.
Paul Cézanne (1839-1906) écrit dans une lettre :

« Il faut donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous »⁴⁸.

La copie des maîtres, et la mémoire érudite ne constituent plus nécessairement un idéal : l'oubli devient une condition de la création.

⁴⁵ Brigitte Léal, Christian Briend et Ariane Coulondre (dir.), *Le Cubisme*, catalogue d'exposition, 2018, p. 22

⁴⁶ Charles Baudelaire-Dufays, *Salon de 1845*, 1845, II, p. 407

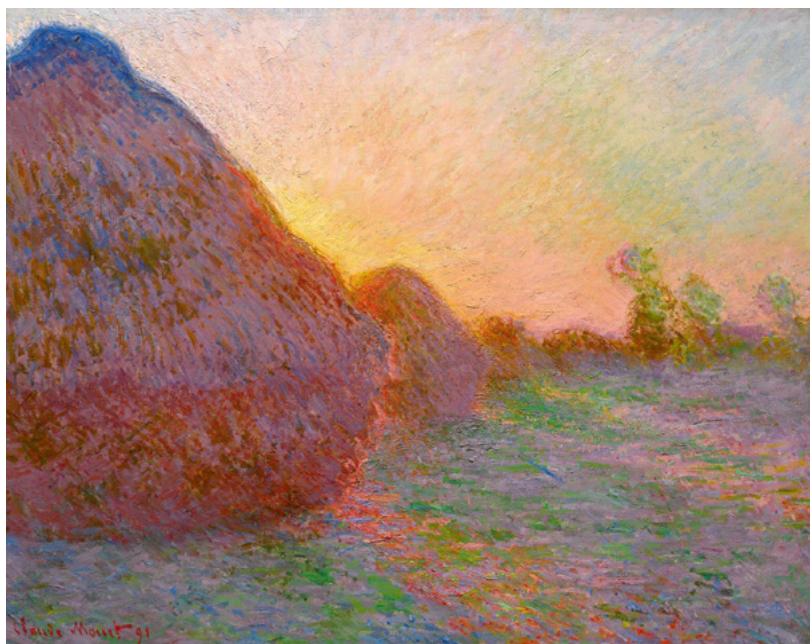
⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, 1872, p. 16

« L'évolution progressive de l'art est le résultat du double caractère de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysien »

⁴⁸ Paul Cézanne, « Lettre de Paul Cézanne à Émile Bernard », Aix-en-Provence, 23/10/1905

* Pablo Picasso est un peintre, dessinateur et sculpteur espagnol, l'un des pionniers du cubisme.

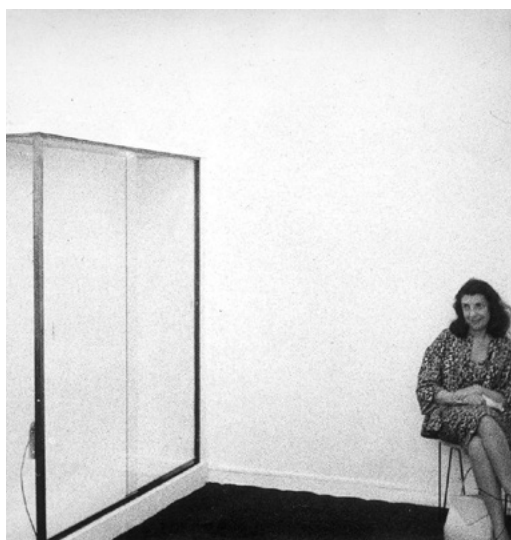
** D'après l'exposition « La préhistoire, machine à remuer le temps », Centre Pompidou, Paris, 08/05 au 16/09/2019
Elle avait pour but de raconter le lien unissant la Préhistoire à l'art moderne et contemporain.



« Meules »,
Claude Monet.
Huile sur toile, 72,7 x 92,6 cm.
1890
© Courtesy Sotheby's



Jackson Pollock peignant « Painting One »,
derrière Lee Krasner, sa femme.
1950
© Hans Namuth - Adagp



Exposition « Le vide »,
Galerie Iris Clerf, Paris.
Avril-mai 1958
© Succession Yves Klein - Adagp

Un jour, à Moscou, Wassily Kandinsky* (1866-1944) aperçoit, lors d'une exposition de peinture impressionniste, la série « Meules » peinte par Claude Monet (voir fig. gauche). Bouleversé par le fait de ne pas comprendre ce que l'artiste a voulu représenter, il en fait sa démarche artistique.

En 1911, il publie *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier***.

Kandinsky y écrit :

« La couleur est le clavier. L'œil est le marteau.

L'âme est le piano, avec ses cordes nombreuses.

L'artiste est la main qui fait résolument vibrer l'âme au moyen de telle ou telle touche »⁴⁹.

Créer, c'est laisser la main créative orchestrer la création.

C'est être habité par une nécessité intérieure.

En 1924, le poète et écrivain français André Breton (1896-1966) publie le *Manifeste du surréalisme* où il définit ce mouvement :

« Automatisme psychique pur [...].

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »⁵⁰.

Les surréalistes cherchent à accéder à une mémoire enfouie.

Celle des rêves, de l'irrationnel.

Une mémoire que la conscience censure habituellement.

Kazimir Malevitch*** (1879-1935) radicalise cette idée :

« Il y a création seulement là où dans les tableaux apparaît la forme qui ne prend rien de ce qui a été créé dans la nature »⁵¹.

En 1915, il expose son « Carré noir sur fond blanc ».

Une tentative d'effacer toute mémoire pour repartir de zéro.

Au même moment en Amérique, le peintre expressionniste abstrait Jackson Pollock (1912-1956) étend ses toiles au sol, marche autour, laisse couler la peinture (voir fig. gauche) :

« Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais.

Je n'ai pas peur d'effectuer des changements, de détruire l'image [...].

J'essaie de la laisser émerger »⁵².

Pollock travaille avec une mémoire du corps dans une chorégraphie nouvelle pour l'époque, où seul le geste devient l'œuvre.

Certains artistes vont encore plus loin, jusqu'à l'effacement de l'œuvre elle-même.

En 1958, Yves Klein**** (1928-1962) présente une exposition vide :

des murs peints en blanc, presque aucun objet (voir fig. gauche).

Il renonce à toute mémoire et confronte le spectateur à l'absence même de référent.

La création retrouve ainsi sa liberté première :

celle qui existait avant toute référence.

⁴⁹ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1988, p. 67

⁵⁰ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1985, p. 36

⁵¹ Serge Fauchereau, *Malevitch*, 1991, p. 24

⁵² Marie-France Nussbaum, « Jackson Pollock, une possibilité d'être », Radio France, 15/11/2021

* Kandinsky est un peintre russe, naturalisé allemand puis français, l'un des pionniers de l'art abstrait.

** Ouvrage de méthode où Kandinsky théorise la nécessité intérieure et la dimension spirituelle de la création.

*** Malevitch est un peintre russe, figure emblématique de l'art abstrait.

**** Yves Klein est un artiste peintre français, notamment connu pour son bleu outremer qui porte son nom.



« Les Femmes d'Alger »,
Pablo Picasso.
Huile sur toile, 243 x 233 cm.
© Musée Picasso



« Masquette Mahongwe »,
masque miniature africain,
Gabon, Art premier.
© Art-africain.co

Lors de la préparation de l'exposition, Yves Klein écrit :

« Donc, pas de meubles ; nous laisserons la vitrine encastrée dans le mur du fond, à gauche, et je la peindrai tout simplement en blanc comme tout le reste »⁵³.

À la fin de ses écrits, il reconnaît s'être nourri de lectures philosophiques, notamment du philosophe français Gaston Bachelard (1884-1962), qu'il cite explicitement :

« D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue »⁵⁴.

Même cette œuvre, qui semble repartir de zéro, demeure traversée par des références de tous genres, une mémoire et des apprentissages.

Rien ne naît du vide.

Car ce que l'on appelle rupture en art n'est jamais un effacement mais une transformation.

Cette partie n'est pas seulement une succession de faits, de styles ou de savoirs. Elle tend à raconter l'évolution de l'usage de la mémoire et de l'apprentissage depuis la Préhistoire, révélant leur place centrale et constante.

Car la mémoire reste la base nécessaire de toute création.

Même l'abstraction la plus radicale s'appuie sur elle pour alimenter son imaginaire.

Kandinsky ne peut l'inventer qu'en ayant d'abord accumulé tout un apprentissage de la peinture figurative.

Pollock ne peut déconstruire le geste qu'après avoir appris certaines règles de la peinture.

Klein ne peut exposer le vide qu'en connaissant l'histoire des pleins.

Car l'imaginaire a besoin de cette matière accumulée pour exister.

Parce que nos gestes, nos idées, nos intuitions viennent de quelque part, même quand ce lieu reste flou.

Parce que la mémoire s'invite partout.

Dans le corps, dans les mots, dans les images qu'on croit nouvelles.

Tout en veillant à ce que cette même mémoire, qui nourrit, ne finisse par enfermer le geste créatif dans des formes déjà vues ou des automatismes difficiles à dépasser.

En remontant à ces gestes premiers, on comprend que la liberté en création propre à notre siècle, ne s'oppose ni à l'histoire ni à une intellectualisation de l'art.

Elle est son origine, sa source primitive.

Ce mouvement collectif de rupture a permis aux artistes de renouer avec la part d'enfant en eux, en ouvrant les portes à des créations qui intègrent pleinement toutes les dimensions de l'expérience humaine.

Il a permis de retrouver cette manière instinctive de faire.

Celle qui précède le jugement et l'accumulation parfois pesante des références.

On ne détruit jamais que ce que l'on connaît.

On ne brise des règles qu'après les avoir intégrées, digérées et faites siennes.

La mémoire est donc la condition de toute création.

Même de celle qui prétend s'en affranchir.

Aujourd'hui, chacun a la légitimité d'inventer son propre ordre, de fonder sa création sur la mémoire qu'il a le plus cultivée afin de la transformer en quelque chose qui n'existe pas encore.

⁵³ Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert », yvesklein.com.

© Succession Yves Klein, ADAGP, Paris

⁵⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, 1990, p. 194

JEU

Revenir à la case départ

Dessinez ce que votre imaginaire suggère.
Reproduisez l'expérience de l'homme préhistorique :
créez sans modèle, en vous appuyant uniquement sur la paroi.



LES DIFFÉRENTS TYPES DE MÉMOIRE POUR CRÉER



La mémoire est donc ce socle qui permet au geste de surgir ou à l'idée de naître. La société moderne, offrant plus de liberté individuelle à chacun, a entraîné une montée d'esprits créatifs de plus en plus libres.

Mais l'idée que l'art contemporain se crée sans aucune référence, ou moins de références a toujours été vigoureusement contredite.

De toute façon, l'évolution des sociétés montre une évidence : chaque création n'existe que parce qu'une autre l'a précédée.

Je n'ai jamais rencontré Le Corbusier, mais je m'en suis nécessairement inspiré.

Il existe différents types de mémoire dont une seule peut suffire pour créer.

Il y a la mémoire de la connaissance du monde, la mémoire « cultivée ».

La mémoire du vécu, de l'histoire personnelle, la mémoire « intime ».

Enfin, la mémoire du geste, la mémoire « du corps ».

Un artiste peut posséder les trois, mais n'en privilégier qu'une.

Il est important de connaître sa mémoire autant que possible, et de la comprendre pour pouvoir composer avec.

C'est ce qui permet ensuite d'alimenter intelligemment sa mémoire au service de sa création, d'autant plus dans un monde où l'intelligence artificielle externalise la mémoire et où nous la préférons souvent à la nôtre.

En abordant les différentes façons d'utiliser sa mémoire, ce chapitre cherche à rassurer le lecteur créatif qui lit ce présent mémoire : chaque mémoire est légitime comme source créative.

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It then moves on to a literature review, which provides a background on the topic and identifies the gaps in the existing research. The methodology section describes the research design, data collection, and analysis. The results section presents the findings of the study, and the conclusion summarizes the main points and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of good research practice. The data was collected from a representative sample of the population, and the analysis was carried out using appropriate statistical methods. The results of the study are presented in a clear and concise manner, and the conclusions are based on the evidence gathered.

The study has several strengths, including a well-defined research design, a large and diverse sample, and the use of advanced statistical techniques. However, there are also some limitations, such as the cross-sectional nature of the data and the potential for self-report bias. Despite these limitations, the study provides valuable insights into the topic and contributes to the existing knowledge in the field.

The findings of the study have important implications for practice and policy. They suggest that there is a need for further research in this area, and that the results can be used to inform decision-making and the development of interventions. The study also highlights the importance of considering individual differences and the role of context in understanding the phenomenon being studied.

In conclusion, the study provides a comprehensive and detailed examination of the topic, and its findings are of significant value to the research community. The study is well-structured and easy to read, and it provides a clear and logical argument for the conclusions drawn. It is a valuable contribution to the field and a model of good research practice.

PARTIE 1

La mémoire « cultivée »

Il existe l'artiste dont la culture générale semble inépuisable.
Celui qui cultive une curiosité insatiable pour le monde.
Il observe le présent, étudie le passé et il aime imaginer le futur.
Celui qui vit entouré de livres, de dessins, d'écrits, d'images.
Une mémoire sémantique enrichie autant par le passé que par l'observation du présent.
Pour lui, la mémoire devient la condition même de sa vitalité intellectuelle et donc créative.
Dans *Eupalinos ou l'Architecte*, Paul Valéry* (1871-1945) met en scène Phèdre donnant à Socrate la métaphore d'une intelligence qui ne se contente pas d'accumuler, mais qui assimile tout ce qu'elle rencontre :

« Tout ce qui pénétrait dans ces labyrinthes embroussaillés était la proie d'un monstre singulièrement avide. La bête qui s'abritait dans cette forte coquille, s'engraissait de toutes choses précises.

Je ne sais combien de langages, de recettes, elle avait digérés !

Combien de sagesses variées elle avait changées en une substance choisie !

Elle avait sucé tant d'autres cervelles !

Je l'imaginai entourée des débris et des coques vides de mille esprits épuisés ! »⁵⁵.

Cette image ne célèbre pas l'érudition, mais plutôt son utilisation.

Elle montre que l'acte créatif ne surgit pas comme une illumination, mais qu'il naît d'un travail intérieur sur ses propres pensées.

Ces pensées, n'étant pas autonomes, n'existent que parce qu'on observe le monde, parce qu'on porte de l'attention aux choses.

Il faut ensuite savoir les diriger, les trier, les confronter.

Puis réussir, en les organisant dans un nouvel ordre, à créer.

Et recommencer en boucle, mais plus vite grâce à ce qu'on a déjà compris.

