

Maria Helena Vieira da Silva

(1908-1992)

d'autres cas enfin, dans le but de parvenir à des sonorités précises, un ton peut être préparé par un support déterminé, un noir par exemple, animé par un jeu de rouges.

LE MONDE de Vieira est ouvert sur un chaos accepté, sur l'indécision comme règle de conduite. "Dans ma peinture, on voit cette incertitude, ce labyrinthe terrible. C'est mon ciel ce labyrinthe (...)". Elle reconnaît dans l'accident le rapport fuyant entre la vie et la forme. Le temps devient l'élément constitutif d'un univers capable d'amalgamer les propositions du hasard, à la façon globale et harmonique d'un musicien. La surface du tableau est tramée ou tressée, la lumière étant indissociable de la forme. Ouvert, l'espace s'organise dans la durée de sa réalisation, la patience du métier.

A l'opposé de la surprise, Vieira fait aussi appel à la force stabilisatrice de la répétition. La nappe à carreaux de Bonnard, qui l'a impressionnée, évoque les *azulejos*, petits carreaux de faïence utilisés au Portugal en décoration. "Cette technique donne une vibration que je recherche et permet de trouver le rythme d'un tableau". Avec le carreau, l'œuvre trouve un principe interne d'élaboration, sans que l'artiste ait à prévoir d'emblée le résultat. *Carnaval de Rio* (1944)

(fig. 2) offre une variante de ce principe : les losanges d'Arlequin constituent la trame d'un cheminement aléatoire sous contrôle, le principe commun au hasard et à la nécessité.



2 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA, *Carnaval de Rio*, 1944, © MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON, F. JAY

L'IMAGINAIRE de Vieira semble dominé par des schémas urbains ; elle construit inlassablement des sites comme si elle voulait effacer de la mémoire collective le souvenir du tremblement de terre de Lisbonne. Au cheminement erratique correspond le besoin d'une implantation rassurante, fût-ce dans un lieu idéalisé. *Ville au bord de l'eau* (1947) (fig. 3) montre le processus d'abstraction d'un paysage urbain. À travers le prisme de la mémoire, la ville se décompose dans le flou périphérique et se recompose selon



3 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA, *Ville au bord de l'eau*, 1947, © MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON, F. JAY



1 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA, *La Ville dorée*, 1956, © MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON, DONATION GRANVILLE, H. MAERTENS

Venue du Portugal, Vieira da Silva s'installe à Paris en 1928. Elle se marie avec le peintre hongrois Arpad Szenes en 1930. La galerie Jeanne Bucher expose régulièrement ses œuvres dès 1932 ; l'Etat français achète des tableaux de l'artiste à partir de 1948. Vieira acquiert une reconnaissance internationale à compter des années cinquante.

LA LIGNE est une des clés de lecture de ses tableaux.

Active, elle envisage toutes les possibilités sauf le contour. Signe ouvert, elle tend vers l'intersection, la combinaison. Ligne-segment, elle évoque l'impondérable, le processus ; en réseau, elle sous-tend la trame. L'écriture acérée saisit les lignes de force comme le ferait un sculpteur ou un architecte, avec un sens des volumes en équilibre entre le vide et le plein. Dans *La Ville dorée* (1956) (fig. 1), quelques lignes "tiennent" la composition, qui décline également les deux autres éléments du vocabulaire de Vieira : damiers et plans colorés. La qualité de l'ordonnance légitime toutes les immersions, et maintient la sensation d'unité.

LA TECHNIQUE de Vieira n'a pas varié. La matière est plutôt sèche et plate : la couleur est mélangée à l'essence, parfois avec du siccatif. Aucun empatement n'est recherché : le travail s'accomplit par couches successives et transparentes qui confèrent un éclat et une densité à chaque touche. L'œuvre peut aussi bien débuter par une structure largement esquissée au fusain, devenant le support du tissu alvéolaire de sa pensée, que par un réseau de damiers qui va proliférer dans toutes les directions. À d'autres moments, une cacophonie de couleurs sert de tremplin à des harmonies de plus en plus contrôlées, simples dessous parfois transparents sous les glacis. Dans



4 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA
L'Atelier à l'harmonium, 1950
© MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON,
DONATION GRANVILLE, H. MAERTENS

le principe du damier.

