

LA CRÉATIVITÉ TOUT AU LONG DE LA VIE, L'ŒUVRE DE SIMONE MARYE (1890-1961)

[Pauline Goutain](#)

Fondation Nationale de Gériatologie | « Gériatologie et société »

2011/2 vol. 34 / n° 137 | pages 113 à 129

ISSN 0151-0193

DOI 10.3917/gs.137.0113

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2011-2-page-113.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Fondation Nationale de Gériatologie.

© Fondation Nationale de Gériatologie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LA CRÉATIVITÉ TOUT AU LONG DE LA VIE, L'ŒUVRE DE SIMONE MARYE (1890-1961)

PAULINE GOUTAIN

DOCTORANTE EN HISTOIRE DE L'ART, À PARIS X NANTERRE

Sculpteur animalière dans les années 1920-30 puis oubliée du monde de l'art, Simone Marye (1890-1961) se remit à la création à plus de 60 ans alors qu'elle était internée à Maison Blanche (hôpital psychiatrique parisien). À partir de 1958 et jusqu'à sa mort en 1961, elle réalisa de nombreux dessins de style enfantin qui suscitèrent l'intérêt de Jean Dubuffet et trouvèrent leur place en 1965 dans sa collection d'Art Brut; art faisant appel « à l'invention la plus spontanée et personnelle » (Dubuffet) et non à l'habileté manuelle.

CREATIVITY ALL THROUGH LIFE: SIMONE MARYE (1890-1961)

Simone Marye was an animal sculptor in the twenties and thirties who then became forgotten by the art world. She began to create again when she was over sixty and interned at Maison Blanche, a psychiatric hospital in Paris. From 1958 until her death in 1961, she produced many childlike style drawings, which excited the interest of Jean Dubuffet who, in 1965 included them in his collection of Brut Art; an art which called on "the most spontaneous and personal invention" (Dubuffet) and not on manual ability.

Remerciements

L'auteur remercie la Collection d'art brut (Lausanne, Suisse) pour la mise à disposition des reproductions des œuvres de Simone Marye qui n'avaient jamais été numérisées à des fins de communication.

« Simone Marye était un sculpteur académique, célébré par Gide et Saint-John-Perse. Devenue clocharde à la soixantaine, elle fut internée à Maison-Blanche, où elle commença à dessiner en 1958, dans un état d'émerveillement enfantin ».¹

Présentée ainsi, la production artistique de Simone Marye semble être divisée entre jeunesse et vieillesse, santé mentale et démence, et académisme et art plus « brut ». Or, si des différences notables séparent ces pôles, il est nécessaire de considérer le passage du temps - tant à l'échelle sociale (changement de modes, jugement artistique,...) qu'individuelle (oubli, folie, isolement,...) – pour comprendre et réhabiliter dans sa continuité un œuvre certes distinct mais fait par une seule personne.

DE LA CRÉATION À LA CRÉATIVITÉ : UNE ŒUVRE EN DEUX ACTES ET UNE PIÈCE

CRÉATION ET RECONNAISSANCE SOCIALE DE L'ARTISTE

Simone Outin-Marye² est née à Paris en 1890, d'un père médecin et d'une mère d'origine espagnole. Elle passera ses neuf premières années en Argentine avant de revenir en France en 1903, suite à la mort de son père et de son plus jeune frère³. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale qu'elle semble véritablement s'orienter vers le domaine artistique⁴. Elle devient antiquaire-décoratrice à Passy où elle tient un magasin de meubles, puis, au milieu des années 1920⁵, s'essaie à la sculpture.

LA MOTIVATION ARTISTIQUE : UNE CRÉATION AIMANTE DE LA CRÉATION

C'est dans l'arrière-cour de son magasin, où elle élevait « chèvres, poulets, canards et tout un peuple de chats »⁶, qu'elle s'improvise

1. Danchin L. (2006), *Art brut. L'instinct créateur*. Paris : Gallimard, 62 p.

2. Malgré nos recherches, nous n'avons pu déterminer les raisons qui ont amené Simone à choisir ce nom d'artiste.

3. Simone Marye était l'aînée de trois enfants.

4. C'est à partir d'articles d'époque, ainsi que des témoignages du psychiatre s'étant occupé de Simone Marye à Maison Blanche, le docteur Chatagnon, que nous avons pu rassembler des informations quant à sa vie et ses débuts en sculpture.

5. Sa première exposition au Salon d'Automne date de 1926. De plus, Rochat Cenise précise en 1933 dans le journal Paris-Midi : « Un jour, il y a cinq ans, sans études préalables, elle se mit à sculpter, en taille directe, en pleine pierre ».

6. Gide A. (juin 1929), *Simonne Marye, L'Amour de l'Art*, Paris : François Fosca, 210 p.

artiste. Elle y réalisera la quasi-totalité de sa production, c'est-à-dire une quinzaine de modèles⁷ : pour l'essentiel, sculptures animalières que ponctuent quelques figures d'extra-occidentaux – Nègre Sénégalais, Tête d'Indochinoise, etc.