Le croquis, nourri d'apprentissage et de patience, trouve une liberté nouvelle.

Cette mémoire « cultivée » n'est pas un frein à l'imagination, bien au contraire.

Et cette vérité s'applique à toutes les disciplines.

Plus la mémoire est vaste, plus elle élargit la capacité à inventer.

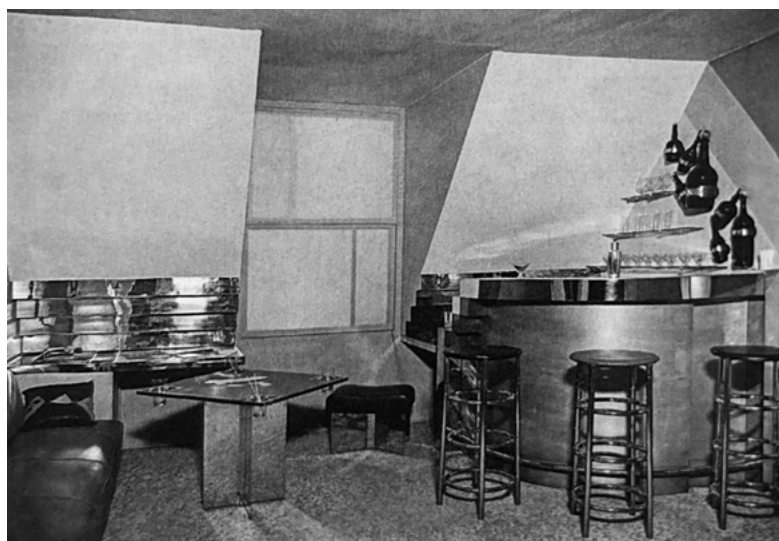
⁵⁵ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, 1921, p.74



Défilé Renault sur les Champs-Élysées.

1938

© Renault group



« Le bar sous le toit »,
présenté par Charlotte Perriand au Salon d'automne.
1927

© Archives Charlotte Perriand (AChP) - Adagp

Plus il y a d'images, de références accumulées, plus il y a matière pour composer quelque chose d'inédit.

Charlotte Perriand (1903-1999)

Charlotte Perriand est née le 24 octobre 1903.

À Paris.

Laure Adler (1950), historienne et journaliste française, écrit la biographie de Perriand qu'elle a connue.

Assez tôt dans son livre, elle la présente comme :

« Une fille solaire, audacieuse,
[...] habitée par l'intensité du présent, portée par le goût de l'avenir »⁵⁶.

Elle passe ses trois premières années à la campagne chez son oncle.

Puis elle est élevée auprès d'artisans du Faubourg.

Elle est, depuis petite, une grande observatrice du monde qui l'entoure.

Douée en dessin, sa mère l'inscrit à l'École des arts décoratifs (1766).

Là-bas, elle se passionne aussi pour le bricolage.

Sa mémoire se nourrit par ses lectures.

Elle lit le livre de Paul Valéry cité à la page précédente, intitulé *Eupalinos ou l'architecte*, Eupalinos de Mégare étant un architecte célèbre de la Grèce antique.

Elle est sensible au fait que Eupalinos ne néglige rien, qu'il donne la même intention et le même savoir à chaque détail du chantier.

Elle expose d'ailleurs ce livre lors de ses premières expositions.

Elle lit aussi le dramaturge français Paul Claudel (1868-1955) pour ses écrits sur l'amour.

Elle regarde les films du cinéaste français Jean Cocteau (1889-1963).

Elle danse sur les notes du Musicien de jazz américain Louis Armstrong (1901-1971).

Elle participe à un grand nombre de conférences sur l'art.

Elle est heureuse, elle aime la vie.

L'automobile la fascine.

Elle assiste à tous les défilés des nouvelles voitures sur les Champs-Élysées (voir fig. gauche), « [...] qu'elle préfère de loin à la visite des musées où l'on s'extasie devant les impressionnistes »⁵⁷.

Elle porte d'ailleurs autour de son cou un roulement à billes en cuivre chromé.

En 1927, elle dessine un bar qu'elle expose lors du Salon d'Automne (voir fig. gauche).

Elle invente cet espace convivial, d'habitude réservé au lieu public, qu'elle place au cœur d'un habitat de très petite taille, à la place du canapé bourgeois.

Et pour le réaliser, elle sollicite un carrossier d'automobiles pour fabriquer le devant en aluminium et un artisan pour l'acier chromé.

Il s'agit de sa première création populaire.

Elle n'a que vingt-quatre ans.

Perriand est une femme inventive, cultivée et qui vit pour le progrès de l'humanité.

Elle continue d'enrichir sa mémoire, et se plonge dans des livres anthropologiques.

Elle admire l'art africain et l'importance des pratiques chamaniques pour ces civilisations.

Un jour, un ami à elle au nom de Jean Fouquet, lui offre un des livres de l'architecte Le Corbusier* (1887-1965) :

L'Art décoratif d'aujourd'hui, paru en 1925.

⁵⁶ Laure Adler, *Charlotte Perriand*, 2025, p. 11

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59



« Le Surrepos »,
Dr Pascaud.
1927
© Selency



« Rocking chair »,
Michael Thonet.
1950
© Selency



Charlotte Perriand allongée,
sur sa chaise longue basculante.
1929
© Archives Charlotte Perriand (AChP) - Adagp

Elle est en accord avec sa vision moderniste :
l'Homme au centre, la fin de l'ornementation, la compréhension du sensible, de l'usage...
Elle sonne à sa porte, tenant dans ses bras un carton rempli de ses dessins.
Séduit, Le Corbusier s'associe avec elle et forme une équipe à laquelle il ajoute son cousin,
Pierre Jeanneret (1896-1967), lui aussi architecte.
Assez vite, Perriand construit son travail sur deux règles fondamentales :

« Mettre l'homme au cœur de chaque conception, qu'elle soit collective ou individuelle,
et penser l'espace de l'intérieur vers l'extérieur comme une continuité »⁵⁸.

La période étant à l'art décoratif, elle choisit d'oublier ses acquis.
Elle s'écarte volontairement des modes qui dominent alors sa discipline.
Mais derrière cette modernité nouvelle, il y a quand même un socle.
Avant de concevoir, elle enquête, observe.
Elle se fait anthropologue pour saisir les besoins réels des gens.
En 1930, pour les chambres de la Cité de refuge de l'Armée du Salut, elle se rend sur place.
Ce lieu d'hébergement et de réinsertion sociale l'amène à parler avec des personnes sans-
abri depuis la rue :

« Réalisant que c'est leur petit baluchon dont ils ne veulent jamais se séparer,
unique témoignage de leur existence, elle crée des lits avec une étagère pour les abriter »⁵⁹.

La somme de ses apprentissages, désormais confrontée aux besoins concrets du présent,
lui permet de réinventer complètement la manière d'habiter un espace.
À travers ses expériences, ses lectures, ses voyages, ses rencontres, ses engagements...

À la fin des années 20, elle crée la chaise longue B 306.
Cette assise, aujourd'hui icône, contraste radicalement avec le mobilier de l'époque.
Sa finesse, ses matériaux industriels, ses courbes, son ergonomie...
L'ensemble en fait une pièce en avance sur son temps.
Mais la B 306 s'appuie tout de même sur des références et des observations que Perriand
avait accumulées et transformées en méthodes.

Le Corbusier et Jeanneret lui montrent deux références supplémentaires (voir figs. gauche) :
- le fauteuil médical « le Surrepos » de Docteur Pascaud.
- et le fauteuil à bascule en bois courbé « Rocking chair » de Michael Thonet* (1796-1971).

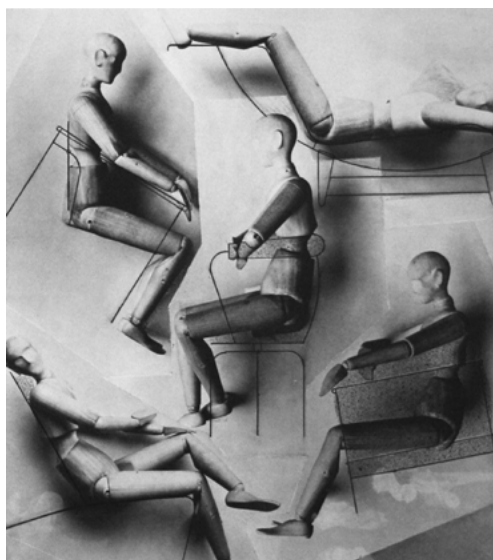
Elle dessine un mobilier moderne qui fait littéralement corps avec l'homme.
Un mobilier presque romantique, qui utilise du cuir, la courbe...
Grâce à un système de glissière, l'assise bascule et épouse toutes les positions.
L'époque la baptisera justement « la machine à repos ».
Cette chaise n'est pas qu'un geste moderniste, elle incarne aussi la capacité de Perriand à
synthétiser tout ce qu'elle sait, tout ce qu'elle a vu ou encore vécu.
Mêlant à la fois sa technicité et ses pensées presque philosophiques sur l'art de vivre.
L'ensemble lui permettant de dessiner un objet qui mélange des sujets n'ayant pas encore
de lien entre eux.
Dans ses carnets, on lit son rapport au corps, son attention au confort de l'Homme :

« Elle dessine toujours un œil, précise toujours la taille des personnes qui vont être ses
futurs utilisateurs et pense d'abord à la manière dont ils vont plier, déplier leur corps,

⁵⁸ Laure Adler, *Charlotte Perriand*, 2025, p. 19

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31

* Michael Thonet est un ébéniste et industriel germano-autrichien, l'un des pionniers de la production en série.



Étude de positions de Charlotte Perriand
1929
© Archives Charlotte Perriand (AChP) - Adagp



Ensemble Versant Sud d'Arc 1600,
réalisé par Charlotte Perriand et Gaston Regairaz.
Entre 1969 et 1975
© Pernette Perriand Barsac

et comment ils vont se servir de leurs mains »⁶⁰.

Le corps est central dans sa phase de recherches.

Elle a pour habitude de manipuler des mannequins articulés pour explorer la variété des postures et des usages (voir fig. gauche).

Son féminisme aussi est source de création.

Elle célèbre la cuisine, non plus comme une pièce fermée où la femme est recluse, mais comme un lieu convivial où elle peut discuter avec ses amies autant qu'un homme, tout en servant des cocktails.

Elle accorde une grande importance au voyage.

Le voyage étant pour elle « nécessaire à son économie psychique de création »⁶¹.

À partir de 1930, elle utilise la photographie comme la continuité de ses carnets.

Elle ne perçoit pas ses voyages comme des expériences touristiques, mais plutôt comme des occasions d'introspection.

Par exemple, lorsqu'elle part pour la première fois en URSS, elle refuse les hôtels et préfère loger chez l'habitant dans de rudes conditions.

Comprendre un lieu implique chez elle une immersion complète.

À la fois corporelle et psychique.

Elle s'appuie d'abord sur son corps et sa mémoire perceptive, avant d'en faire une matière d'inspiration.

Quand la guerre débute dans les années 40 en Europe, elle s'en va au Japon à la demande du gouvernement.

Elle tombe amoureuse de l'âme du pays.

Ses observations de la culture japonaise, tournées autour de la tradition, de la beauté des paysages ou encore du minimalisme, vont devenir des sources créatrices tout le long de sa carrière :

« Elle décide tout de suite de tenir des carnets, de consigner ses émotions par des croquis et des réflexions, des notes »⁶².

De retour en France, une fois la guerre terminée, alors qu'elle a perdu goût à la vie, elle retombe amoureuse.

Mais cette fois-ci de la montagne.

Ses carnets se remplissent.

Elle admire la nature pour son harmonie parfaite, dont elle s'inspire, et qu'elle retrouve dans « [...] la contemplation de la beauté d'un coquillage, de l'écorce d'un arbre ou du glacier d'une montagne »⁶³.

Elle adore l'escalade, l'alpinisme et le ski.

Elle est d'ailleurs l'une des pionnières des sports d'hiver.

Elle aborde ses sorties en montagne comme elle aborderait un projet.

Elle calcule les risques, prend en compte l'environnement, optimise les ressources....

Elle ne part jamais sans connaître ce qui l'attend.

Pour dessiner la station des Arcs 1600, elle prend pour sujet la montagne (voir fig. gauche).

La poésie de ce projet d'envergure est encore aujourd'hui très appréciable.

À cette sensibilité s'ajoute un savoir technique complexe, qui l'a conduit notamment à élaborer le double-vitrage.

Désormais un indispensable en matière d'isolement thermique.

⁶⁰ Laure Adler, *Charlotte Perriand*, 2025, p. 132

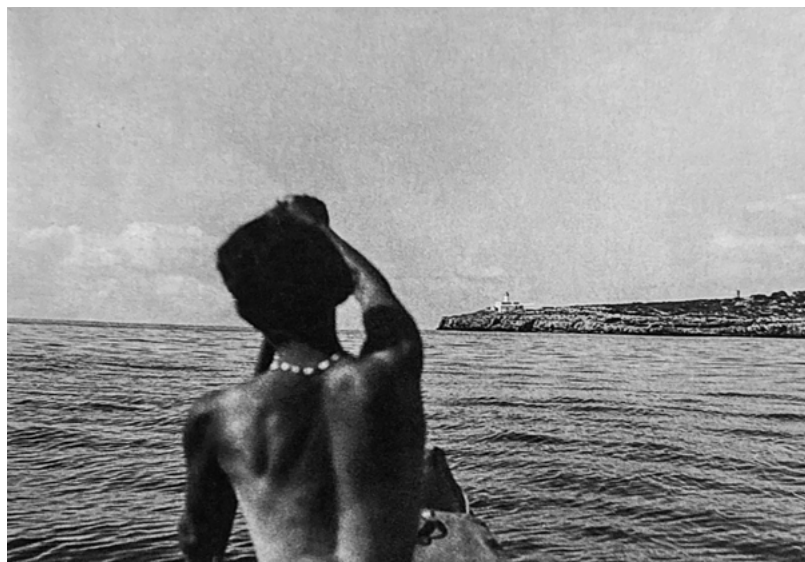
⁶¹ *Ibid.*, p. 72

⁶² *Ibid.*, p. 45

⁶³ *Ibid.*, p. 13



Charlotte Perriand qui étudie la fabrication
d'une table en planche de pin.
Avec deux ébénistes et Junzô Sakakura,
qui assure le rôle d'interprète.
1940
© Archives Charlotte Perriand (AChP) - Adagp



Charlotte Perriand lors de son tour des Baléares,
en canoë avec, au loin,
le phare du cap de Cala Figuera
1932
© Carette - Archives Charlotte Perriand (AChP) - Adagp

Elle devient enseignante au même moment.
Elle renverse l'apprentissage en unifiant l'enseignement pratique au théorique.
Elle encourage ses élèves à alterner savoirs, expérimentations et recherches personnelles pour laisser émerger une création instinctive.
Laure Adler rapporte une parole de Perriand qui résume bien sa méthode :

« La créativité est spontanée,[...] mais pour préserver sa fraîcheur tout en réalisant une exécution parfaite, elle doit être nourrie, enrichie par tous les membres de l'atelier »⁶⁴.

