

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 21  
*Étude d'une œuvre...*

**MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA** (Lisbonne, 1908 – Paris, 1992)

## ***Arcane***

**1970 - 1978**

### **Fiche technique**

Huile sur toile

H. 1,27 x 1,13 m

## ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Issue d'une famille portugaise cultivée qui stimule précocement son intérêt pour les arts, Maria Helena Vieira da Silva quitte Lisbonne en 1928 pour parfaire sa formation artistique à Paris dans le domaine de la sculpture puis de la peinture dans les ateliers d'Antoine Bourdelle (1861 – 1929), de Fernand Léger (1881 – 1955) et de Roger Bissière (1886 – 1962). Elle y rencontre le peintre hongrois Arpad Szenes (1897 – 1985) avec qui elle se marie en 1930. La galerie Jeanne Bucher expose régulièrement ses œuvres dès 1932. Après un séjour au Brésil durant la guerre, elle revient en France en 1947. Figure originale de l'abstraction de la seconde école de Paris, elle jouit d'une reconnaissance internationale des années cinquante à sa mort en 1992.

## ÉTUDE DE L'ŒUVRE

### Présentation

#### Un monochrome en trompe l'œil

Si, au premier regard, on perçoit seulement la lumière chatoyante du blanc, un examen plus attentif révèle une palette subtile de gris colorés rehaussés de quelques pointes d'orangé et de touches de vert tendre, de bleu glacier, de mauve rosé et de jaune clair. La modulation délicate des couleurs nourrit en réalité un jeu remarquable d'ombres et de lumières, de densités et de transparences, autant de vibrations qui dilatent l'espace et lui confèrent une immatérialité changeante qui tend vers l'infini. Ces touches régulières de couleurs structurent le tableau, délimitant des zones de vide et de plein autour de quelques lignes de force obliques dessinant schématiquement un grand X qui insuffle à la composition, malgré son caractère évanescent, un certain dynamisme.

Les peintures blanches émaillent toute la carrière de l'artiste mais elles deviennent plus fréquentes dans les années 70 et 80. L'artiste fait un parallèle à propos du cours de son travail avec celui de son mari, Arpad Szenes dont deux œuvres (*L'Arbre*, 1957 ; *Le Fleuve Amour*, 1961 cf. *Pour un dialogue entre les œuvres*) sont accrochées de part et d'autre d'*Arcane* : « Mon mari a commencé avec des couleurs très vives. Peu à peu sa palette devint plus pâle. Il disait que ces tableaux blanchissaient comme ses cheveux. C'est aussi mon cas. »\*.

#### Entre figuration et abstraction, l'espace fragmenté

À peine visible sur *Arcane*, les petits carrés ou rectangles colorés constituent pourtant un élément essentiel du langage formel de l'artiste et permettent de relier *Arcane* et *Amsterdam III*, tableau voisin daté de 1970. Apparues dès le milieu des années 30, ces formes géométriques simples envahissent l'ensemble de la surface de la toile et, multipliant les points de vue et les points de fuite, brouillent les règles classiques de la construction de l'espace pictural héritées de la Renaissance. Vieira da Silva avoue d'ailleurs : « la perspective me passionne. Pas cette perspective scientifique, mais celle retrouvée, faites d'un rythme, d'une musique... Parvenir à suggérer un espace immense dans un petit morceau de toile ! ». Si elle s'appuie d'abord sur le réel (chambre, atelier, ville, gare...), les motifs figuratifs subissent un processus d'abstraction via le prisme de la mémoire et de la sensibilité. Ils acquièrent une vie propre et constituent un monde en soi, un microcosme personnel et intime en perpétuelle mutation. Structurant un espace imaginaire, ces réseaux, damiers, trames, grilles sont omniprésents tout au long de sa carrière. On pense bien sûr aux dallages qui organisent les compositions des peintures anciennes (voir au musée les œuvres de Pérugin [salle 1], de Bordón [salle 3] ou de Hendrick II van Steenwyck [salle 7] cf. *Pour un dialogue avec les œuvres*) mais il s'agit aussi pour Vieira da Silva de références plus personnelles. Elle s'inspire librement des *azulejos*, ces dalles de céramique émaillée qui décorent les maisons portugaises, de la *Nappe à carreaux* de Bonnard (1910, collection particulière), de l'architecture métallique (l'ascenseur Eiffel à Lisbonne, le