Malgré une courte initiation théorique à l'art – selon ses propos, dans l'atelier du sculpteur Bouraine⁸, connu pour des petits bronzes à caractère décoratif -, Simone Marye est restée volontairement autodidacte. Pour transcrire dans la matière « *ce que Dieu a mis de plus intéressant sur terre(...), les bêtes et les nègres* »⁹, il lui est seulement besoin de « *regarder, contempler, admirer* »¹⁰, puis d'essayer de rendre ce qu'elle voit.

Par manque de moyens¹¹ sans doute, mais également suivant une technique propre à son temps, elle utilise bloc de pierre et taille directe pour représenter ses sujets. Dans une analogie au geste divin, elle fait jaillir du matériau amorphe des êtres qu'elle respecte pour leur beauté morale, et insuffle à son style une part de sa perception mystique. Comme par une caresse qui supprime toute rudesse à la pierre, Simone Marye épure la surface en une pellicule lisse, et évacue de la matière toute trace trop personnelle. Elle simplifie, élimine les détails et réduit les formes à leur plus simple et signifiante expression. Et l'abstraction propre au processus créateur tend à leur conférer une dignité proche du sacré¹². Son Chevreau (fig. 1) cristallise ainsi les idées d'innocence, de fragilité et de tendresse, par la simplicité de son attitude – levant la tête, il semble se présenter comme offrande au monde – et une stylisation que ne vient troubler aucun pathos trop humain.



Figure 1: Chevreau.

7. Ce chiffre nous est donné par la liste des fontes réalisées par le fondeur Valsuani jusqu'en 1939.

8. D. Du H. (1933), Simone est comme ça ! *L'Intransigeant*, Paris, 54^e année, n° 19647, 5 p., [cet article a été découpé et collé par Simone Marye dans son album de souvenirs, (Lausanne, Collection de l'Art Brut)]: « *Qui donc vous apprit à sculpter ? Personne. Un jour chez Bauraine [plus probablement, Marcel Bouraine (1886-1948), car le nom de Bauraine ne correspond à aucun artiste recensé], le sculpteur, on me mit un ciseau et un marteau dans les mains. Un bloc de pierre était devant moi. Je commençai de tailler une figure humaine... et depuis, rien ne m'a plu d'avantage.* »

9. D. Du H., *op. cit.*

10. Propos de Simone Marye, in Aveline C. (1933), Simone Marye, *Art et Décoration*, revue mensuelle d'art moderne, Paris: Editions Albert Lévy, Librairie centrale des Beaux-Arts, t. LXII, 148 p.

11. L'achat de la pierre brute revenait beaucoup moins cher que celui du marbre ou que la fonte en bronze.

12. Gide A., *op. cit.*, 211-212 pp. : « *Il n'est pas jusqu'au coq et à la poule, vus par elle, qui (...) ne révèlent une sorte de dignité majestueuse (...). Après de cette gravité, tout pittoresque paraît profane, tandis que la contemplation à laquelle ils invitent est déjà d'ordre religieux. Les poissons de Simone Marye (...) gardent eux aussi une sorte de majesté élémentaire sacrée.* »

Si Simone Marye portait son humilité d'artiste jusque dans le milieu social, exposant ses sculptures sans volonté véritable de reconnaissance¹³, son œuvre trouvera dans les mentalités de l'époque une réception favorable à ses valeurs et à son esthétique.

DE LA CRÉATION À L'ART : UNE ŒUVRE EN ACCORD AVEC LE GOÛT DE L'ÉPOQUE

Durant l'entre-deux guerres, la sculpture animalière connaît un renouveau en la figure de Pompon¹⁴, parallèlement à un goût affirmé pour le décoratif¹⁵ qui contribue à la revalorisation du genre et donc à un accueil élogieux des sculptures de Simone Marye. De plus, le primitivisme qui se manifeste dès la fin du XIX^e, s'affirme, durant l'entre-deux guerres, en lien avec les débats sur la modernité en art, et, sur le plan idéologique, avec le contexte colonial.

La sculpture moderne notamment, influencée par les arts primitifs, rejette l'expressionnisme rodinien, jugé trop déformant par la critique. Grâce à la réhabilitation de la taille directe, elle adopte des formes simples et solides qui refusent le mouvement, et qui, du fait de leur sobriété, portent une sorte de vérité première. Les œuvres de Simone Marye « *jamais déformées* »¹⁶, immobiles par le « *bloc épais, pesant, invulnérable* »¹⁷ qui les constitue, aux lignes essentielles, offrent un style apte à satisfaire les attentes de son public. Son « *mode de travail* » – « *la taille directe qui ne permet pas de figinologie* » – ainsi que le matériau employé – « *la pierre qui ne se laisse pas oublier [et] impose sa nature* »¹⁸ – participent également de la reconnaissance de son geste créateur.