Quand Perriand crée, elle s'investit totalement.
Elle y donne toute son âme, ses apprentissages, son temps, sa vie.
Son inspiration vient de partout, puisque selon elle, tout est « art ».
Sa mémoire est pleine, débordante d'histoires, d'échanges...
Il n'existe pas de références propres à ce qu'elle dessine.
C'est en se laissant traverser par toutes ses perceptions, sensations et émotions qu'elle alimente son imaginaire.
Et surtout qu'elle ne répète jamais, en s'efforçant d'oublier ce qu'elle a accompli auparavant.
Pour conclure sur Perriand, Adler rapporte dans son livre un échange avec elle lors de la sortie de son autobiographie, en juin 1998, alors qu'elle a quatre-vingt-quinze ans :

« Je suis jeune d'esprit. Je ne suis pas architecte, surtout pas designeuse, je suis une inventeuse. [...] Marginale, voilà. »⁶⁵.

⁶⁴ Laure Adler, *Charlotte Perriand*, 2025, p. 101

⁶⁵ *Ibid.*, p. 146

JEU

Inventaire

Listez-vous intuitivement :
un voyage, une pièce de la maison, un film...

Voyage :

Pièce de la maison :

Film :

Livre :

Vêtement/Accessoire :

Loisir :

Objet :

Personne :

Matière :

Période de l'Histoire :

JEU

Inventaire

POURQUOI ?

Voyage :

Pièce de la maison :

Film :

Livre :

Vêtement/Accessoire :

Loisir :

Objet :

Personne :

Matière :

Période de l'Histoire :

The first part of the paper discusses the importance of the research and the need for a new approach. It then presents a detailed description of the methodology used in the study, followed by a discussion of the results and their implications. The paper concludes with a summary of the findings and a list of references.

The methodology used in this study is based on a combination of qualitative and quantitative methods. The qualitative methods include interviews, focus groups, and content analysis. The quantitative methods include surveys and statistical analysis. The results of the study show that there is a significant difference between the two groups of participants. This difference is attributed to the different levels of exposure to the intervention. The implications of these findings are discussed in detail, and it is concluded that the intervention has a positive effect on the outcome variable.

The findings of this study have important implications for practice and policy. They suggest that the intervention should be implemented on a larger scale to reach more people. Additionally, the results indicate that the intervention should be tailored to the specific needs of the target population. These findings provide valuable insights into the effectiveness of the intervention and can be used to inform future research and practice.

PARTIE 2

La mémoire « intime »

Il existe une autre forme de mémoire plus secrète, plus fragile.

Celle qui ne s'apprend pas.

Qui ne s'observe pas.

Celle qui est personnelle, qui n'appartient qu'à soi.

Qui touche aux souvenirs d'enfance, aux rencontres, aux voyages aussi...

Bien qu'il soit essentiel de développer sa culture générale, il est tout aussi important de reconnaître cette mémoire épisodique qui peut devenir, elle aussi, source créative.

Freud* (1856- 1939) écrit dans *La création littéraire et le rêve éveillé* en 1908 :

« N'oubliez pas que la façon, peut-être surprenante, dont j'ai souligné l'importance des souvenirs d'enfance dans la vie des créateurs, découle en dernier lieu de l'hypothèse d'après laquelle l'oeuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois »⁶⁶.

L'artiste adulte reste cet enfant qui joue, qui transforme son vécu en dessin.

Lors d'un échange, Jean-Pierre Constant me raconte une histoire.

Celle de la psychanalyste Françoise Dolto (1908-1988).

Un jour, lors d'une consultation dans les années 1980, une mère lui amène sa fille.

Elle raconte que celle-ci s'obstine à dessiner des poules depuis des semaines.

À côté, l'enfant silencieuse se met à en dessiner.

Encore et encore, occupant tout l'espace de la feuille.

Des semaines auparavant, la mère, en ouvrant le rideau, s'écrie :

« Tiens, c'est la poule de papa qui passe ! »

Il a fallu du temps pour comprendre que cette poule n'est pas un caprice, mais l'écho de l'apparition de la « poule » du père qui a déclenché chez la fillette une angoisse.

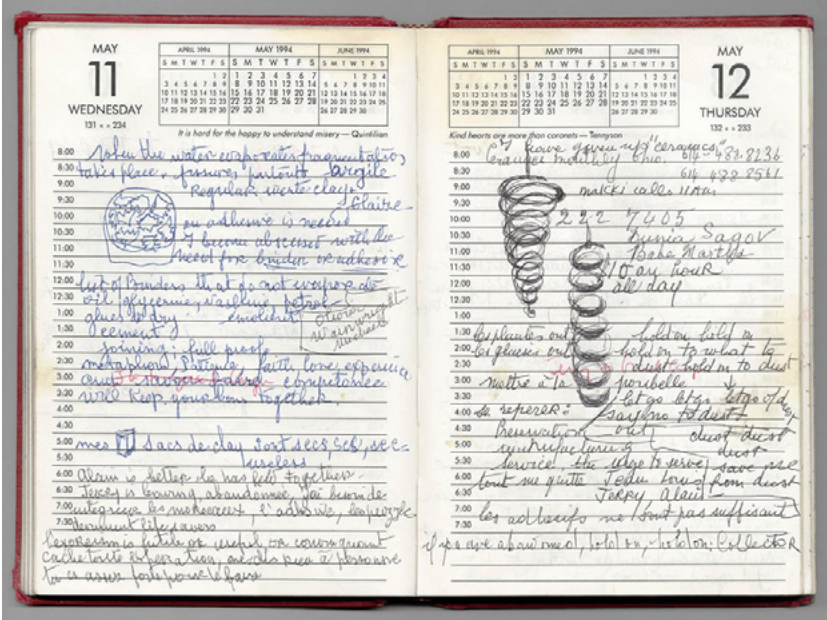
Cet exemple clinique raconte nos premières expériences sur Terre et montre leur capacité à laisser des empreintes profondes, durables dans le temps.

De la même façon, l'artiste adulte puise parfois dans des histoires intimes que lui-même ne parvient pas toujours à identifier.

Des désirs ou histoires enfouis que l'art vient ranimer et réinventer.

⁶⁶ Sigmund Freud, *La création littéraire et le rêve éveillé*, 1971, p. 5

* Sigmund Freud est un neurologue autrichien, fondateur de la psychanalyse et figure intellectuelle majeure.



Double page de journal,
de Louise Bourgeois.
11-12 mai 1994.

Collection des Archives de Louise Bourgeois.
© The Easton Foundation - VAGA, New York.

Qu'il s'agisse d'un souvenir ou d'un simple hobby, l'artiste s'en empare et le place au cœur de son imagination.

Les émotions qui en découlent deviennent des points d'appui, des références, parfois des obsessions.

Ces mêmes émotions nourrissent l'imaginaire avec une telle puissance, que l'apprentissage seul ne peut pas produire.

Louise Bourgeois (1911-2010)

Louise Bourgeois est née le 25 décembre 1911.

À Paris.

Elle est sculptrice, dessinatrice, graveuse et plasticienne.

Pour elle, « s'appuyer sur » son passé est le fondement de son art.

Ses œuvres prennent racine dans ses souvenirs d'enfance.

Jusqu'à en devenir une obsession dans sa création.

« J'ai besoin de mes souvenirs.

C'est ma documentation.

Je veille sur eux.

Ils représentent mon intimité.

J'en suis féroce ment jalouse »⁶⁷.

Jeune enfant, elle vit difficilement les infidélités de son père et son ignorance.

D'un amour et d'une peine immense pour sa mère, ses œuvres abordent des thématiques liées à la condition féminine, à la sexualité et aux rapports de pouvoir.

Sa tristesse l'amène à donner un aspect physique à sa mémoire par le biais de l'écriture.

Tout au long de sa vie, elle garde des journaux dans lesquels elle écrit « absolument tout »⁶⁸ (voir fig. gauche).

Derrière cette quête du souvenir, se cache sa volonté de contrôler sa vie, ainsi que sa peur obsessionnelle de l'oubli.

Son objectif est de parvenir à une connaissance absolue d'elle-même, de réaliser ce qu'elle appelle « un parcours vers le perfectionnement du soi »⁶⁹.

D'abord en s'auto-analysant, à l'aide de théories psychanalytiques.

Puis en développant à l'adolescence ce besoin fou d'écrire :

« J'ai tenu des carnets toute ma vie, depuis mon enfance, depuis l'instant où j'ai pu regarder le visage de quelqu'un, capter des émotions visuelles et me souvenir des miennes.

Ces carnets sont consacrés à mes réflexions personnelles.

[...] J'y écris des anecdotes de la journée, et ce qui me traverse l'esprit »⁷⁰.

Pour Bourgeois, écrire sur sa vie n'est pas seulement un moyen de remémoration.

C'est aussi une manière de s'organiser pour mieux se connaître.

Et donc, pour mieux créer.

« Tenir différents journaux signifie que j'aime garder ma maison en ordre.

Ils doivent être à jour, de façon à ce que je m'assure que je ne passe pas à côté de la vie »⁷¹.

⁶⁷ Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père, écrits et entretiens de Louise Bourgeois 1923-2000*, 2000, p. 232

⁶⁸ Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois : femme-couteau*, 2019, p. 12

⁶⁹ *Ibid.*, p. 254

⁷⁰ Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père, écrits et entretiens de Louise Bourgeois 1923-2000*, 2000, p. 317

⁷¹ *Ibid.*, p. 318



Louise Bourgeois avec ses parents,
Joséphine Fauriaux et Louis Bourgeois.
1915
© The Easton Foundation - VAGA, New York.



« Cellule (Choisy) »,
Louise Bourgeois.
Marbre, métal et verre.
306, 1 x 170,2 x 241,3 cm
1990–93
© Maximilian Geuter

Après son baccalauréat, elle étudie les mathématiques à la Sorbonne.
Elle abandonne et décide d'intégrer les Beaux-arts de Paris.
Elle tombe amoureuse d'un historien d'Art américain : Robert Goldwater (1907-1973).
Elle l'épouse la même année, et part s'installer à New York.
Là-bas, elle continue les études artistiques.
Elle découvre le surréalisme et sa dimension psychanalytique du rêve et de la sexualité.
Malgré sa sensibilité, elle décide volontairement de s'éloigner de ces courants populaires pour ne pas se restreindre.
Au point que son œuvre ne puisse être rattachée à aucun courant artistique.

À 21 ans, elle perd sa mère, Joséphine Fauriaux (1879-1932) (voir fig. gauche).
20 ans plus tard, à 40 ans, elle perd son père, Louis Bourgeois (1884-1951).
Elle traverse une dépression qui durera de longues années.
Sa souffrance la pousse à écrire avec encore plus d'intensité.
Elle met en arrêt ses créations artistiques.
Pendant ces années, elle partage tous ses écrits à son psychanalyste Dr. Henry Lowenfeld.
Puis elle décide de reprendre son travail artistique, qui devient l'image de son autoanalyse étalée dans le temps.

En 1997, elle expose « Les cellules », une série de sculptures scénographiées dans des cases métalliques (voir fig. gauche).
Son œuvre est autobiographique.
Elle dénonce l'adultère, la soumission d'une mère face au père...
Elle prend racine dans ses souvenirs et traumatismes d'enfance, son inconscient, son rôle de mère...

Étaler sa mémoire « intime » devant le public devient une nécessité pour son bien-être.
C'est aussi un moyen pour elle de sensibiliser le spectateur, le questionner sur des sujets actuels.
Bourgeois défend l'utilisation de ses souvenirs et l'analyse personnelle dans la création pour parvenir à une libération :
se libérer de ses peurs, de la critique, du jugement.
Cette liberté qui permet d'innover, de marquer les esprits.

Elle donne à réfléchir sur la nécessité, pour un artiste, de dompter ses souvenirs et de bien se connaître pour que l'art puisse devenir le reflet de ses émotions liées à son histoire.
N'est-ce pas, en partie, ce qui motive l'intérêt pour un artiste ?
Comprendre son parcours, son histoire, avant même d'en juger la forme de son œuvre ?
D'autant plus dans le contexte actuel, où l'intelligence artificielle ne génère que des formes dépourvues de vécu, à partir d'un calcul.

En 1999, à quatre-vingt-huit ans, elle expose une œuvre sculpturale intitulée « Maman », désormais une icône de la sculpture contemporaine.
Elle participe à l'inauguration du musée Tate Modern au Royaume-Uni, à Londres.
L'œuvre est installée en extérieur, sur la grande place devant le musée.
Elle rend hommage à sa mère :

« L'araignée est une ode à ma mère.
Elle était ma meilleure amie.
Ma mère était aussi intelligente, patiente, utile, raisonnable, indispensable qu'une araignée »⁷².

72 Louise Bourgeois, « La Tate acquiert l'araignée géante Maman de Louise Bourgeois », Tate Modern, 11/01/2008



« Maman »,
Louise Bourgeois.
Bronze,
1999
© Guggenheim Bilbao



Portrait de Louise Bourgeois.

1996

© Oliver Mark



« Maman »,
Louise Bourgeois.
10 mètres de haut.
1999
© Artsper Magazine



« Maman »,
Louise Bourgeois.
Bronze.
1999
© Artsper Magazine

L'araignée n'est plus la figure prédatrice que l'on redoute.
Pour Bourgeois, elle est un symbole maternel qui incarne sa propre mère.
Tisserande et restauratrice de tapisseries, Joséphine emmène souvent Louise dans l'atelier lorsqu'elle est enfant.
Louise peut passer des heures à la regarder travailler.
Elle inclut alors dans la sculpture des métaphores de ses observations :
le filage, le tissage (voir fig. gauche).
Sous le ventre de l'araignée, une poche en toile renferme vingt-six œufs en marbre.
À nouveau une métaphore.
Cette fois-ci, elle illustre la fécondité.
Ce nid suspendu, protégé, évoque le refuge, la protection d'une mère à son enfant.

Cette sculpture est monumentale, profondément intime et paradoxalement effrayante.
L'araignée est immense.
Presque sortie d'un cauchemar.
Et pourtant une élégance dans son dessin dissipe toute menace.
À l'image des figures médiévales, la disproportion devient le langage de la symbolique :
l'échelle de l'œuvre est proportionnelle à l'intérêt et à l'amour qu'elle porte pour sa mère.
Sa taille permet aussi de servir d'abri à celui qui déambule sous la bête.