pont transbordeur de Marseille – ci-contre - nourrissent durablement son regard) et des paysages urbains (gare, métro aérien, canaux, villes verticales). La perspective qualifiée de « chancelante » par l'artiste a pour but de réveiller l'œil du spectateur : « Je voulais que les gens ne soient pas passifs. Je voulais qu'ils viennent, je voulais qu'ils participent aux jeux, qu'ils se promènent, montent, descendent... ».



Le facteur temps est essentiel, autant dans la réception de l'œuvre que dans sa réalisation. La surface morcelée, fragmentée, invite le regard à une lente exploration, d'autant plus progressive que les formes sont à la limite du visible et que la couleur y est très subtile comme pour *Arcane*.

L'œil se perd dans le labyrinthe des formes et le regardeur plonge véritablement dans la profondeur infinie de la peinture, oubliant le réel. Ce patient voyage correspond pour l'artiste à une lente maturation, l'œuvre s'élabore par couches successives et transparentes. Hormis quelques empâtements localisés, la matière d'*Arcane* est assez mince. Néanmoins, huit ans (1970 – 1978) ont été nécessaires à l'artiste pour faire émerger toute l'épaisseur de son imaginaire : « je veux peindre ce qui n'existe pas comme si cela existait ».

Outre l'intérêt de déconstruire l'espace, la répétition des petits carreaux colorés contribue à insuffler un rythme à la toile. Passionnée de musique, Vieira da Silva qui apprécie tout particulièrement Haydn, Beethoven mais aussi Bartók, Varèse, Boulez, définit le tableau comme une « partition orchestrale de lignes et de couleurs ». Par sa composition et sa palette, chaque œuvre engendre sa propre musique. Effectivement, en comparant *Arcane* et *New Amsterdam III*, on imagine aisément des sonorités bien différentes...

## Un titre signifiant

Vieira da Silva choisit elle-même les titres qu'elle donne à ses tableaux. Donner un titre à chacune de ses œuvres ne lui apparaît pas comme une nécessité mais comme un simple acte de médiation entre elle et le spectateur. Elle souhaite donner à ce dernier un indice afin de lui permettre de s'orienter dans son univers pictural. Lorsqu'elle utilise une métaphore linguistique, elle le fait sciemment. C'est une indication au message pictural, mais elle n'est jamais exhaustive à elle seule.

*Arcane* signifie « Opération mystérieuse dont le secret ne doit être connu que de quelques initiés » (*Larousse de la langue française*). De quel secret s'agit-il ? Il s'agit sans doute du mystère de la vie et de la mort qui pose la question du but. Son œuvre recèle de multiples chemins labyrinthiques pour exprimer les arcanes de sa pensée. Bien avant *Arcane*, de nombreux chemins labyrinthiques recouvrent ses toiles et rappellent la fascination éprouvée, enfant, pour un jardin à la Française dont les haies de buis taillé dessinaient un labyrinthe. Ces chemins tortueux qui ne trouvent pas d'issue représentent son propre cheminement intellectuel fait d'interrogations sur le sens de la vie et de la mort. « Il y a tellement de choses que nous ne pouvons pas expliquer ! J'aimerais tant savoir (...) pour satisfaire ma curiosité. Oui, j'aimerais comprendre et j'ai l'impression que l'explication viendra avant la mort, elle me donnera la clef. Tant que je serai vivante, je ne saurai pas (...) ». Ainsi le motif du labyrinthe reflète les angoisses existentielles de l'artiste mais est également une métaphore de la peinture elle-même dont Vieira da Silva dit que « c'est un labyrinthe » pour évoquer la difficulté d'élucider l'acte de créer et l'impossibilité de le dire autrement que par le tableau.