La pensée primitiviste, observable dans le discours esthétique, se déporte à la même époque sur le plan anthropologique. La quête de valeurs premières influence, voire remodèle de manière fantasmatique, la perception que la société occidentale se fait des peuples extra-occidentaux. A ce propos, la critique décrit les modèles de Simone Marye – « *des Jaunes et des Noirs* » –, comme des êtres

13. À ce propos, André Gide précise qu'il remarqua sa sculpture « *dans un petit magasin de meubles que tenait Simone Marye, et à la devanture duquel elle l'avait modestement et timidement présentée.* » (Gide A., *op.cit.*, 210 p.)

14. Eloge de son *Ours Blanc* en 1922 au Salon d'Automne; Pompon devient alors la référence en matière de sculpture animalière. D'ailleurs dans la revue *Beaux-arts* (12 mai 1933), les sculptures de Simone Marye sont décrites « *un peu dans le sentiment de Pompon* ».

15. Importance de l'exposition des Arts Décoratifs en 1925 qui en témoigne.

16. Aveline C., *op. cit.*, 151 p.

17. Gide A., *op. cit.*, 211 p.

18. Aveline C., *op. cit.*, 151 p.

sans péchés, ayant conservé une pureté originelle, une beauté élémentaire, de par leur état premier idéalisé¹⁹, contribuant ainsi à l'éloge de ses sculptures. Répondant ainsi aux attentes visuelles et morales de son époque, les créations de Simone Marye furent célébrées comme des «œuvres d'un art accompli»²⁰ comme des «vraies sculptures en un mot»²¹.

CÉLÉBRATION, OUBLI SOCIAL ET MÉMOIRE DE L'ARTISTE

LA SACRALISATION DE L'ARTISTE

Ne pouvant justifier les qualités esthétiques des œuvres de Simone Marye par une formation artistique, la critique en appelle au «Don»²², et renvoie leur équilibre et leur harmonie à «un sens inné de la signification des plans, des volumes». Quant à l'impulsion créatrice, comme rien ne destinait Simone Marye à l'art – aucun antécédent familial, ni aucune production artistique avant l'âge de 30 ans –, elle prend le caractère d'une «vocation impérieuse»²³, un appel intérieur et supérieur qui motive son art et lui insuffle un caractère sacré. Sa création, indépendante des influences extérieures, non déterminée par un enseignement théorique, apparaît donc, aux yeux du public, comme le résultat d'un «lent mystère» et, en raison de sa perfection plastique, relève du «miracle»²⁴, fruit d'une nécessité sans nom. Les termes employés par la presse rattachent ainsi implicitement l'origine de sa création à une cause divine qui assure «l'authenticité» et «la sincérité»²⁵ de Simone Marye en tant qu'artiste.

L'exposition en mai 1933 à la Galerie Art et Décoration²⁶ – dont la majorité des commentaires ont été tirés – marque l'ultime consé-

19. Aveline C., *op. cit.*, 148-149 pp.: «Il ne s'agit chez les Noirs, ni de placidité ni de froideur, mais de la paix qu'inspire un juste rapport entre le corps et l'âme, en même temps qu'une pureté d'où le sensuel n'est nullement exclu car il n'y a pas de péchés dans les êtres primitifs.»

20. Gide A., *op. cit.*, 212 p.

21. Aveline C., *op. cit.*, 147 p.

22. Rochat-Cenise (vendredi 5 mai 1933), La première exposition Paul Colin a été inaugurée hier, *Paris-Midi*, Paris, 23^e année, N° 2590, 3 p.: «C'est une Révélation: Simone Marye a "le Don".»

23. Gide A., *op. cit.*, 211 p., et 212 p.

24. Aveline C., *op. cit.*, 147 p. et 152 p.

25. Aveline C., *op. cit.*, 147 p.

26. La revue d'art moderne *Art et Décoration* organisait, en lien avec ses publications, des expositions à la galerie du même nom qui se situait 2 rue de l'échelle à Paris. Simone Marye y fut présentée du 4 au 17 mai aux côtés de Paul Colin, artiste décorateur connu pour ses affiches. Cette exposition semble avoir suscité plusieurs commentaires dans la presse, qu'elle a pris le soin de découper et de coller dans son album de souvenirs.

cration de Simone Marye en France. Peu après, elle part au Caire où elle fait perdurer sa carrière grâce au soutien du gouvernement égyptien. En effet, elle ne créera quasiment aucun nouveau modèle mais connaîtra un accueil chaleureux, et une estime certaine de la part du public égyptien. Toutefois, ces éloges seront de courte durée.