Tout au long de sa carrière, Louise Bourgeois ne cesse de surprendre.
Son art étant totalement personnel.
Baigné dans sa mémoire et le débordement de ses émotions.
Mais la mémoire intime est-elle toujours le fruit d'une blessure ?
Pas nécessairement.
D'autres incarnent une mémoire « intime » moins douloureuse.

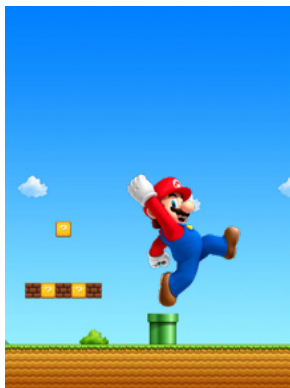
Anthony Authié (1992)

Anthony Authié est né le 1^{er} Juillet 1992.
À Biarritz.
Il grandit avec les jeux vidéo.
Son père, technicien d'ascenseur, l'amène souvent sur les chantiers.
Le meilleur ami de son père, lui, est caricaturiste.
Le livre qui l'accompagne :
L'attrape coeurs, un roman de J. D. Salinger (1919-2010) dont l'histoire est celle d'un adolescent qui refuse de grandir et de se plier aux normes.
C'est de là que naît « Zyva Studio », en 2019.
Aujourd'hui, il est architecte d'intérieur, designer et scénographe.
Il perçoit son studio comme son alter égo.
Passionné par la fiction, ses espaces ressemblent à des rêves saturés.
Sa mémoire est façonnée par des marqueurs liés à son enfance :
le jeu, les dessins animés, la couleur...
Son imagination détourne des éléments de la culture populaire.
Des formes et des codes qu'il réinvente pour les inscrire dans un lieu habitable.

« C'est l'idée qu'on puisse potentiellement réenchanter le monde des adultes en passant par des marqueurs liés à celui de l'enfance [...] :
l'exagération, la caricature, la saturation, le fantasmagorique.
[...] Créer des univers qui nous sortent de notre quotidien parfois un peu morose »⁷³.



L'appartement vu depuis la cuisine,
par Zyva Studio.
2024
© Yohann Fontaine



Mario Bros,
interface du jeu.



Vue du salon



Il dessine des lieux saugrenus, drôles et étonnants.

À travers trois récents projets, je raconte comment il mobilise sa mémoire « intime ».

1 L'appartement de 16m² près du quartier de Montmartre, Paris

L'espace ne fait que quelques mètres carrés.

Seize précisément.

Le point de départ c'est son sens aigu de l'optimisation.

Les rangements dissimulés laissent à voir des surfaces sans fonction immédiate.

La lecture de l'espace est claire, dépourvue du poids des usages.

Il dessine une architecture narrative.

La couleur bleu ciel, issue de l'arrière-plan du jeu vidéo « Mario Bros »* (voir fig. gauche), recouvre tout.

Les murs, le plafond, les portes.

Elle est rassurante, amusante.

Elle dilate la pièce, efface les angles.

L'appartement devient beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît.

Mais ce même bleu, à force d'être partout, devient étrange.

Il transforme le lieu en un espace fictif, entre rêve et réalité.

« Je l'accorde, ça peut être un peu déstabilisant mais c'est ce que je recherche aussi.

[...] Quand on crée un espace en monochrome total, on perd un petit peu les notions de verticales et horizontales.

[...] Un espace presque en apesanteur dans un lieu où on ne décèle plus ce qui est de l'ordre du mur, du plafond ou du sol »⁷⁴.

Un grand meuble en placage chêne teinté anthracite traverse la pièce principale.

Tous les usages s'inscrivent dans la continuité de celui-ci.

Ce bois anthracite, accentué par le bleu des murs et du ciel, donne au lieu cet aspect de cabane dans les arbres.

L'appartement étant au dernier étage, le rêve prend forme.

Sur les pieds de table et les poignées de porte, se trouvent des épines qui font référence aux caractéristiques des personnages du même jeu vidéo (voir fig. gauche).

Tout est dessiné sur mesure, imprimé en 3D.

Rien n'est laissé au hasard.

Il y a trois couleurs, pas plus :

le bleu, l'anthracite, et le rouge.

Logique empruntée aux jeux-vidéo, où la palette est limitée et saturée.

Et deux motifs :

un plein, et un autre à rayures.

On les retrouve partout, à des tailles différentes mais toujours semblables.

La marinière rouge et blanche du chiffon de cuisine, celle des coussins du salon, ou bien celle de la literie où le motif se resserre à nouveau.

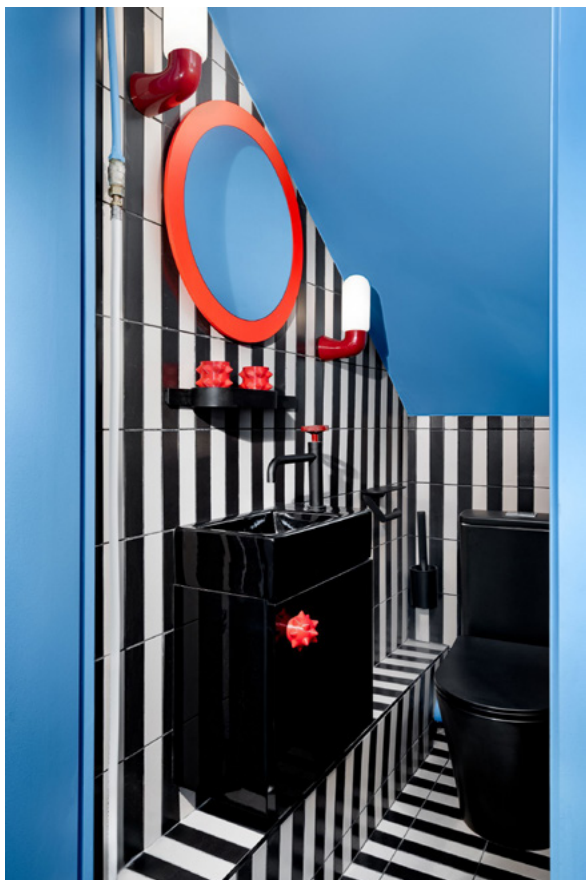
Enfin, celle du carrelage noir et blanc de la salle de bain, inspirée des tenues des « Frères Dalton »** qui obsèdent l'artiste.

Une cabane suspendue dans le ciel de Paris.

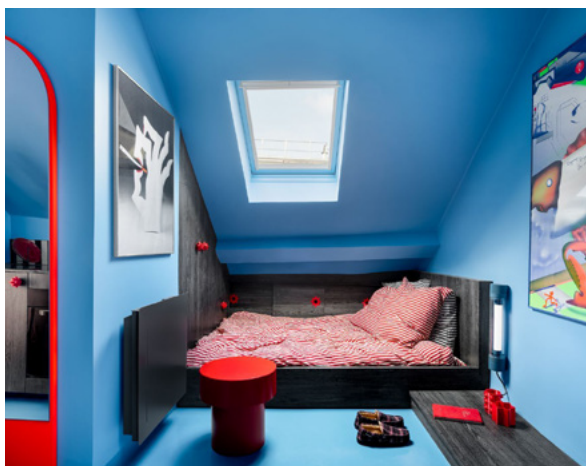
74 Daphné Burki, « Interview d'Anthony Authié », Franceinter, 14/10/2025

* « Mario Bros » est un jeu d'arcade, développé et édité par Nintendo en 1983, mettant en scène sa mascotte Mario.

** « Les Dalton » est une série télévisée d'animation française pour enfants depuis 2010, basée sur les œuvres de l'artiste Morris (1923-2001) et de l'écrivain René Goscinny (1926-1977).



Vue de la salle de bain



Vue de la chambre

Depuis peu, il va jusqu'à inventer un personnage fictif, propre au projet, qu'il incarne lors des shootings afin de renforcer le storytelling..
Désormais, chaque projet possède son propre personnage.



Anthony Authié dans son personnage



L'appartement vu du couloir,
par Zyva Studio.
2024
© Yohann Fontaine

2 L'appartement de 45 m² du DJ Myd* (1987), à Paris.

À nouveau, le même bleu ciel recouvre quasiment tout l'appartement : sol, mur, plafond.

Par endroits, il se mêle à un rose emprunté au jeu vidéo « Kirby »** (voir fig. ci-dessous).

Une note sucrée à la teinte artificielle qui, ajoutée au bleu, évoque l'univers numérique.

Au cœur de cette pièce rose, Anthony dessine une table-banc en terrazzo rose et vert.

L'ensemble semble basculer dans un univers virtuel, à la manière des salles de jeux vidéo où chaque espace possède sa propre couleur dominante.

Dans le salon, certains éléments de design prolonge ce rose :

l'assise, le tapis, les journaux sur la table basse...

Il garde les traces du passé de ce bâtiment des années 30 :

les corniches, les moulures, le parquet...

Mais il les confronte à un univers synthétique, sans nostalgie.

Puis surgit un jaune vif, mêlé à du noir, à nouveau en référence aux « Frères Dalton ».

La salle de bain maintient le fil narratif.

Un jeu vidéo habitable dans Paris.



Vue de la salle à manger

* De son vrai nom Quentin Lepoutre, Myd est un musicien et producteur français emblématique du XXI^{ème} siècle.

** « Kirby » est une série de jeux vidéo qui porte le nom de son personnage central, créé par Masahiro Sakurai pour la firme Nintendo



Vue de la salle de bain





L'appartement vu du salon
par Zyva Studio.
2024
© Yohann Fontaine



Vue de la chambre



Vue du salon



Vue de la cuisine

3 L'appartement de 40m², rue Kléber, à Paris.

L'appartement est conçu sur trois demi-niveaux.

Il mêle l'univers adulte : béton, inox, pavés de verre.

À celui de la fiction : un espace peuplé d'objets qui semblent surgir d'un dessin animé.

Il y ajoute des figurines « Artoyz »* et « Bearbrick »** qu'il collectionne depuis des années.

Il en parsème l'appartement.

Ces objets s'imposent comme des personnages dotés de visages et de postures, clin d'œil au film d'animation américain *Toy Story* (1995) (voir fig. ci-dessous) :

« Elles cohabitent particulièrement bien avec certains de mes meubles qui sont carrément, eux, personnifiés comme des petits animaux ou comme des petits héros de dessin animé. Cela a créé une grande scène à la *Toy Story* dans laquelle tous ces petits personnages pourraient très bien prendre vie une fois la porte fermée »⁷⁵.

Tout participe à la fiction et à l'amusement.

La colorimétrie est toujours limitée et saturée :

bleu, orange et vert.

Le garde-corps de l'escalier trace une courbe démesurée, le rendant étrangement vivant.

Dans le salon, une bibliothèque orange fluo.

Rigoureuse et excessive, en dialogue avec le canapé, lui aussi orange.

Dans la cuisine, les placards sont ponctués de poignées « Mario Bros ».

Les espaces qu'il dessine refusent toute allégeance à un style constitué.

Ils racontent une histoire personnelle à travers une saturation chromatique où chaque élément renvoie à ses obsessions personnelles.

Il écrit lui-même sous l'une de ses publications :

« Coincé dans mes obsessions »⁷⁶.

Il crée avec ses fantômes, ses émerveillements, ses passions.

Avec son « moi » intime, comme Louise Bourgeois.

Il s'agit de mettre cette mémoire au premier plan et de l'utiliser comme un échappatoire.

Puis de laisser agir, dans un second temps, l'apprentissage et la technique.



⁷⁵ Nicolas Milon et Fanny Guénon des Mesnards, « Tendances », AD ,03/03/2025

⁷⁶ Anthony Authié, texte partagé sur le réseau social *instagram*, @zyvastudio, 29/08/2023

* « Artoyz » est commerce de vente de figurines urbaines.

** « Bearbrick » est une figurine japonaise en forme d'ours, créée en 2001 par la marque Medicom Toy.

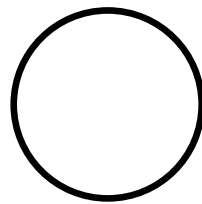
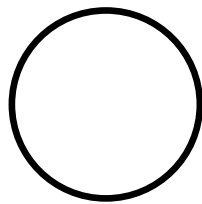
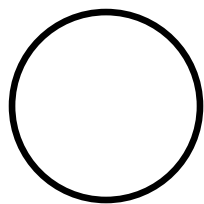
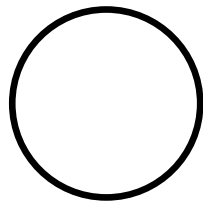
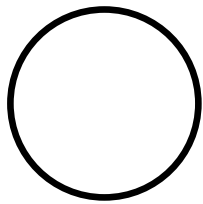
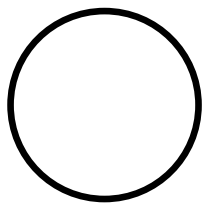
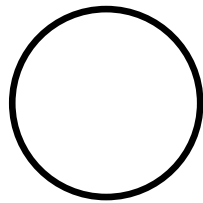
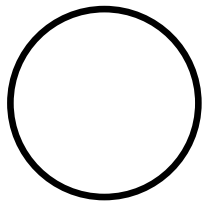
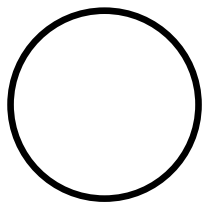
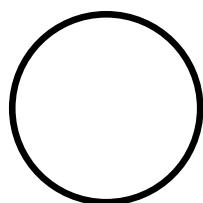
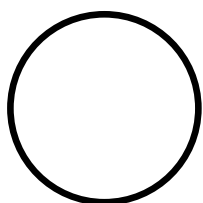
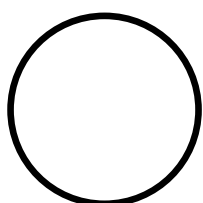
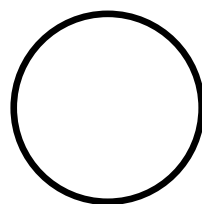
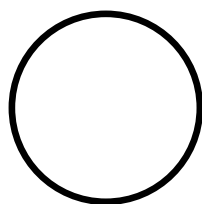
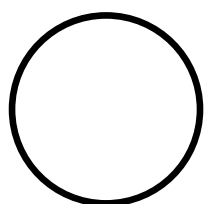
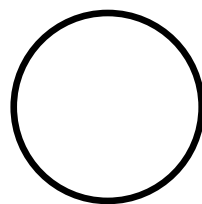
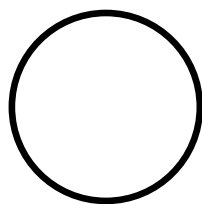
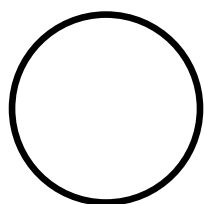
JEU

Autoportrait

Dans chaque cercle, dessine ou écris un élément de ta vie :
une passion, une couleur préférée, un lieu...