\* Toutes les citations sont extraites de *Vieira da Silva. Catalogue raisonné*, Virginie Duval, Diane Daval Béran, Guy Weelen, et Jean-François Jaeger.

### Vieira da Silva et les écrivains

*L'œuvre de Vieira da Silva a inspiré les écrivains et les poètes comme en témoigne le catalogue d'une exposition monographique présentée à Lisbonne puis à Paris en 1988. Parmi les contributeurs figure le poète Jean Tardieu qui lui consacre à nouveau un texte en 1993 dans Le Miroir ébloui. Les Portes de toile publié par Gallimard.*

« Entre, espace, mon hôte ! Blanc, écarlate ou bleu selon l'heure. Toutes ces petites portes du haut en bas de la création seront ouvertes sur tous les seuils pour t'accueillir. Tu seras libre de faire vibrer et miroiter le quadrillage des reflets qui bougent dans la lumière. Fragments éparpillés, traces légères du sang des couleurs sur la neige, lances effilées du soleil, pluie d'éclairs et d'ombres se recourent avec les lignes obliques de l'horizon. Cela fait un tissu d'alvéoles dont je ne connais pas la surface, mais dont la trame et l'envers me parlent davantage.

Je traverse avec aisance la ville entière. Je gravis des armatures de fer, grises et pâles comme des buées. Me voici au pied d'un mur de plume et de laine. Il bascule et devient un haut plateau doucement incliné, penché par l'orage. Comme un point lancé hors d'un plan, je m'élève encore. Je vois la cité qui fut ou qui sera. D'en haut, ce ne sont que des lignes croisées, interrompues, un damier de traces à peine ombrées, plan de ruines, plan du futur, tel que le voit l'archéologue avec son œil d'aigle ou l'architecte avec ses pattes de compas. Tout à coup je retombe. Au fond des rues, dans la pénombre lunaire, je vois la découpe des toits, des tours, des cheminées. Mais il y a toujours l'espace : la liberté des nuages coule dans mes veines.

Ce monde est un monde à claire-voie. Un monde traversé. Les épaisseurs se sont effritées, effondrées. Tout sort de soi-même dans l'émerveillement du rêve qui nous rend libres. Tout communique et s'ouvre, feuille, fleur, volet, rocher, signaux lumineux, durées inégales suggérant un langage chiffré. (...)

Voici des traits gris noir entrecroisés, par où fuient des rouges, des pâleurs, des fumées, des appuis foncés. Une étendue blanche, à peine fondue au bleu, roussie par places, parfois teintée de mauve ou salie de bistre, respire au travers de ces mailles qui se resserrent ou s'élargissent, comme si le vent les secouait dans l'équilibre de l'espace réparti ; c'est bien ainsi que se métamorphose en moi tel aspect changeant de la terre où nous vivons, tel moment de la vérité.

La vérité surtout, c'est le Passage, cette modulation du temps coloré, ce train qui glisse et nous emporte et nous installe dans la vitesse. Partis du souvenir des choses, que l'oubli dévore à moitié, méditant sur ce qui change au-dehors aussi bien qu'en nous-mêmes, nous voyons ce qui éclate, ce qui s'éparpille et tourbillonne - plutôt que l'antique illusion de la stabilité.

Cependant, à cet étage supérieur, s'élabore une nouvelle structure, flexible et fine comme l'épée. Elle naît du mouvement lui-même qui lance à l'horizon les rails, les ponts suspendus, les trajectoires sans fin, - dans le registre de l'aigu, dans la demeure des oiseaux. (...) »

## L'art abstrait

Fracture majeure dans l'histoire de la peinture occidentale, l'art abstrait émerge à partir de 1910 autour de trois artistes qui, sans se connaître, élaborent des œuvres qui ne représentent plus les apparences visibles du monde extérieur. Le premier est le Russe **Wassily Kandinsky** (1886 – 1944), ébranlé en 1910 par une révélation : en regardant dans la pénombre un de ces tableaux renversé, il est saisi par son étrangeté et sa grande beauté car il ne reconnaît pas ce qui est représenté. Il en tire la conclusion que les objets nuisent à ses œuvres et substitue à la figuration la représentation de sa vision intérieure. Le tableau devient ainsi une sorte de monde parallèle où l'artiste inscrit des couleurs et des lignes qui traduisent le sentiment, parfois mystique, éprouvé devant la vie.