LE TRAVAIL DU TEMPS : OUBLI SOCIAL ET MÉMOIRE INDIVIDUELLE

A la veille de la seconde guerre mondiale, elle rentre en France et arrête totalement la sculpture. Face au contexte politique, elle s'investit dans les efforts de guerre, apportant son aide à la population²⁷ jusqu'à l'oubli de ses propres besoins. L'amour qu'elle déversait autrefois dans sa création semble se déporter sur le plan social en un dévouement extrême qui devient, après le conflit mondial, « *sa seule nourriture* »²⁸ et la précipite dans une « *existence misérable* ».

Son abnégation et son amour du prochain s'accompagnent, de plus, de « *démarches journalières hostiles et agressives* »²⁹ ; mais cette attitude revendicatrice a un objet précis : l'injustice qui lui est faite par le monde de l'art. En effet, Simone Marye s'indigne auprès du ministère des Beaux-arts car elle ne reçoit plus ni commande, ni achat de sa part, et « *on ne [l']invite plus à faire aucune exposition* », alors que son art est « *si remarquable* »³⁰.

Ses demandes, perçues comme des persécutions absurdes par ceux³¹ à qui elles s'adressent, manifestent, bien au-delà du pathologique, une réaction vitaliste à sa tombée dans l'oubli ; oubli qui s'explique à la fois par le fait qu'elle ne crée plus depuis 1938, et que plus d'une génération s'est écoulée entre temps, drainant avec elle des goûts et intérêts nouveaux.

Face au travail du temps, Simone Marye entreprend de constituer ses mémoires, comme pour laisser une trace de ce qu'elle fut. Elle

27. Simone Marye a pris le soin de coller les bons de la Croix Rouge comme preuve des dons qu'elle a faits. Des photos la montrent distribuant de la nourriture. Le dossier aux Archives Nationales de Fontainebleau conserve également des témoignages des personnes qu'elle aurait aidées.

28. Dossier du Dr. Chatagnon réalisé à l'attention de Jean Dubuffet, 1965, Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne, 14 p.

29. Certificat délivré par le Dr. Gallot, Infirmerie psychiatrique de la Préfecture de Police, 18 juin 1957, Archives de Maison Blanche.

30. « Simone Marye, sculpteur Résistante » à M. Goutal, Bureau des Travaux d'art, 24 avril 1955, Paris, Archives Nationales, Fontainebleau.

31. Jean Cassou, le conservateur du Musée National d'Art moderne, se serait notamment plaint de l'attitude de Simone Marye.

complète alors son album de souvenirs, qui comprenait au départ de simples photos de famille, en découpant et collant les articles qui touchaient à sa carrière de sculpteur – preuves des éloges qu'elle reçut. Elle se préoccupe également de recenser toute sa production en annotant ses œuvres – reproduites dans un petit livret³² datant de son séjour au Caire – du nom de leurs propriétaires, ainsi que du nombre d'exemplaires existants.

Si cette démarche archivistique révèle une préoccupation mémorielle certaine de la part de l'artiste, elle se présente aussi comme une forme de recreation temporelle. Le présent se constitue à partir d'une manipulation des vestiges du passé, et le passé se reforme à partir d'une conscience présente, dissolvant par là les limites temporelles. Conséquence d'une révolte nostalgique, mais également de la maladie d'Alzheimer qui touche Simone Marye depuis la fin des années 1940 – selon les dires des médecins –, ce rapport troublé à la réalité amène au diagnostic «*vit dans son passé. Déficit évident de jugement*»³³ qui conclut à son internement.

UNE NOUVELLE INGÉNUITÉ?

*«Je vieillis. La vieillesse et l'enfance commencent à se ressembler. Quel bonheur immérité»*³⁴.

Simone Marye est internée à Maison Blanche en décembre 1957 ; elle y décèdera à l'âge de 71 ans oubliée des siens et des personnes qui furent ses amis. Mais ses dernières années, vécues dans l'isolement, lui apportèrent un temps propice à la création, un espace favorable à la créativité et la possibilité de renouer avec une forme d'enfance de l'art.

En effet, quelques mois après son entrée à l'hôpital, elle se met à dessiner de manière spontanée, sur des papiers de récupération³⁵, avec de simples stylos et crayons de couleur. Finalement peu de différence avec ses débuts en sculpture qui se firent également en toute indépendance ; preuve que l'impulsion créatrice a résisté à

32. Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

33. Certificat du Dr. Gallot, *op. cit.*

34. Zürn U., *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, Paris : éd. Joëlle Losfeld, 2000, 19-20 pp.

35. Notamment, sur les papiers recouvrant les tablettes de chocolat.

son absence d'expression pendant plus de vingt ans. Et pourtant, en raison du résultat – des dessins au style enfantin –, ce laps de temps introduit comme une rupture dans sa création, opposant sa production de fin de vie à ses premières œuvres. Toutefois, plus que d'une division brute, il serait préférable de parler de dérivation d'expression, car au-delà des questions esthétiques, le travail de ses dernières années part d'une même recherche. Il semble suivre simplement une voie qui s'écarte de l'artistique pour se rapprocher de l'expressif et de l'imaginaire, donc du créatif.