Ne cherche pas à bien faire ni à être cohérent entre les cercles.
Chaque cercle est indépendant.

Le dessin peut dépasser le cadre, comme la « poule » de Dolto.
Mais il ne doit pas perdre sa forme circulaire.



PARTIE 3

La mémoire « corporelle »
(celle que je préfère)

D'autres artistes décident de s'affranchir du poids des références et de celui de leur histoire personnelle.

Pour finalement se rattacher à notre existence la plus brute, à ce qui précède tout langage : à l'origine de l'art.

La Préhistoire nous apprend que le geste instinctif repose malgré tout sur un apprentissage complexe qui rend possible sa maîtrise.

Elle devient alors un acte où corps et mémoire font l'œuvre, parfois guidés par le hasard.

À l'image des jeunes enfants qui dessinent librement, sans se soucier de ce qui est juste ou conforme, ces artistes retrouvent une forme de création libre « sans » référence.

Une création où la mémoire procédurale, celle des savoir-faire, domine.

Celle des gestes appris, des automatismes du corps.

Pierre Soulages (1919-2022)

Pierre Soulages est né le 24 décembre 1919.

À Rodez, dans une province française isolée.

Il est peintre et graveur français.

Depuis son plus jeune âge, il est sensible à l'art roman, à la préhistoire et aux statues de menhirs exposées au musée Fenaille à Rodez ⁷⁷.

Il commence à peindre loin des tendances artistiques des grandes villes.

À 8 ans, il commence à dessiner à l'encre sur une feuille blanche.

Un jour, une amie de sa sœur aînée lui demande ce qu'il dessine.

Il répond : « un paysage de neige » ⁷⁸.

La jeune fille rigole de ce paradoxe.

« Comment peut-on représenter de la neige avec du noir ? »

Mais pour Soulages, il n'y a aucun paradoxe.

Au contraire :

le noir de l'encre permet de rendre le papier encore plus blanc, plus lumineux.

Plus semblable à la neige.

⁷⁷ D'après l'exposition « Soulages, une autre lumière » au Musée du Luxembourg, du 17/09/2025 au 11/01/2026
Toutes les informations qui suivent, jusqu'à la page 106, sont également issues de cette exposition.

⁷⁸ Emmanuelle Lequeux, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 59



« Une jeune femme endormie »,
Rembrandt van Rijn.
Esquisse, pinceau lavis.
© Bridgeman Images - British Museum - Londres



Brou de noix sur papier maroufflé sur toile,
Pierre Soulages.
65,3 × 50,5 cm.
1947
© Christian Bousquet - Musée Soulages - Rodez

Déjà, à seulement 8 ans, il comprend que le noir ne s'oppose pas à la lumière.
Mais qu'il la révèle.

Il monte ensuite à Paris, et, déçu par l'école des Beaux-Arts de Paris, il retourne à Rodez.
Son intérêt pour la Préhistoire le conduit à prendre part à des fouilles sur les plateaux arides de l'Aveyron.

Une passion qui s'inscrit durablement dans sa vie et dans sa manière de créer.

Adolescent, il découvre une œuvre du peintre néerlandais Rembrandt van Rijn (1606-1669) en feuilletant une revue (voir fig. gauche).

Il est séduit non pas par le sujet de l'œuvre mais par la technique de l'artiste :

« Des coups de pinceaux très forts, très rythmés dont j'aimais la vérité matérielle, illuminaient par contraste le blanc du papier qui devenait aussi actif qu'eux »⁷⁹.

À 21 ans, il est mobilisé et envoyé à Bordeaux pendant une année.

Démobilisé en 1941, il décide de s'inscrire à nouveau aux beaux-arts mais de Montpellier.

Là-bas, il commence à réaliser des études au fusain.

Il tombe amoureux de Colette Llaurens (1921) et l'épouse une année plus tard.

Il fait aussi d'autres rencontres.

Comme la peintre Sonia Delaunay (1885-1979).

Ou encore le poète Joseph Delteil (1894-1978).

Il entend les premiers compliments sur son œuvre.

Mobilisé à nouveau en 1944, il part à Toulouse.

La Guerre étant terminée, il s'installe dans un atelier avec sa femme.

Rue Schoelcher, près de Montparnasse, à Paris.

Un jour, en se baladant dans la Gare de Lyon, il passe à côté d'une verrière réparée au goudron.

Sur le verre, des traînées épaisses, maladroites.

Et un noir dense, visqueux.

Soulages s'arrête et observe cette verrière :

« Les coups de brosses gauches et rudimentaires des ouvriers qui l'avaient barbouillée me bouleversait et je crois qu'inconsciemment, mes premières peintures au brou de noix ont été marquée par cette émotion, par cette peinture involontaire et anonyme »⁸⁰.

L'origine de sa création prend racine dans une expérience concrète.

Et non à partir de références issues de l'histoire de l'art.

Pour autant, il ne supprime pas toute référence :

il neutralise leur statut d'images au profit du geste et de la matière.

Comme la plupart des enfants, il commence à peindre sur du papier :

« Par impatience, un jour, dans un mouvement d'humeur, muni de brou de noix et de pinceaux de peintres en bâtiment, je me suis jeté sur le papier »⁸¹.

Il ne fait pas de croquis, il est très attentif quand il peint.

Chacune de ses créations est une œuvre à part entière (voir fig. gauche).

Il se met à peindre des œuvres sombres, abstraites, qui contrastent fortement avec les peintures colorées de l'après-guerre.

⁷⁹ Michel Hilaire, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 40

⁸⁰ Bernard Ceysson, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 52

⁸¹ Pierre Encrevé, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, 4^{ème} de couverture



Pierre Soulages dans son atelier,
11 bis rue Schoelcher, à Paris.
1954
© Ministère de la Culture
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



« Soulages peint souvent la toile posée à même le sol,
avec des pinceaux très larges (35 cm)
spécialement fabriqués pour lui »
n° 940, Paris Match, 15 avril 1967
© Manuel Litran - Paris Match

« Il bannit dans sa peinture toute figuration, toute référence au monde extérieur »⁸².

Il utilise un pigment naturel :

le brou de noix.

Un brun sombre, presque noir, qu'il récupère de l'atelier de carrosserie de son père.

Son père, artisan, l'utilise pour teinter le bois des charrettes qu'il construit.

Dès 1947, à vingt ans, il expose ses premières œuvres à Paris.

Il se met ensuite à utiliser de l'acrylique.

Cette peinture séchant plus vite, son geste s'accélère et s'amplifie.

Il voit à travers la gouache, l'encre, la mine de plomb, l'acrylique ou encore le brou de noix, des médiums qui répondent à ses gestes instinctifs spontanés.

Il peint dans l'immédiat, avec des réflexes et des principes de base.

Par exemple, pour obtenir de la profondeur, il superpose..

Le papier n'étant plus adapté aux nouveaux médiums, il se met à utiliser des toiles.

Les outils évoluent aussi.

En 1952, le Moma (Museum of Modern Art) lui achète une de ses toiles.

Il enchaîne les réussites, les expositions et les prix.

Il continue d'être obsédé par la faculté de ses peintures à créer de la lumière.

Surtout à interagir avec.

En 1970, il expérimente la gouache bleue qui lui permet de rendre visible la trace de ses outils auxquels il est très attaché.

Mais il abandonne assez vite la couleur, délaissant l'ocre et le bleu.

Son acte créatif prend racine dans l'origine de la création intuitive :

l'expérimentation, l'imprévu, le non-contrôle.

C'est par la matérialisation d'une expérience nouvelle que son œuvre naît.

Des milliers d'essais, des prises de risques.

Dans ses entretiens, il compare son œuvre à l'art pariétal et raconte placer son art à l'époque de la grotte de Chauvet :

« Entrer dans une grotte peinte est pour moi, comme pour tout le monde, quelque chose de bouleversant :

on entre dans un ventre, dans le ventre de la Terre et je suis toujours profondément ému quand j'y découvre les productions de ces hommes d'il y a des centaines de siècles...

[...] Pour les artistes, tout choix, toute technique sous-entend une métaphysique...

Mais ce qui m'intéresse ce n'est pas pour quelles raisons nous supposons qu'ils les ont faites, mais comment et avec quoi ils les ont faites...

Comment ça s'est passé matériellement »⁸³.

Comme l'homme des cavernes, Soulages ne se réfère qu'à ses propres analyses et habite complètement son œuvre.

Perfectionniste, il porte un grand intérêt à l'harmonie.

Elle provoque en lui un grand sentiment de sérénité.

En 1979, à 60 ans, il découvre l'outrenoir.

Un noir qui n'absorbe plus la lumière mais la fait réfléchir.

Le mot « outrenoir » signifie pour Soulages « au-delà du noir ».

⁸² Pierre Wat, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 53

⁸³ Michel Lorblanchet, *Art pariétal : Grottes ornées du Quercy*, 2018, p. 465



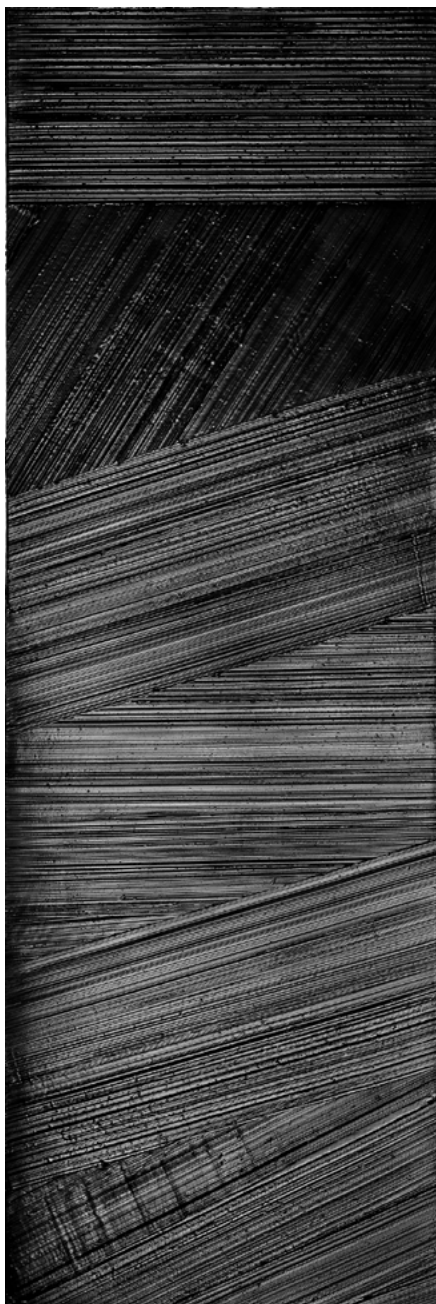
Pierre Soulages,
dans son atelier.
1968
© Fritz Pitz





Outils et pinceaux,
à l'atelier de Pierre Soulages.
1968

© Michel Dieuzaide



Peinture du 29 juin 1979,
Pierre Soulages.
Appartient à la série « Outrenoir ».
Huile sur toile, 202 x 453 cm,
© Musée Soulages - Rodez - France

Cette histoire commence à la fin d'une journée de travail.
Il finit par abandonner sa toile, déçu du rendu final.
Une journée entière d'acharnement physique.
À force de successions de couches de peinture, la toile est saturée de noir.
Un noir né de l'échec, non voulu au départ.
Le lendemain, en regardant la toile avec sa femme, il se rend compte qu'il vient d'inventer quelque chose de nouveau.
Sa peinture du 29 juin 1979 (voir fig. gauche), est donc le résultat du « hasard ».
Une seule couleur, un seul outil, un seul geste, une même matière.

La variation de textures et des matières fait apparaître une nouvelle forme de couleur.
L'ensemble est orchestré par la répétition et une liberté instinctive dans le « faire ».
Il continue de le réinventer toute sa vie en confectionnant lui-même ses propres outils :
pinceaux, lames et brosses.

« J'en invente, j'en fabrique, j'en fais fabriquer, de toutes sortes et de toute tailles.
Certains outils ont même plusieurs fonctions simultanément, puisque avec un même outil on peut apporter et enlever de la matière éventuellement dans la continuité d'un seul geste »⁸⁴.

En 1980, il développe le principe de surfaces striées et lisses.
Il joue avec la lumière, le relief, le regard du spectateur.
Dix ans plus tard, il expérimente l'épaisseur de la matière qu'il travaille en lignes épaisses parallèles.
Il investit totalement son corps pour son œuvre.
L'exercice lui demande un effort physique conséquent.

Le 27 mars 1961, l'écrivain français Roger Vailland a la chance de l'observer travailler pendant quatre heures.
Dans son rapport, il raconte un temps long d'installation.
Entre les tables où sont déposées ses toiles, Soulages laisse un grand espace vide.
Cela lui permet d'être libre de ses mouvements.
De pouvoir reculer, se rapprocher.
Ensuite, il pose sur sa table en marbre un saut rempli de noir d'ivoire.
Il ajoute de l'huile pour le rendre plus fluide.
À côté, il écrase un tube de peinture blanche.
Ensuite, il s'en va chercher des couleurs.
Il choisit la boîte où est écrit « orangé de mars ».
Il fait couler la couleur sur une plaque de verre transparente.
N'aimant pas le rouge, il le mélange au bleu outremer.

« Tu vois, dit-il,
cet orange de mars faisait trop décoratif; maintenant que je l'ai éteint, il est plus noble »⁸⁵.

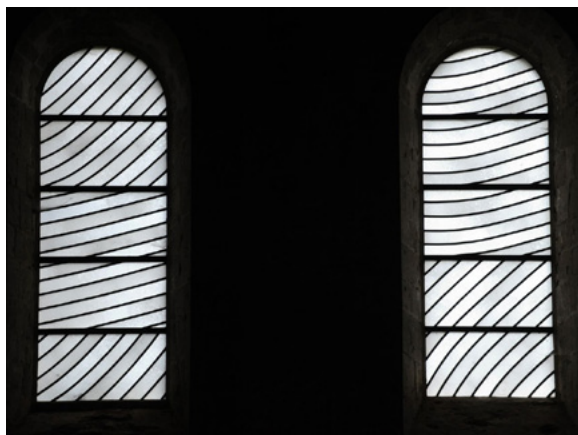
La transparence de sa table lui donne envie de choisir une toile lisse et brillante.
Afin de retrouver une brillance, il fabrique une gelée qu'il applique à l'aide d'une brosse.
Puis il crée en laissant son corps agir :

« Soulages n'a jamais d'intention quand il commence une toile.
Il crée une situation avec une toile et quelques couleurs,
toujours un très petit nombre de couleurs »⁸⁶.