Le deuxième est le Néerlandais **Piet Mondrian** (1872 – 1944). Après avoir poussé à ses limites le cubisme analytique et rendu son sujet indéchiffrable par une décomposition systématique en modules répartis rythmiquement sur l'ensemble de la toile, il passe en 1914 à une abstraction pure en réduisant les formes à un jeu de verticales et d'horizontales, sans aucun lien avec la réalité.

Le dernier est le Russe **Kasimir Malevitch** (1878 – 1935) qui expose en 1915 *Quadrangle*, carré noir sur fond blanc. Avec cette œuvre, Malevitch explique comment il a accompli une rupture radicale pour créer « au-delà du zéro des formes » un nouveau « monde sans objet » reposant sur des unités minimales. L'apparence froide des œuvres ne doit pas occulter les ambitions spirituelles, émotionnelles ou religieuses qui animent ces trois pionniers. L'abstraction lyrique de Kandinsky, le néoplasticisme de Mondrian, le suprématisme de Malevitch influencent profondément les différents développements de l'art abstrait tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

## L'École de Paris

Cette expression générique ne correspond en réalité à aucun mouvement constitué mais désigne des artistes qui, refusant l'académisme, travaillent à Paris dans les années qui entourent la Première et la Seconde Guerre mondiale.

Le terme apparaît pour la première fois en 1925 sous la plume d'André Warnod (1885 – 1960) dans un article de la revue littéraire *Comœdia* pour désigner l'ensemble des artistes étrangers (peintres, sculpteurs, poètes, musiciens, photographes, danseurs...) arrivés au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la capitale à la recherche de conditions favorables à leur art. Parmi eux, Marc Chagall, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Léonard Foujita, Moïse Kisling, Chaïm Soutine, Man Ray, Constantin Brancusi... qui établissent leurs quartiers d'abord à Montmartre puis à Montparnasse. La Première Guerre mondiale donne un coup d'arrêt à cette effervescence artistique en dispersant les artistes.

L'expression « **seconde ou nouvelle école de Paris** » renvoie quant à elle à un ensemble bien différent composé d'artistes indépendants (Jean Bazaine, Alfred Manessier, Maurice Estève...) pratiquant plutôt une peinture non-figurative à une époque où le régime nazi stigmatise les tendances modernistes, considérées comme de l'art dégénéré, pour favoriser un réalisme de propagande. Après la guerre, l'expression « seconde école de Paris » continue d'être employée pour désigner les représentants de l'art abstrait français en opposition avec « l'école de New York » qui regroupe les peintres de l'abstraction américaine (Mark Rothko, Jackson Pollock...).

## POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

### Au musée des Beaux-Arts de Caen

#### > Du même artiste

- Vieira da Silva, *New Amsterdam III*, 1970 [salle 21]

#### > Arpad Szenes

- Arpad Szenes (1897 – 1985), *L'Arbre*, 1957 [salle 21]
- Arpad Szenes (1897 – 1985), *Le Fleuve Amour*, 1961 [salle 21]

#### > Sur le thème de la perspective



- Le Pérugin, *Le Mariage de la Vierge*, vers 1500 [salle 1]



- Paris Bordón, *L'Annonciation*, vers 1545-1550 [salle 3]



- Hendrick II van Steenwyck, *Intérieur de corps de garde*, 1617 [salle 3]

**ATTENTION !** Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

## BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres précédées de \* sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- \* Virginie Duval, Diane Daval Béran, Guy Weelen, et Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva. Catalogue raisonné*, Skira, 1994

### INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château  
02 31 30 47 70 - [www.mba.caen.fr](http://www.mba.caen.fr)

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

[mba-reservation@caen.fr](mailto:mba-reservation@caen.fr) / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

### À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :  
[www.mba.caen.fr](http://www.mba.caen.fr)