UNE INNOCENCE DE FIN DE VIE PROCHE DE L'ENFANCE

Simone Marye avait séduit ses contemporains par sa méconnaissance des conventions artistiques, une simplicité qui la distinguait « *des attitudes de l'artiste aux formules prêtes, aux justifications faciles* »³⁶, une forme d'innocence qui la préservait de manière utopique de la falsification opérée par l'héritage de l'histoire de l'art occidental.

Si l'on peut parler d'innocence pour sa production de fin de vie, ce n'est plus selon un discours sociologique, mais bien à l'échelle individuelle, au regard du cycle de la vie qui rapproche la vieillesse de l'enfance. Alors que sa sculpture répondait de manière plus ou moins inconsciente aux canons esthétiques propres au goût de son époque, au contraire, ses dessins de fin de vie laissent de côté ces formes visuelles et renouent avec une expressivité enfantine : un style qui schématise plus qu'il n'épure, qui symbolise plus qu'il n'imité, qui laisse place au jeu plus qu'il ne cherche un but artistique. La représentation délaisse la copie de la réalité, construite sur l'observation d'un modèle, et s'achemine progressivement vers des formes mentales réduisant les éléments du monde à des symboles.

Dans ses premiers dessins persiste toutefois une certaine recherche illusionniste, mais avec une manière qui se rapproche du geste de l'enfant essayant de représenter ce qu'il voit sans connaissance préalable³⁷. Cela est notable dans le traitement de l'espace (fig. 2) signifié, non par la perspective linéaire – cadrage mathématique issu d'un enseignement théorique –, mais par la superposition de bandes colorées, la couleur aidant à l'identification – vert pour le

36. Aveline C., *op.cit.*, 147 p.

37. Manière qui a été mise en évidence par George Henri Luquet dans son ouvrage *Le dessin enfantin*, (1929), notamment. Cf. Pernoud E. (2003), Luquet et le réalisme intellectuel. In *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*. Paris : Hazan, 65-71.

sol, et bleu pour le ciel –, ou par des obliques parallèles (mobilier, chemin). Puis, ce semblant de profondeur est abandonné au profit d'une spatialité atemporelle³⁸ qui abstrait les personnages dans un monde irréel.

Cette trajectoire stylistique s'applique également aux figurants de la feuille. Les animaux, d'abord représentés en mouvement (fig. 2) se figent, au bout d'une dizaine de dessins, en des êtres schématiques, quasi hiéroglyphiques (fig. 3, 4, 5, 6). Les oiseaux sont figurés par un cercle, pour la tête, auquel se rattache un triangle, indiquant le bec, et une forme oblongue pour le corps. Quant aux personnages, Saints, Saintes (fig. 3) sont signifiés par un trapèze pour le buste, des bâtons pour les bras et les jambes, un ovale pour la tête, de grandes amandes pour les yeux et une simple volute pour le nez, quand il est de profil. Chaque partie anatomique est bien distincte l'une de l'autre, limitée par des contours fortement appuyés, et s'agence avec ses voisines sans cohérence visuelle, mais selon un ordre intellectuel qui reconstruit la réalité. Vue de profil et vue de face se combinent (fig. 3), les proportions ne sont pas respectées et les dimensions prennent un caractère symbolique. Les mains (fig. 6) en particulier occupent une place considérable dans la composition en raison de l'importance accordée à la prière dans l'univers de Simone Marye.

Si la création de Simone Marye, de par sa charge symbolique, possède un caractère sérieux, elle renoue toutefois avec un de ses aspects essentiels, le jeu ; dimension que l'art évacue souvent en raison de l'utilité sociale qu'il se donne, mais qui semble se trouver pleinement libérée quand ce but disparaît. Et le contexte hospitalier, ainsi que l'âge de Simone Marye, en raison du rapport social particulier qu'ils impliquent, ont sans doute joué favorablement dans cette libération.

Comme affranchi de la destination publique qui exige un accord entre le caractère ornemental de l'œuvre, son sujet et le lieu où elle est exposée³⁹, le geste créateur, en toute licence vis-à-vis de la représentation, explore les vides de la feuille par le principe décoratif. Porté par ce qu'il engendre, se régénérant à sa propre source,

38. On remarquera que dans les dessins 4, 5, 6 et 7, les personnages ne reposent sur aucun sol matériel : le bord de la feuille sert de délimitation spatiale ou les personnages flottent sur le fond.

39. Aveline C., *op. cit.*, 152 p. : « La sculpture de Simone Marye s'accorde avec la netteté précieuse et claire de nos demeures, de nos jardins, de nos fontaines. Là où il faut, la lumière éveille des reflets sur ses formes pleines et lisses ».