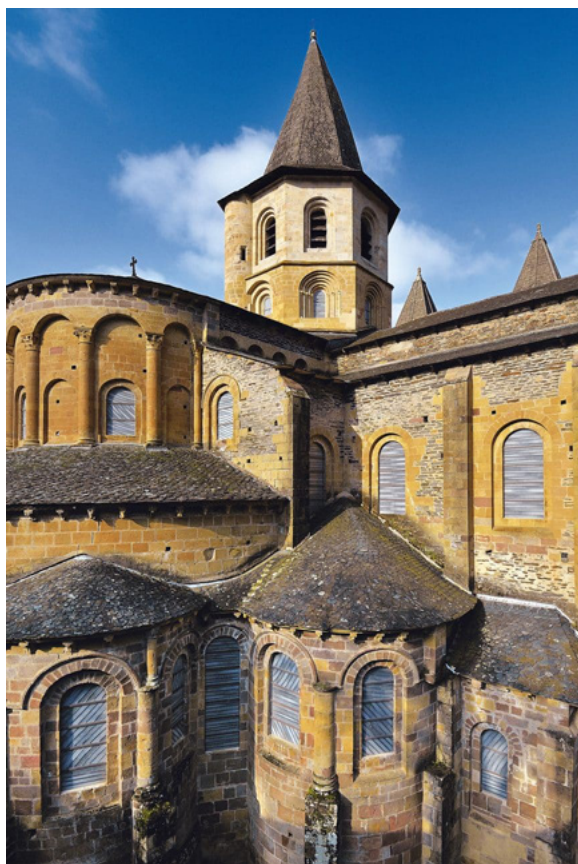
⁸⁴ Pierre Encravé, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 24

⁸⁵ Roger Vailland, « Soulages, une autre lumière », édition des Beaux Arts, 17/08/2025, p. 49

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49



Les vitraux de Pierre Soulages,
vus depuis l'intérieur de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques,
en Midi-Pyrénées.
© Remy Gabalda - AFP



L'abbatiale Sainte-Foy de Conques,
avec les vitraux de Pierre Soulages.
© Jacky Naegelen - Hans Lucas

Puis, en 1994, il est appelé pour peindre cent quatre fenêtres de l'abbaye Sainte-Foy de Conques, située dans sa région natale :
c'est le début de sa reconnaissance en France.
Il crée un gris translucide qu'il contraste par des lignes noires à directions changeantes (voir fig. gauche).
C'est d'ailleurs à la suite d'une visite de classe dans cette abbaye que Soulages, fasciné par ce lieu, se met à peindre quotidiennement alors qu'il n'a que douze ans.
En 2008, la ville de Rodez inaugure un musée consacré à ses œuvres.

Auguste Rodin dans *L'Art* publié en 1911, insiste longuement sur la nécessité d'un métier d'art maîtrisé :

« C'est qu'en effet aucune inspiration subite ne saurait remplacer le long travail indispensable pour donner aux yeux la connaissance des formes et pour rendre la main docile [...] il faut posséder une technique consommée pour dissimuler ce qu'on sait »⁸⁷.

La spontanéité n'existe pas sans une mémoire du geste si profonde qu'elle s'efface dans l'œuvre.

C'est ce qui rend l'œuvre de Soulages vivante :
il n'exécute pas, il laisse faire.

Son corps a tellement répété, expérimenté, qu'il n'a plus besoin de penser.

C'est cette mémoire du corps qui lui permet de se libérer et d'improviser.

Par mémoire « corporelle », j'entends cette mémoire procédurale qui, inscrite dans le corps, libère le geste.

Elle laisse un grand espace à l'intuition.

J'y suis attachée parce qu'elle ne nécessite pas de puiser dans ma mémoire :
je laisse mon corps et mon imaginaire me guider inconsciemment.

⁸⁷ Auguste Rodin, *L'Art*, 1911, p. 132

JEU

Faire confiance au geste

Fermez les yeux et imaginez une maison dans une forêt.
Laissez votre main l'esquisser sans contrôle.

The first of these is the fact that the world is not a uniform whole, but a collection of many different parts, each with its own characteristics and interests. This is the principle of diversity, which is the foundation of all life and progress. Without diversity, there would be no room for growth or change, and the world would be a stagnant, lifeless mass. It is the variety of life, of thought, of action, that gives the world its richness and its beauty. It is the different ways in which people think, feel, and act that create the tapestry of human experience. It is the diversity of nature, of its plants and animals, of its landscapes and its climates, that makes the world a place of wonder and awe. It is the diversity of the universe, of its stars and planets, of its galaxies and its cosmic forces, that makes the world a place of mystery and wonder. Diversity is the source of all life, of all knowledge, of all progress. It is the engine of change, the force that drives the world forward. It is the light that illuminates the path of discovery, the spark that ignites the flame of innovation. It is the diversity of the human mind, of its capacity for thought and feeling, that makes the world a place of hope and possibility. It is the diversity of the human spirit, of its capacity for love and compassion, that makes the world a place of warmth and comfort. It is the diversity of the human world, of its cultures and its traditions, that makes the world a place of richness and beauty. Diversity is the lifeblood of the world, the force that keeps it alive and thriving. It is the diversity of the world that makes it a place worth living in, a place worth loving, a place worth fighting for. It is the diversity of the world that makes it a place of endless possibility, a place of endless hope, a place of endless wonder.

PARTIE 4

Les cas extrêmes

Cette dernière partie tend à explorer ces zones limites, pathologies, états altérés et autres. Comme je l'ai raconté au début de mon présent mémoire, la créativité d'un individu repose sur un équilibre neurologique fragile.

Toutefois, « la fine coordination des modules cérébraux distants requiert des phénomènes de synchronisation que de simples perturbations de connectivité peuvent profondément fragiliser »⁸⁸.

Ainsi, lorsque cet équilibre se rompt, ou lorsqu'il n'est pas encore pleinement formé, comme chez l'enfant, qu'advient-il de la création ?

Selon le psychiatre Raphaël Gaillard* (1976), la création est souvent propice à la folie.

En 1945, l'artiste français Jean Dubuffet (1901-1985) va jusqu'à inventer un courant artistique qu'il nomme l'art brut, à la suite de visites d'hôpitaux psychiatriques suisses⁸⁹.

À l'écart des courants existants, il s'agit de productions libres, réalisées par des artistes autodidactes, qui prônent un art instinctif, spontané et libre.

La folie peut être liée à un traumatisme ou à une pathologie comme la schizophrénie.

Mais elle peut aussi être nourrie volontairement.

Certains artistes voient, dans la folie, une méthode pour se libérer du poids des traditions.

L'absence de conscience devient alors une ressource.

Un débordement d'énergie, un excès de liberté.

Toutefois, la plupart en sont victimes et font avec.

Elle peut se traduire par une mémoire incontrôlable, hallucinée comme celle de l'écrivaine Amélie Nothomb (1967), ou comme celle de la peintre Séraphine de Senlis (1864-1942) qui alimente sa folie en buvant de l'alcool.

Les substances psychoactives** sont souvent utilisées comme des médiums par certains, libérant l'urgence du geste et leur permettant d'accéder à un état détaché du réel.

Paradoxalement, ces mêmes substances qui semblent nourrir l'imaginaire, attaquent la mémoire, créent des blancs et instaurent l'oubli.

⁸⁸ Raphaël Gaillard, *Un coup de hache dans la tête*, 2022, p.177

⁸⁹ Claire Maingon, « L'art brut en 2 minutes », beauxarts.com, 29/07/2024, consulté le 14/12/2025

* Raphaël Gaillard est un médecin, psychiatre et écrivain français, spécialiste des neurosciences cognitives, de la dépression et de la schizophrénie.

** D'après le Centre nationale de coordination des addictions, « les substances psychoactives sont des produits qui modifient l'état de conscience. Elles ont un effet sur la perception, la pensée, les sentiments et les actions », consulté le 16/12/2025 sur leur site internet infodrog.ch



Séraphine de Senlis,
devant son chevalet.
Tirage photographique.
1927-1928
© Albert Benoît - Musées de Senlis

L'oubli, qu'il surgisse d'un accident, d'une maladie, ou d'un traumatisme me concernant, crée des trous dans le réservoir de mémoire et perturbe les circuits d'électrons.
Le poète français Louis Aragon (1897-1982) en parle comme :

« L'irréparable blessure du temps,
la discontinuité de l'âme, ce trou dans la poche, l'oubli »⁹⁰.

Il est quasiment impossible de se rappeler de ce qui est perdu.
Rien ne comble ce vide.

Le manque reste et s'élargit parfois, jusqu'à avaler une existence entière.
Comme dans la maladie d'Alzheimer où la mémoire s'efface, morceau par morceau,
jusqu'à effacer l'entière de la mémoire, jusqu'à l'oubli de soi.
Je raconte dans cette partie la vie de créateurs qui, volontairement ou non, font partie de
ce que j'appelle des « cas extrêmes » en création.

L'état modifié, Séraphine de Senlis

Séraphine est née le 3 septembre 1864.
Dans la campagne de l'Oise, en France.
Elle perd ses parents dès l'âge de ses sept ans⁹¹.
Dès son adolescence, elle entre comme domestique dans un couvent.
Elle n'a jamais mis les pieds dans un musée.
Rien, dans sa vie, ne laisse présager qu'elle deviendra peintre.

Jusqu'au jour où elle entend des voix.
La Vierge Marie lui apparaît.
Elle y voit un signe de son ange gardien, un appel qu'elle ne peut ignorer.
Tard le soir, dans sa chambre de bonne, la fenêtre ouverte, elle commence à peindre par
nécessité.
En 1906, à quarante-deux ans, elle peint sa première toile sur bois.
Elle n'a jamais appris, jamais suivi la moindre méthode.
Faute de moyens, elle va à la droguerie du coin acheter un simple pot de peinture blanche
de la marque Ripolin.
Elle se met à fabriquer elle-même ses pigments, d'où jaillissent les couleurs vives.
Elle ne révélera jamais sa recette.
Sa peinture naît de son amour pour la nature, qu'elle réinvente en motifs sur ses toiles.
Son imagerie est celle d'une vie de domestique étrangère à l'histoire de l'art.
Ses natures mortes sont de plus en plus intenses, habitées.
L'acte créatif se fait sans filtre, dans une immédiateté violente.
Elle peint souvent à genoux, en chantant, en parlant aux anges.
Surtout en buvant de l'alcool.
Ses gestes sont nerveux, délirants, exaltés.

Un jour, le critique d'art allemand Wilhelm Uhde (1874- 1947), le premier collectionneur
de Picasso et de George Braque (1882- 1963), découvre ses œuvres et décide de les acheter.
Séraphine gagne en notoriété et peint des toiles de plus en plus grandes.
Mais en 1914, au déclenchement de la guerre, son collectionneur doit quitter la France.
Ses tableaux sont vendus aux enchères.

⁹⁰ Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli*, 1972, p. 153

⁹¹ Eline Erzlibengoa, « L'histoire du dimanche, Séraphine de Senlis, bonne à tout faire, esprit simple et peintre
de génie », France info, 07/02/2021, consulté le 20/11/2025

Séraphine se retrouve seule.

Peu à peu, la folie s'empare d'elle.

Elle frappe aux portes en annonçant la fin du monde.

Elle se sent persécutée, surveillée, menacée.

Elle est convaincue qu'on veut lui voler ses toiles.

Ou encore qu'on va la violer pendant son sommeil.

Elle écrit aux gendarmes, multiplie les lettres où elle dénonce ceux qu'elle croit ligüés contre elle.

Les mêmes voix, qui avaient nourri sa création, deviennent destructrices.

Le 31 janvier 1932, Séraphine est internée à l'hôpital psychiatrique de Clermont-de-l'Oise, sa commune natale.

Elle y reste dix ans.

On lui diagnostique une forme de schizophrénie.

La schizophrénie affecte aujourd'hui 1% de la population française soit 70 000 personnes⁹².

Elle ne détruit pas la mémoire comme l'amnésie ou Alzheimer, mais elle fracture la logique commune.

Gaillard la définit sous la forme d'une « triade diagnostique » réunissant :

« Les symptômes positifs, qui constituent les idées délirantes et les hallucinations; les symptômes négatifs, qui prennent notamment la forme d'un repli social; et la désorganisation de la pensée et des actes »⁹³.

C'est l'ensemble de cette triade qui signe le diagnostic.

La chambre est froide, la nourriture est rare.

Elle cesse de peindre immédiatement mais se met à écrire.

Ses lettres sont à l'image de ses peintures :

une profusion d'éléments, ici de mots (voir fig. gauche).

Les mots vont dans tous les sens.

Ils saturent l'espace et laissent très peu de vide.

Même après retranscription, l'ensemble forme un délire continu.

Un délire où les phrases s'enchaînent sans véritable cohérence.

Ses troubles mentaux s'aggravent.

Elle meurt de faim à l'asile en 1942, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Son histoire rappelle que la création n'est pas toujours saine pour celui qui crée.

Ou encore le résultat d'une élaboration savante :

elle peut surgir comme une poussée irrépressible.



« Grappes et feuilles rose »,
Séraphine de Senlis.

Ripolin sur toile,
18,4 x 24 cm.

Vers 1929

© Christian Schryve - Musées de Senlis



« Les Grenades »,
Séraphine de Senlis.
Ripolin sur toile,
18,4 x 24 cm.
Vers 1915

© Christian Schryve - Musées de Senlis.



« Orange et trois quartiers d'orange »,
Séraphine de Senlis.
Ripolin sur toile,
18,4 x 24 cm.
Vers 1915

© Christian Schryve - Musées de Senlis



Portrait d'Amélie Nothomb
2013
© Marianne Rosenstiehl

La folie psychique, Amélie Nothomb

Amélie Nothomb est née le 13 août 1967.

À Kobe, au Japon.

Depuis, le Japon occupe une place colossale dans sa vie.

Elle déménage en Chine, où elle est gardée par des soldats.

Puis au Laos, au Bangladesh, en Birmanie...

À cette période, son seul repère c'est la bibliothèque de ses parents.

C'est la seule chose qu'elle ne perd pas au fil de ses déménagements.

À l'âge de dix-sept ans, elle se rend dans son pays d'origine :

la Belgique.

Elle y rencontre sa grand-mère et y apprend que son arrière-grand-père, Pierre Nothomb, est lui aussi écrivain.