“Je me suis intéressée à la perspective parce que personne ne s’y intéressait plus”. Solitaire dans sa démarche, Vieira noue un dialogue avec le passé. La perspective se donne “comme thème de l’espace, comme thème du temps, comme une manière de faire respirer le tableau”. L’artiste s’approche paradoxalement de la perspective classique dans les compositions les plus abstraites. Elle opte alors pour les lieux clos, chambres pour la plupart, dont portes, fenêtres et couloirs disparaissent. Nulle échappée : le tableau emprisonne le regard et le fait rebondir sans repos. Les murs, de cadre, deviennent lieu de l’événement pictural : la composition ne joue plus entre mais sur eux. Dans *L’Atelier à l’harmonium* (1950) (fig. 4), la perspective qui creuse l’espace est aussitôt contredite par les damiers rouges et ocres qui avancent. L’atelier emprunte un mouvement ondulatoire. Les couleurs paraissent s’être échappées de la palette du peintre ; l’œil tourbillonne, comme emporté par la musique de l’harmonium.

RECONSIDÉRER LA PERSPECTIVE ne signifie pas en accepter les préceptes. Vieira contourne les règles pour mettre l’œuvre en tension. Elle trouve un subterfuge dans un emploi nouveau du chromatisme : de subordonnées, les couleurs et la lumière se font subversives. L’espace s’en trouve modelé tel une sculpture. De



5 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA
Intérieur rouge, 1951
© MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON,
DONATION GRANVILLE, H. MAERTENS

concert avec l’irrégularité des damiers, la couleur fait intervenir l’aléatoire dans l’ordre de la géométrie. Dans *Intérieur rouge* (1951) (fig. 5), le bouquet de roses qui a servi de point de départ a volé en éclats colorés pour former un kaléidoscope dans lequel l’espace se recompose sans cesse au gré du parcours de l’œil.

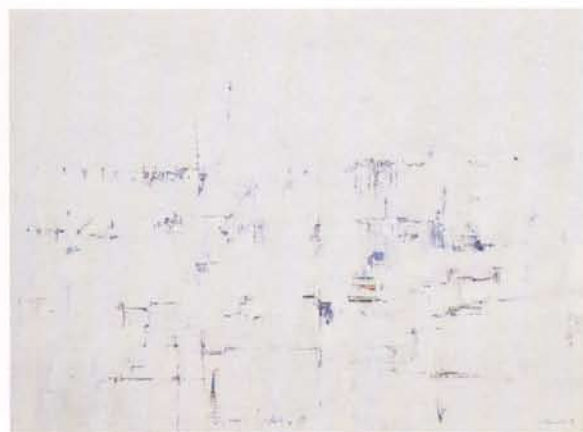


6 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA, *Urbi et orbi*, 1963-1972, © MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON, F. JAY

À L’INSTAR DE BONNARD, Vieira refuse de “focaliser”, préférant “la globalité de la vision”. Elle peint des tableaux sans centre affirmé, pour ouvrir le champ de vision. Le spectateur moderne ne peut s’accommoder des limites de l’angle visuel (environ 30°) des perspectives classiques. Le monde n’est plus tenu à distance ; les images viennent au spectateur comme elles sont venues à l’artiste.

Urbi et orbi (1963-1972) (fig. 6), invite à cette mobilité du regard. L’œil va et vient sans être guidé, du centre à la périphérie, des zones construites aux plages indéfinies, entre le point de départ (gris) et le point d’arrivée (blanc) de la couleur. Comme ses contemporains américains, Vieira s’immerge dans le tableau, s’y perd pour mieux s’y retrouver. Mais elle ne cède jamais à la spontanéité de la peinture gestuelle et construit son labyrinthe. Des moyens différents conduisent au même principe d’immanence : tout est là, il n’y a pas de référence à un au-delà de la peinture.

Dans les tableaux blancs tels que *Les Sirènes* (1957) (fig. 7), la structure se noie, s’immatérialise ; il n’en reste que l’indispensable trace.



7 MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA
Les Sirènes, 1957
© MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON,
DONATION GRANVILLE, H. MAERTENS