Figure 2 : La maison rose, les arbres en fleurs et les animaux.

Figure 3 : Il prie Dieu toujours.



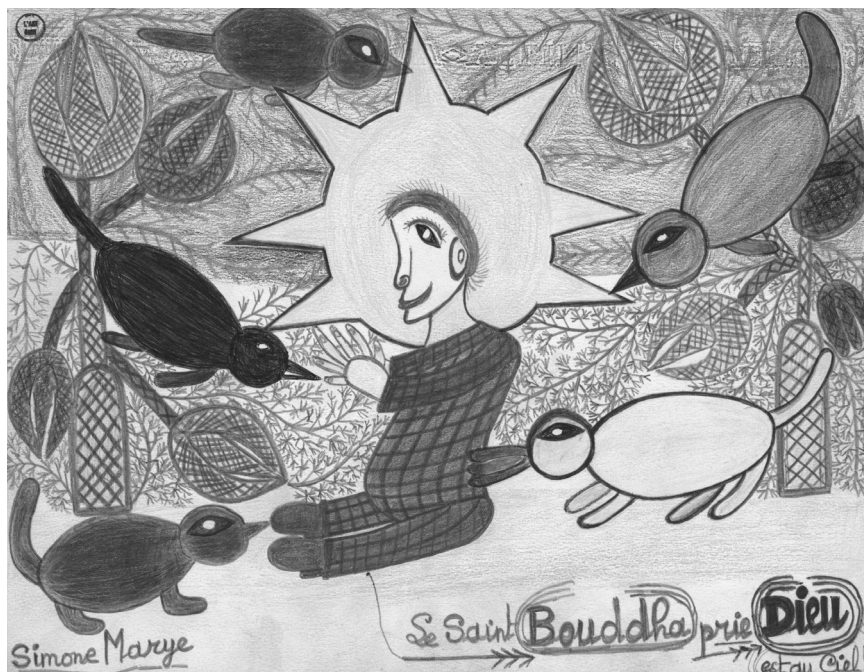


Figure 4 : Saint Boudha prie Dieu est au Ciel.

Figure 5 : Personnage assis, chien rouge et oiseaux.





Figure 6 : Elle prie Dieu.

Figure 7 : Couple et animaux.



il comble les espaces vacants de manière non nécessaire à la scène par une combinaison abstraite d'entrelacs, de résilles, de fleurettes et de croix (fig. 7), dans une expansion ludique du processus créateur. Ce réseau vient ainsi tisser un cadre immatériel aux figurants du monde de Simone Marye, les coupant toujours un peu plus de notre espace-temps réel. Toutefois, malgré la prégnance de l'imaginaire dans cet univers graphique, les éléments représentés possèdent une réalité qui, même si elle nous paraît étrangère, prend tout son sens dans le vécu et la carrière de l'artiste.

L'EXALTATION DE SON UNIVERS INTÉRIEUR

Le cadre de la feuille pourrait figurer les limites de l'univers mental de Simone Marye; elle y recense ce qui a empli sa vie et ce qui lui donne encore un sens, la réappropriation d'un passé qui n'est plus, et d'une existence qui fuit avec le temps et l'isolement. D'ailleurs le nombre de dessins réalisés en l'espace de trois ans⁴⁰ – plus de quatre-vingts⁴¹ – révèle un besoin toujours plus pressant de représenter ce qui constitue sa réalité.

En premier lieu, les animaux, qui l'avaient toujours entourée, continuent d'être «*ses amis constants*»⁴² au sein de l'hôpital, ainsi que l'objet de son inspiration. En effet, aux dires des médecins⁴³, elle adopte chats et oiseaux, et c'est à eux qu'elle consacre ses premiers dessins. A l'exclusion de toute présence humaine – elle-même se tient à l'écart en omettant de signer –, ils sont représentés (fig. 2) folâtrant au milieu d'une végétation exotique⁴⁴, jouant comme des enfants dans une atmosphère idyllique.

Puis elle s'immisce à leur côté (fig. 6), s'imposant en protagoniste essentiel de son monde pictural. Par le biais d'inscriptions, elle affirme, au sein de la représentation, son double statut d'artiste et d'orante. Son identité s'étend alors de feuille en feuille et finit par devenir «*Simone Outin nom d'artiste Simone Marye l'artiste fesant tout ici les dessins d'ici elle adore Dieu!!!!*»⁴⁵ (fig. 7).

40. Il semble qu'elle ait réalisé la quasi-totalité de ses dessins durant les premiers mois de son hospitalisation (fin 1957- 1958), devenant moins productive dans les dernières années.

41. 74 sont conservés à la Collection de l'Art Brut grâce aux prospections effectuées par Jean Dubuffet dans les années 1960. Toutefois, comme Simone Marye donnait ses dessins au personnel médical, beaucoup ont été perdus en raison du manque d'intérêt de leurs propriétaires.