Elle est fascinée par la discipline, propre au Japon, pour laquelle elle développe un amour obsessionnel :

Par « discipline », j'entends un « ensemble de lois, d'obligations qui régissent une collectivité et destinées à y faire régner l'ordre ; règlement »⁹⁴.

Une passion pour les choses très difficiles.

À neuf ans, elle lit *Les Misérables* et la Bible.

Puis, elle développe un goût prononcé pour le latin et le grec.

À onze ans, elle fait neuf heures de latin par semaine.

À douze ans, elle ajoute six heures de grec.

Au même âge, elle subit une agression sexuelle qui lui cause une souffrance inévitable et inaltérable.

Elle devient hantée par cette souffrance, qui lui créera des insomnies pour le reste de sa vie.

Puis elle finit par devenir attachée à cette souffrance.

Elle décide de retourner au Japon, considérant ce pays comme le sien.

Un jour, son père lui fait comprendre que ce pays n'est pas le sien, qu'elle n'y vivra jamais et qu'elle va devoir le quitter pour probablement ne jamais y revenir :

« Je me souviens du choc que ça m'a fait, ça m'a traumatisée »⁹⁵.

Totalement obsédée par ce pays, cette blessure est, selon elle, sûrement la cause de sa mémoire absolue.

Amélie Nothomb est hyperthymésique.

Elle est mon inverse :

« Chez ces individus, les souvenirs sont soigneusement indexés par date. Certains pourront décrire avec précision ce qu'ils ont fait le 6 juillet 2002, et s'immerger de nouveau dans les émotions et sensations qui les ont accompagnés ce jour-là »⁹⁶.

En 1992, elle publie pour la première fois un de ses livres : *L'Hygiène de l'assassin*.

Puisque c'est déjà en réalité son onzième manuscrit.

Elle écrit en moyenne quatre livres par an.

⁹⁴ Larousse, *Dictionnaire de la langue française*, définition du mot « discipline », consulté le 15/11/2025

⁹⁵ Aymeric goetschy, « Loin de son personnage médiatique, Amélie Nothomb se livre sur son quotidien et sa vision du monde », Brut, 21/08/2024

⁹⁶ Valentina La Corte, « Voyager dans le temps par la pensée : un nouveau cas d'hypermnésie autobiographique », Institut du cerveau, 28/08/2025



Portrait d'Amélie Nothomb
2019
© Marianne Rosenstiehl

Aujourd'hui, à cinquante-huit ans, elle en est à son cent-dixième manuscrit, et pourtant, seulement au trente-troisième publié.

Il y a des écrits qu'elle considère inutiles à publier, pensant que cela ne leur apporterait rien. Non pas qu'elle les juge mauvais, mais parce qu'il n'est question que de ses obsessions intimes, et qu'elle ne veut donc pas choquer le lecteur.

Amélie Nothomb est obsessionnelle.

Elle considère qu'écrire est une pathologie qu'elle ne contrôle pas.

Elle est graphomane, ce qui signifie une « personne qui a la manie d'écrire »⁹⁷.

Aujourd'hui, elle dit avoir très mal à l'épaule à cause de son implication corporelle totale dans l'écriture.

Elle doit d'ailleurs faire un exercice quotidien pour renforcer un muscle de son bras qui consiste à tirer sur un gant de vaisselle pendant cinq minutes tous les jours.

Très vite, elle cherche à développer une certaine routine d'écriture.

Elle commence par essayer tous les horaires et toutes les substances.

Elle finit par choisir l'horaire matinal et le thé noir fortement infusé.

Elle écrit donc de quatre à huit heures, accompagnée de son demi-litre de thé, qu'elle boit à jeun, et d'un stylo « bic ».

Selon elle, cette boisson est nécessaire pour arriver à un certain état et donc pour écrire, jusqu'à la rendre malade, l'a faire vomir.

C'est la même routine, la même discipline depuis vingt ans,

Samedi et dimanche inclus.

Très souvent, il lui arrive de mal dormir, voire de ne pas dormir :

« J'ai un très mauvais sommeil,

[...]Il y a des démons en moi qui ne me laissent pas dormir »⁹⁸.

Mais ça n'a jamais été une mauvaise excuse pour ne pas écrire.

Sa discipline est absolue.

Avant d'utiliser son stylo, elle profite de ses insomnies pour commencer à écrire dans sa tête sans prendre de notes.

Ses écrits du matin sont alors très peu raturés.

Selon elle, c'est aussi grâce à cet exercice mental quotidien qu'elle a pu développer une telle mémoire.

Amélie Nothomb est déconnectée du monde.

Elle a une indifférence totale envers Internet et tout ce qui en découle :

« Je n'ai pas de voiture, pas de télé, pas d'enfant, pas de smartphone, je roule à vélo »⁹⁹.

Elle ne mange que des aliments pourris pour des raisons gustatives :

« J'achète des fruits, je les oublie, et 6 semaines plus tard ils commencent à devenir bons »¹⁰⁰.

Elle n'aime pas lire un résumé avant d'entamer un livre.

Désormais, elle détourne la quatrième de couverture de sa fonction première.

Elle l'utilise non plus comme une page de résumé, mais comme un moyen de brouiller le futur lecteur, en n'y laissant qu'une seule phrase volontairement énigmatique.

⁹⁷ LeRobert, *Dictionnaire de la langue française*, définition du mot « graphomane », consulté le 29/11/2025

⁹⁸ Aymeric goeschty, « Loin de son personnage médiatique, Amélie Nothomb se livre sur son quotidien et sa vision du monde », Brut, 21/08/2024

⁹⁹ *Ibid*

¹⁰⁰ Thierry Ardisson, « Amélie Nothomb : Sa drôle de vie chez Thierry Ardisson », Tout Le Monde En Parle (France 2), 25/03/2000



Max Alexander avec l'une de ses créations,
à l'hôtel Conrad à New York.
2/08/2024
© Graham Dickie

Et sur le talent, elle a une vision radicale :

« Alors, vous parliez de l'effort et de la discipline.

Ça, c'est plutôt les moyens.

Je crois surtout au désir.

Ce que je crois, c'est que ce que l'on appelle le talent, c'est l'intensité du désir.

Si vraiment, vraiment vous voulez écrire, si vraiment vous voulez devenir musicien, vous ne vous posez même pas la question de savoir si vous avez du talent.

Le talent, personne ne sait ce que c'est.

Je ne sais pas ce que c'est.

Vous vous demandez jusqu'où vous êtes capable d'aller pour vivre votre désir et si la réponse est « mais jusqu'au bout ! », alors forcément du talent vous en aurez »¹⁰¹.

Elle affirme ne pas croire au talent.

Pourtant, certains cas semblent la contredire.

Mozart, par exemple, compose ses premiers menuets et allemandes à l'âge de cinq ans.

À six ans, il joue devant les cours royales.

À huit ans, il compose sa première symphonie complète.

À onze ans, il compose son premier opéra.

L'enfant comme paradigme de la création intuitive, Max Alexander (2016)

Il est vrai que, malgré la pensée d'Amélie Nothomb sur le talent, certains enfants semblent créer avec intelligence avant même d'avoir appris.

L'enfant incarne par nature une création sans références savantes.

Quand il dessine, il n'a ni perspective, ni proportion, ni règle.

Il trace ce qu'il perçoit ou ce qu'il imagine, sans souci de conformité.

Une maison est un carré surmonté d'un triangle et un visage, deux ronds avec des points.

Chez certains enfants, cette liberté et cette naïveté vont plus loin :

leurs créations quittent le registre du jeu pour devenir sérieuses.

Max Alexander est né le 25 février 2016.

À Los Angeles, aux États-Unis.

Il grandit dans une famille qui ne vient pas du milieu de la mode.

Rien ne le destine à devenir créateur.

Un soir, alors qu'il n'a que quatre ans, il vient voir ses parents et leur dit :

« Excusez-moi, j'ai quelque chose à vous annoncer :

je suis créateur de mode et j'ai besoin d'un mannequin.

Donnez-moi un mannequin et je vais vous montrer »¹⁰².

C'est ce que raconte sa mère, Sherri Madison, lors d'une interview.

Ce soir-là, ses parents lui construisent un mannequin avec des morceaux de carton.

Max crée sa première robe avec des bouts de tissus et de chiffons.

Il commence à coudre avant même de savoir écrire.

Ses premières créations naissent de matériaux de récupération :

rubans, morceaux de tissu attachés avec des nœuds, scotch...

Il drape, découpe, coud, structure.

Comme un jeu au départ.

¹⁰¹ Jonathan Langlois, « Amélie Nothomb : Peut-on aimer sans souffrir ? », Les lueurs, 31/08/2025

¹⁰² F.Genauzeau, A.Sangouard et C.Guimier, « Mode : à huit ans, Max Alexander est le plus jeune créateur de la planète », France info (France 2), 22/12/2024



Des créations de Max Alexander,
à l'hôtel Conrad à New York.
2/08/2024
© Graham Dickie

Mais très vite, il affirme un univers personnel.
À cinq ans, il commence à prendre des cours de couture formels.
Un an plus tard, il achève sa première collection.
À l'été 2021, il présente son premier défilé à Los Angeles.
Aujourd'hui, plus de dix millions de personnes suivent son travail sur les réseaux sociaux.
Max travaille depuis sa maison, où il occupe un étage entier.

Il ne fait jamais de croquis, il crée au fil de sa pensée :

« Je me contente de réfléchir et parfois je coupe directement »¹⁰³.

C'est lui qui choisit les tissus, effectue la découpe puis l'assemblage.
Depuis, il crée des collections entières, expose ses pièces et continue de construire, sans modèle, un univers qu'il imagine seul.
Ses créations lui ouvrent les portes des univers les plus fermés :
les Fashion Weeks, les commandes de célébrités...
Il vend ses pièces à l'international.

Son imagerie est celle d'un enfant étranger à l'histoire de la mode, qui ne copie pas puisqu'il ne connaît pas.
En fouillant dans son histoire familiale, ses proches découvrent récemment que son arrière-grand-père, Jack Alexander, était patronnier à Montréal, au Canada.
Il aurait possédé plus de quarante boutiques de robes au cours de sa vie.
Certains y voient la possibilité d'une réincarnation.

Dans tous les cas, il incarne la puissance de la création intuitive enfantine :
une main et un cerveau qui agissent avant que la théorie ou la critique ne les enferme.
Quand on lui demande ce qu'il veut faire plus tard, Max répond :

« Je veux être comme Barbie, avoir des dizaines de métiers.
Je veux faire plein de trucs différents, plein »¹⁰⁴.

Pour conclure cette partie sur l'enfant, je pense, comme Picasso, que chaque enfant porte en lui une fibre artistique, une sensibilité particulière qu'il « choisit » de préserver ou d'abandonner en grandissant :

« Dans chaque enfant il y a un artiste.
Le problème est de savoir comment rester un artiste en grandissant »¹⁰⁵.

Qu'il surgisse d'une pathologie, de l'enfance ou de l'alcool, le geste créatif révèle une vérité commune :
l'art peut naître même quand les repères et références sont faibles ou s'effondrent.
Finalement, quand on regarde une œuvre, on ne sait pas, à première vue, si elle vient d'un enfant, d'un malade ou d'un individu de bonne santé.
C'est peut-être cela, la force de la création :
son indifférence, sa liberté.

¹⁰³ F.Genauzeau, A.Sangouard et C.Guimie, « Mode : à huit ans, Max Alexander est le plus jeune créateur de la planète », France info (France 2), 22/12/2024

¹⁰⁴ *Ibid*

¹⁰⁵ Pablo Picasso, « L'enfance de Picasso », d'après le site internet museepicassoparis.fr, consulté le 08/12/2025



Max Alexander aux côtés d'une mannequin,
portant l'une de ses robes.

23/09/2024

© Jeanie Stehr



Max Alexander,
avec derrière lui une de ses robes.
02/08/2024
© Graham Dickie



Max Alexander aux côtés d'une mannequin,
portant l'une de ses robes.

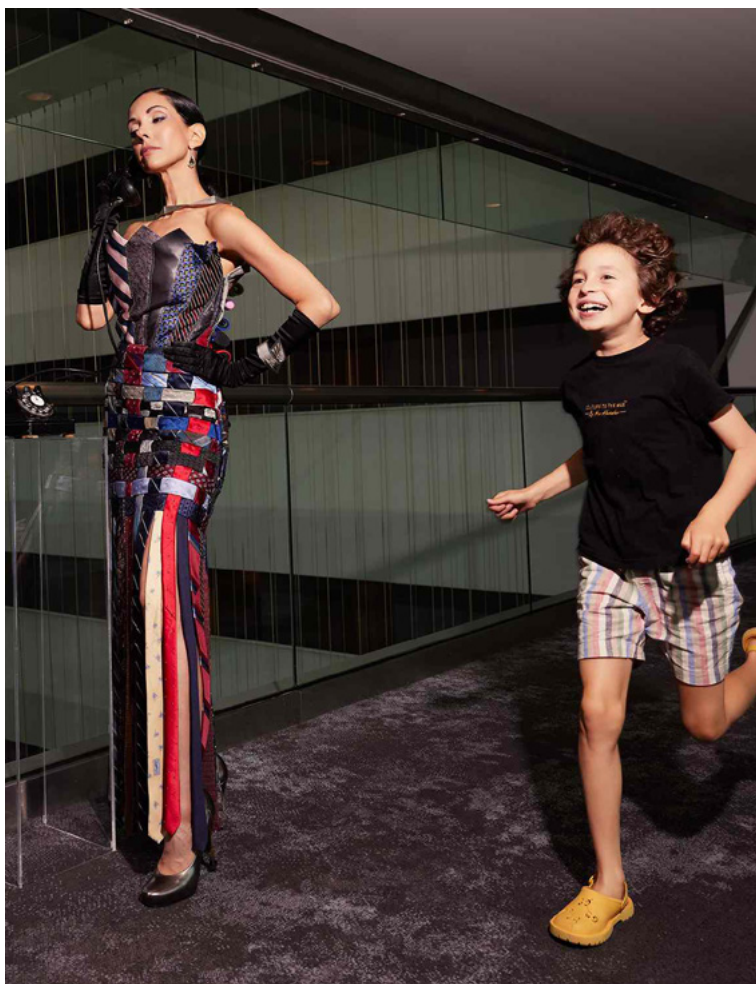
23/09/2024
© Jeanie Stehr



Une robe dessinée par Max Alexander.

02/08/2024

© Graham Dickie



Max Alexander aux côtés d'une mannequin,
portant l'une de ses robes.

23/09/2024

© Jeanie Stehr



Une robe dessinée par Max Alexander.

02/08/2024

© Graham Dickie



Max Alexander en visite du Metropolitan Museum of Art,
avec le designer Isaac Mizrahi (1961),
à New York.
01/08/2024
© Graham Dickie



Max Alexander aux côtés des mannequins,
portant les robes de sa collection.
Présentées pour la première fois à la Fashion Week 2024 de New York.
23/09/2024
© Jeanie Stehr

JEU

Associer les extrêmes

Reliez chaque trouble à la défintion qui lui correspond.

- | | |
|---|--|
| Schizophrénie 1. ☐ | ☐ A. Perte totale ou partielle de la mémoire |
| Autisme 2. ☐ | ☐ B. Dépendance à quelconque |
| Bipolarité 3. ☐ | ☐ C. Actes obsessionnels |
| Hypermnésie 4. ☐ | ☐ D. Désorientation totale |
| Parkinson 5. ☐ | ☐ E. Dissociation mentale |
| Toc 6. ☐ | ☐ F. Trouble du développement |
| Alzheimer 7. ☐ | ☐ G. Dérèglements de l'humeur |
| Hyperphantasie 8. ☐ | ☐ H. Imagination visuelle extrême |
| Addiction 9. ☐ | ☐ I. Dégénérescence progressive des neurones |
| Amnésie 10. ☐ | ☐ J. Une mémoire infailible |

Dans tous les cas, il s'agit de comprendre que la création n'est jamais pure.
Elle est toujours nourrie de ce qu'elle a absorbé.

Il n'y a pas d'improvisation sans archives, sans souvenirs ou sans gestes intégrés.
Mais il n'y a pas non plus de création originale si ces traces restent rigides.
Si elles imposent leur forme au lieu de se prêter au jeu.
Créer, c'est habiter cette tension :
un pied dans le savoir, l'autre dans l'inconnu.

Pourtant, tout le monde n'atteint pas ce sentiment de relâchement.
Cela peut résulter d'une intention artistique non définie, d'un déficit de références, ou,
dans le cas d'un artisan, d'une technique encore imparfaitement acquise.
Le doute s'installe et prend le dessus.
Les neurosciences le démontrent :
le manque d'appuis, et l'autocritique qui en découle, peuvent figer le geste ou bloquer
l'idée dans la tête.
Dans un monde où l'on a accès à tout et tout le temps, il est facile de se comparer et de se
sentir étouffé.
Chaque dessin est jugé et ramené à ce qui existe déjà.
C'est souvent ce qui arrive aux étudiants en art.
Ils accumulent des savoirs, des techniques, des règles, et, au moment de créer, tout ce
bagage les paralyse.

Créer, ce n'est pourtant pas faire *tabula rasa*.
Du moins, pas comme je le concevais avant d'écrire ce mémoire.
C'est accepter que la mémoire soit là, mais qu'elle n'impose plus sa voix.
C'est pourquoi il est essentiel de trouver son propre chemin, sa méthode :
apprendre, lire, écrire, observer, dessiner, expérimenter, écouter, toucher, se balader...
Tous les jours, le plus possible.
Peu importe le sujet ou l'action.
Il s'agit d'élargir sa mémoire dans le maximum de domaines.
Pour ensuite cultiver davantage celle qui nous plaît le plus.
L'inspiration se trouve partout, et souvent là où on ne l'imagine pas.
Et c'est ainsi qu'on libère l'élan instinctif.

Je sais maintenant que la mémoire n'est pas un obstacle à la création.
Elle ne l'a jamais été.
Je pense qu'il faut d'abord développer le fondement : étudier, apprendre.
Puis faire preuve d'effort.
J'entends par là un travail patient, physique ou intellectuel, qui s'inscrit sur le long terme.
Et surtout, il faut nécessairement un élan intérieur qui jaillit, une âme créatrice.
Pris séparément, ces termes s'épuisent ou se stérilisent.
L'artiste a besoin d'être cultivé mais aussi d'être habité par la volonté de créer.
Et l'effort, lui, d'être maîtrisé.

Qu'elle surgisse de la paroi d'une grotte, d'un carré noir sur blanc, d'un cahier saturé de
signes ou de l'univers de Mario Bros, la création traverse les siècles.
Tantôt nécessité primitive, tantôt conséquence d'une faille pathologique, tantôt choix
radical, elle révèle toujours la même vérité :
on ne crée jamais à partir de rien.
On crée.

Juliette



Jeanne Peille (1905-1990).
Juin 2023,
à Aix-en-provence.
Photographie provenant d'un album,
trouvée dans un magasin d'antiquités.
© *Ma chère inconnue*,

Jean-Pierre Constant m'a amenée à rencontrer cette jeune femme :
Naïs Nolibos, une étudiante de mon âge qui étudie le journalisme.
Dans son premier livre, *Ma chère inconnue*, elle fait le portrait de
femmes anonymes qu'elle a chinées en brocante.
Par accumulation et par recherches, elle reconstruit leurs histoires.
Elle considère que ces femmes ne méritent pas l'oubli.
C'est surtout ça que je retiens :
la façon dont elle prend soin de la mémoire des autres, en prenant le
temps nécessaire.

Et la dédicace qu'elle m'a faite :

« pour je ne sais qui ».

Avec inscrit la mauvaise date (nous sommes réellement rencontrées
le seize novembre 2025), termine ce mémoire comme il a été écrit :
entre oubli, hasard et un peu d'ironie.

pour
« je ne sais qui »

Bonne et
anonyme
lecture !

Naïs Nolibos

Paris,
le 9 Juin 24

Et moi dans tout ça ?

Je crois que je me sens mieux.

Remerciements à mon professeur Jean-Pierre Constant.
Pour son intelligence, son écoute, sa gentillesse.
Et surtout pour la richesse de sa mémoire.

À mes amies Augustine Nay et Muriel Belgy aussi.
Pour leur présence et leur soutien.

BIBLIOGRAPHIE



Voici les sources qui ont accompagné ma réflexion.
Elles ont éclairé mes zones d'ombre et largement nourri l'écriture de ce mémoire.

« Écrire, c'est tenter de sauver quelque chose du temps qui passe,
même si l'on sait que tout, un jour, nous échappera. »

Marguerite Duras (1914-1996), *Écrire*, 1993

Ouvrages :

ADLER, Laure

Charlotte Perriand (1^{ère} édition 2019)- France - Éditions Gallimard folio - 2025

ALBERTI, Leon Battista

De pictura - Florence - Italie -1435

ARAGON, Louis

Blanche ou l'oubli (1^{ère} édition 1967)- France - Éditions Folio - 1972

ASSÉZAT, Jules (& TOURNEUX, Maurice)

Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originale, tome 4^{ème}, Éléments de Physiologie - Paris - Éditions Garniers Frères (BNF) - 1875

BACHELARD, Gaston

L'air et les songes (1^{ère} édition.1943) - Éditions Corti - France - 1990

BAUDELAIRE-DUFAYS, Charles

Salon de 1845 (II) - France - Éditions Jules Labitte - 1845

BERNADAC, Marie-Laure

Louise Bourgeois : femme-couteau - France - Éditions Flammarion - 2019

BOURGEOIS, Louise

Destruction du père, reconstruction du père, écrits et entretiens de Louise Bourgeois 1923-2000 - France - Éditions Daniel Lelong - 2000

BRETON, André

Manifestes du surréalisme (1^{ère} édition 1924) - France - Éditions Folio - 1985

BRIDOUX, André

Le souvenir - France - Presses universitaires de France (BNF) -1956

CHAUMIER, Serge

L'Inculture pour tous. La nouvelle utopie des politiques culturelles - France - Éditions L'Harmattan - 2010

CORDIER, Françoise & GAONAC'H, Daniel

Les apprentissages et la mémoire procédurale - France - Éditions Armand Colin - 2010

DE BEAUNE, Sophie Archambault

Que nous dit la Préhistoire des conditions de l'invention - Hal open science (2014) - 2012

DURAS, Marguerite

Écrire - France - Éditions Gallimard -1993

EUM, Juae

Réinvention de la mémoire dans la création artistique, préface de François Soulages - Paris 5^{ème} - Éditions L'Harmattan - 2021

FAUCHEREAU, Serge

Malevitch - Paris - Éditions Cercle D'art -1991

FREUD, Sigmund

La création littéraire et le rêve éveillé, traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (1933) (1^{ère} édition.1908) - Paris - Éditions Gallimard - Réimpression 1971

GAILLARD, Raphaël

Un coup de hache dans la tête - France - Éditions Grasset - 2022

GOMBRICH, Ernst Hans

Histoire de l'Art (1^{ère} édition.1950) - Éditions Phaidon - 2001

JEANNERET, Charles-Édouard
L'Art décoratif d'aujourd'hui - France - Éditions Georges Crès - 1925

KANDINSKY, Wassily
Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (1^{ère} édition.1910) (trad. 1949) - France - Éditions Folio
Essais - 1988

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René
Hésiode - Paris - Éditions Alphonse Lemerre - 1869

LÉAL, Brigitte (& BRIEND, Christian / COULONDRE, Ariane)
Le Cubisme - France - Éditions du Centre Pompidou (catalogue d'exposition) - 2018

LORBLANCHET, Michel
Les origines de l'art - France - Éditions Le Pommier - 2017
Art pariétal : Grottes ornées du Quercy - France - Editions du Rouergue - 2018

MALCUIT, Gérard (POMERLEAU, Andrée & MAURICE, Paul)
Psychologie de l'apprentissage, termes et concepts - Edisem (Montréal) - Maloine (Paris) -1995

MALRAUX, André
Les Voix du silence - France - Éditions Gallimard -1956

MERLEAU-PONTY, Maurice
Signes - France - Éditions Gallimard -1960

NIETZSCHE, Friedrich
La généalogie de la Morale, traduit par Henri Albert (3^{ème} édition) (Éd.1900) - Hachette Livre, BNF - 2012
L'origine de la tragédie (1^{ère} édition 1872), traduit par J. Marnold et J. Morland (1906)- France - Édition électronique
Les Échos du Maquis 2011.

NOLIBOS, Naïs
Ma chère inconnue - Paris - Auto-édition - 2024

PEREC, Georges
W ou le Souvenir d'enfance - Paris 7^{ème} - Édition Denoël -1975

PROUST, Marcel
Du côté de chez Swann - France - Édition d'Antoine Compagnon, folio classique -1988

MODIANO, Patrick
Dora Bruder (1^{ère} édition 1999) - Paris - Éditions Gallimard folio - 2018

RICŒUR, Paul
La mémoire, l'histoire, l'oubli - Paris 14^{ème} - Éditions Points - 2000

RODIN, Auguste
L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell (1^{ère} édition.1911) - Hachette Livre, BNF - 2023

VAILLAND, Roger
Comment travaille Pierre Soulages, préface d'Alfred Pacquement - France - Éditions Du Sonneur - 2025

VALÉRY, Paul
Eupalinos ou l'architecte (Volume 1) - Paris - Éditions du Sagittaire -1931

VOLTAIRE, François-Marie Arouet
Œuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique IV (Éd.1877) - Hachette Livre, BNF - 2013

Articles :

INSTITUT DU CERVEAU,

« Le fonctionnement du cerveau » - France - Institutducerveau.org - mise à jour le 08/01/2026

JOULIN, Morgane

« Aphantasie : pourquoi certaines personnes n'arrivent pas à générer des images mentales »

France - Nationalgeographic.fr - 04/04/2024

KOUNIOS, John - YONGTAEK, Oh - ERICKSON, Brian - FENGQING, (Zoe) Zhang, YOUNGMOO E., Kim,

« Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study » - États-Unis - 28/01/2020

GEVART, Louis

« Aux origines de la photographie : une folle course à l'innovation » - France - Beauxarts.com - publié le 09/01/2020

(mise à jour le 20/03/2023)

MAINGON, Claire

« L'art brut en 2 minutes » - Beauxarts.com - 29/07/2024

MILON, Nicolas et GUÉNON DES MESNARDS, Fanny

« Tendances » - AD - 03/03/2025

Sources médiatiques & Interviews :

Brut

« Loin de son personnage médiatique, Amélie Nothomb se livre sur son quotidien et sa vision du monde »

GOETSCHY, Aymeric - 21/08/2024

France 2

« Mode : à huit ans, Max Alexander est le plus jeune créateur de la planète »

GENAUZEAU, F - SANGOUARD, A. - GUIMIER, C. - 22/12/2024

« Amélie Nothomb : Sa drôle de vie chez Thierry Ardisson »

ARDISSON, Thierry - Tout Le Monde En Parle - 25/03/2000

France Inter

« Interview de Anthony Authié »

BURKI, Daphné - 14/10/2025

France Info

« L'histoire du dimanche, Séraphine de Senlis, bonne à tout faire, esprit simple et peintre de génie »

ERZILBENGOA, Eline - 07/02/2021

Les lueurs

« Amélie Nothomb : peut-on aimer sans souffrir ? »

LANGLOIS, Jonathan - 31/08/2025

Radio France

« La modernité baudelairienne : difficile à saisir et ambiguë »

CAMPAGNON, Antoine - 06/08/2014

« Jackson Pollock, une possibilité d'être »

NUSSBAUM, Marie-France - 15/11/2021 (1ère diffusion 22/02/1982)

Correspondances :

CÉZANNE, Paul

« Lettre à Émile Bernard » - Aix-en-Provence - 23/10/1905

KLEIN, Yves

« Préparation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert », © Succession Yves Klein, ADAGP, Paris

Journal, revue :

« The New Yorker » - États-Unis - 27/07/2015

DE BURE, Solène (responsable éditoriale)

« Soulages, une autre lumière » - Paris - Musée du Luxembourg - Éditions Claude Pommereau - 2025

Réseau social :

INSTAGRAM

@ZyvaStudio - 29/08/2023

Film :

« Séraphine » - France - Martin Provost - 2008

Expositions :

« La préhistoire, machine à remuer le temps » - Paris - Centre Pompidou - du 08/05/2019 au 16/09/2019

« Soulages, une autre lumière » - Paris - Musée du Luxembourg - du 17/09/2025 au 11/01/2026

Conférence, communiqué de presse :

TATE MODERN

« La Tate acquiert l'araignée géante Maman de Louise Bourgeois » - Angleterre - 11/01/2008

UNESCO

«Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles » - Mexico - du 26/07/1982 au 06/08/1982

Sites internet :

Archeologie.culture.gouv.fr

Awarewomenartists.com

Beauxarts.com

Cairn.info

Centrepompidou.fr

Collections.louvre.fr

Drexel.edu

Franceinfo.fr

Guggenheim-bilbao.eus

Infodrog.ch

Institutducerveau.org

Larousse.fr

Lerobert.com

Leguotidiendelart.com

Marianne.rosentiehl.com

Museepicassoparis.fr

Nationalgeographic.fr

Radiofrance.fr

Sciencedirect.com

Seattletimes.com

Unesco.org