42. Gide A., *op. cit.*, 210 p.

43. Dossier du Dr. Chatagnon, *op. cit.*, 21 p.

44. Interprétée par le Dr. Chatagnon comme des réminiscences des paysages argentins; nature qui aurait marquée sa mémoire enfantine.

45. Cette phrase cristallise les multiples propositions que Simone Marye accole à son nom, notamment celles des fig. 6 et 7.

Propositions qui viennent compléter sa signature et illustrer sa propre figure.

Si l'association de ces mots peut être appréciée comme une forme de jeu poétique par les sonorités et l'exploitation ludique de la spatialité (fig. 4, 5, 6), elle révèle avant tout une conscience d'artiste qui lui vient, beaucoup plus que de sa création picturale présente, de sa carrière antérieure. Quant à sa dévotion pour Dieu, elle est l'expression ouverte - figurée et langagière - du mysticisme qui l'a animée durant toute sa vie, et lui a apporté une certaine reconnaissance sociale, aussi bien par son investissement dans les œuvres de charité que par ses sculptures qui furent comparées à des « idoles attendant les adorations »⁴⁶.

Dans ses derniers dessins, Simone Marye affirme avec force son imaginaire religieux (constitutif de sa réalité, et de son identité), en peuplant la feuille de Saints et Saintes bouddhistes. Elle réquisitionne les mots, pourtant étrangers au domaine pictural, pour redoubler leur action. « *Il ou elle prie Dieu* » s'adosse à eux, alors que d'imposantes auréoles soulignent leur sainteté et que leurs gestes – ils tendent les bras ou joignent les mains – célèbrent la divinité suprême. Leur regard extatique (fig. 4) signifie le moment extrême de la révélation, le point ultime de tout cheminement mystique qui ouvre à la réunion avec le céleste. Stade auquel Simone Marye semble être arrivée quand elle affirme voir Dieu au ciel dans l'enceinte de l'hôpital⁴⁷.

L'énergie que Simone Marye déploie dans ses dessins, l'invention dont elle fait preuve pour représenter ce qui l'anime et la liberté qu'elle prend pour créer malgré tout – le contexte apparaissant impropre à la création – révèlent l'épanouissement d'une créativité nouvelle. Mais cette créativité s'est exprimée dans un style contraire aux critères de goût, et dans un lieu qui l'a coupée de toute réception officielle, donc de toute reconnaissance.

46. Gide A., *op. cit.*, 211 p.

47. Dr. Chatagnon, *op. cit.*, 24 p. : « *indifférente à tout en apparence pour être plus intimement avec Dieu en prières et en communion avec le ciel où elle voit tous les siens qui l'attendent en communion avec ses animaux et ses oiseaux* ».

Grâce à l'intérêt posthume de Jean Dubuffet, ses dessins ont pu sortir de l'ombre. Ils se sont vus revalorisés en tant que production artistique grâce à un nouveau discours sur l'Art qui faisait primer la créativité sur les codes esthétiques. Or, leur intégration à l'Art Brut s'est faite au profit d'un point de vue particulier, au détriment de ses sculptures, discréditées en tant qu'art « *insipide* » et « *tout conventionnel* »⁴⁸.

Notre volonté a été au contraire de nuancer cette vision dichotomique pour mettre en évidence la réalité biographique et plastique qui lie ses deux œuvres. Les différences stylistiques, bien loin de relever de deux personnes distinctes, comme le décrit Jean Dubuffet⁴⁹, constituent en fait deux modes d'expression d'une même individualité qui a évolué au cours du temps. Les recherches d'ordre esthétique, liées inconsciemment au regard social, se sont faites moins prégnantes à la fin de la vie de l'artiste, pour une grande part, en raison du contexte de l'internement, de l'âge et d'une conscience se fermant peu à peu sur elle-même. Mais si son style s'est acheminé vers une autre manière, plus enfantine, plus expressive, plus intense dans la cadence, son impulsion créatrice (son amour pour le animaux, son mysticisme, sa tendance à la simplicité) est restée la même.

L'œuvre de Simone Marye semble venir appuyer la relation entre vieillesse et créativité – comme enfance de l'art et impulsion artistique désintéressée des attentes extérieures. En effet, tant pour les artistes les plus reconnus – citons Picasso dont l'œuvre de fin de vie témoigne d'une rapidité gestuelle, d'un empressement créatif, bien éloignés des préoccupations cubistes de sa jeunesse – que pour ceux qui n'avaient jamais créé⁵⁰, la vieillesse – en tant qu'espace temps tourné vers le passé, et fermé aux activités qui rendent utile l'homme à la société – semble offrir une sorte d'heureuse vacuité existentielle que la création peut pleinement combler d'un présent perpétuellement renouvelé par l'imaginaire.

■

48. Dubuffet J. (1966), Simone Marye. In *Fascicule 6*, Paris: Publications de la Compagnie d'art brut, 1966, 104-123 p.

49. Dubuffet J., *Ibid*, 114 p.: A propos de ses dessins, « *c'est comme la production d'une autre personne (...)* ».

50. Nombre d'auteurs d'Art Brut se sont mis à créer après leur retraite, à la soixantaine.

BIBLIOGRAPHIE

(classée chronologiquement)

ARTICLES D'ÉPOQUE

GIDE ANDRÉ. *Simone Marye, L'Amour de l'Art, revue mensuelle, Paris, François Fosca, juin 1929, 10^e année, n° 6, pp. 208-212.*

AVELINE CLAUDE. *Simone Marye, Art et Décoration, revue mensuelle d'art moderne, Paris: Editions Albert Lévy, Librairie centrale des Beaux-Arts, mai 1933, t. LXII, pp. 147-152.*

ROCHAT-CENISE. *La vie à Paris, La Première exposition, Paul Colin a été inauguré hier, Paris-Midi: seul quotidien paraissant à midi, dir. Maurice de Waleffe, vendredi 5 mai 1933, 23^e année, n° 2590, p. 3.*

FIERENS PAUL. *Les expositions, Paul Colin et Simone Marye, Beaux-Arts, chroniques des arts et de la curiosité, dir. Georges Wildenstein, rédacteur en chef G. Brunon Guardia, directeur adjoint Pierre d'Espezet, 72^e année, n° 19, 12 mai 1933, p. 2.*

WARNOD ANDRÉ. *Les expositions, Paul Colin et Simone Marye, Comoedia, dir. Jean De Rovera, 27^e année, jeudi 18 mai 1933, n° 7404, p. 3.*

D. DU H. *Simone est comme ça! L'Intransigeant, dimanche 13 août 1933, Paris, 54^e année, n° 19647, p. 5.*

OUVRAGES

GIDE ANDRÉ. *Lettre à un sculpteur: Simone Marye, Paris, M. Sautier, 1952.*

DUBUFFET, JEAN. *Fascicule 6: « La double vie de Laure », « Simone Marye », « Anaïs », « Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite », Paris, Publications de la Compagnie d'art brut, 1966 (L'Art brut, revue publiée par la Compagnie de l'art brut)*

SCULPTURE

ELLIOT PATRICK. *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950, Saint-Rémy-lès-Cheureuse: Fondation de Coubertin, 1988.*

BOYSSON BERNADETTE. *Autour de Barye et de Pompon, sculptures animalières des XIX^e et XX^e siècles hommage au leg Cruse-Guestier, Bordeaux/Paris, éd. du Musée des arts décoratifs/ éd. de la Réunion des musées nationaux, 2002, catalogue de l'exposition présentée au Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux du 8 février au 29 avril 2002.*

OUBLIER RODIN? *La sculpture à Paris 1905-1914, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, 10 mars-31 mars 2009, commissariat Catherine CHEVILLOT, Paris, Hazan, 2009.*

PRIMITIVISME

RHODES COLIN. *Le Primitivisme et l'Art moderne, Paris: Thames et Hudson, 1997, 2^e éd.*

DE L'ESTOILE BENOÎT, *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers, Paris: Flammarion, 2007.*

ART BRUT

DUBUFFET JEAN. *Prospectus et tous écrits suivants, réunis et présentés par HUBERT DAMISCH. Paris, Gallimard, 1967-1975.*

THEVOZ MICHEL. *L'Art brut, 2^e éd, Genève, Skira, 1981.*

PEIRY LUCIENNE. *L'Art brut, 4^e éd, Paris, Flammarion, 2006.*

DANCHIN LAURENT. *Art Brut. L'instinct créateur, Paris, Gallimard (collection Découvertes), 2006.*

DELAVAUX CÉLINE. *L'Art Brut. Un fantasme de peintre, Paris: Palette, 2010.*

MÉMOIRE, RAPPORT AU TEMPS

BERGSON HENRI. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, PUF, 1993, 4^e éd.

SARTRE JEAN-PAUL. *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 2005, 3^e édition, revue et présentée par Arlette Elkaim-Sartre.

RICCEUR PAUL. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

CRÉATION, CRÉATIVITÉ

NIETZSCHE FRIEDRICH. *Le gai savoir*, Paris: Gallimard, 1982.

RANK OTTO. *L'art et l'artiste: créativité et développement de la personnalité*, trad. de l'angl. Par Claude Louis-Combet Paris: éd. Payot, 1998.

PERNOUD EMMANUEL. *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris: Hazan, 2003, ISBN 2-85025-884-9.

CRÉATION, ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS. Paris: éd. Encyclopaedia Universalis, 1996, T.6. p. 731 à 734.

Crédits photographiques

Figure 1: © Fonds National d'Art Contemporain.

Figures 2 à 7: Collection de l'Art Brut, Lausanne, © Musées lausannois.