

Les petits carreaux de Marie-Hélène

Solange Guetta
Paris

Mais que fait Marie-Hélène Vieira da Silva en découpant sa peinture par « petits morceaux » ?

Dans un article que lui consacre le journal *Libération* le lendemain de sa mort, il y a quelques jours, elle dit que « *c'est une façon de tromper l'angoisse devant une toile, en faisant toujours quelque chose, en trouvant des certitudes* ».

Marie-Hélène est née en 1908, elle est peintre et portugaise, issue d'une famille d'intellectuels.

Sa peinture se compose de petits carreaux presque identiques les uns aux autres, d'une toile sur l'autre et on pourrait penser que sa vie durant, elle n'a fait qu'étendre son travail en rajoutant un carreau à un autre. Indéfiniment... D'un même geste minutieux... Elle se méfiait du geste ample et du beau mouvement.

Il était clair qu'elle avait été marquée par toutes sortes de petits carreaux, ceux des azulejos de son enfance, ceux de nombreux peintres de son époque – Klee pour ne citer que lui. Il était évident aussi que ma propre rencontre avec le carreau dans mon travail de peintre n'était pas étrangère à l'intérêt que je portais à cette représentation.

Toutefois cela n'expliquait pas pourquoi le carreau de Vieira d'entêté qu'il était en devenant si entêtant.

Elle-même ne parvint jamais, malgré quelques tentatives semble-t-il, à s'en débarrasser.

On la voit sur une toile peinte par son mari Arpad Szenes, elle est assise dans son atelier, penchée au plus près de son tableau, pointue, aiguë, prête à s'y glisser.

« *Une fois, je faisais de minuscules maisons dans un paysage de petites grottes, tout à coup je m'aperçois qu'une toute petite araignée avait tendu deux fils devant la toile et montait devant les façades. Elle avait trouvé le paysage à sa taille. Je l'accompagnai.* » La peinture de Vieira, c'est une prolifération de carrés que seul arrête pour un temps le bord d'un carreau puis d'un autre, le bord d'une feuille puis d'une autre.

Elle était passionnée de musique et sa recherche a sûrement à voir avec une recherche musicale. Il est vrai que ses tableaux ressemblent à des partitions de musique.

« *Arrête, arrête, ne va pas plus loin* », lui disait son mari.

« *Quand il voyait un de mes tableaux, il avait toujours peur que je l'abîme.* »

Est-ce de cette crainte qu'il s'agissait vraiment ?

On pourrait parler ici, mais ce n'est pas le but de ce travail, de traits obsessionnels, on pourrait aussi évoquer la phobie : elle n'aimait pas les voyages, elle n'aimait pas devoir quitter son atelier ou alors juste pour une promenade, pas souvent, pas longtemps.

Les journalistes de *Libération* dans l'article évoqué plus haut résumant ainsi le système mis en place par l'artiste après-guerre mais annoncé dans une huile sur toile de 1935, *l'Atelier* : « *Un cube nu ouvert à tout vent dans lequel le regard vient buter, réfléchi comme une balle de ping-pong par d'autres plans qui s'interposent pour le dérouter.* »

En effet, un cube renvoie indéfiniment à un autre et la suite des cubes mène inexorablement vers un cube central, pas toujours au centre d'ailleurs, moins ourlé, plus important que les autres, moins coloré aussi. Sortie du labyrinthe.

S'il est vrai, comme nous le dit Lacan dans *les Quatre Concepts* que ce que nous cherchons dans un tableau c'est le regard, regarder un tableau de Marie-Hélène, c'est être pris par une multitude de regards : « *omnivoyeurs* », comme ce qu'il nous dit du monde. Une des œuvres de Da Silva porte d'ailleurs le titre de *la Machine optique*.

S'il est vrai aussi, toujours selon Lacan, que le peintre donne *quelque chose en pâture à l'œil* pour que l'amateur y dépose son regard et y satisfasse l'appétit insatiable de son œil, alors, ce que Vieira nous donne, c'est la forme de l'illusion d'un relief.

– *Pourquoi faites-vous de la perspective ?*

– *Je ne savais pas que ça ne se faisait pas dans l'art moderne, mais il fallait que je le fasse quand même.*

Sa perspective n'est pas sans nous rappeler les théories du *Trecento* élaborées par Alberti et reprises par Panofsky.

Celui-ci explique que la surface de la toile est à considérer comme « *une fenêtre ouverte* » et il insiste sur la transparence de verre de cette surface plane délimitée par des surfaces de couleurs.

Selon lui, la nouveauté de cette époque venait de l'apparition de l'ombre portée colorée : « *manifestation la plus remarquable du fait que les interstices intangibles et invisibles en eux-mêmes existent entre les « choses » tangibles et visibles* ».

N'entend-on pas là que c'est justement de cette représentation qu'il s'agit dans l'œuvre de Vieira ? Pour elle, il semblerait que « *la chair du monde* », comme l'appelle

Merleau-Ponty cité par Lacan, soit dans cet interstice qu'elle essaie de saisir entre quatre bords.

« *Ce qui est lumière me regarde* », dira Lacan dans *les Quatre Concepts* après avoir repris de Freud ce qu'il en est du retournement de la pulsion de regarder en son contraire, être regardé.

Toute cette lumière que Vieira retient, contient dans sa palette, nous regarde « sans qu'on le sache ».

Michel Seuphor, commentant la peinture de Da Silva dira : « *On s'y promène dans des espaces concrets dont chaque parcelle a un mystère infini. Frontières, frontières, partout frontières et qui ne délimitent rien et qui n'arrêtent aucun bondissement...* »

Michel Butor, quant à lui, produit un texte de représentation à l'œuvre de Vieira qui peut nous éclairer sur ce qu'il en est de cette peinture. Il s'agit d'une série de petits textes denses, touffus et mystérieux. Sorte de dérive apparente d'un mot à un autre, ponctuée de virgules, cernée de points, tentative de border l'impossible : « *Prendre au lasso les entreprises impossibles et les ramener au bercail pour les suralimenter de vitamines mentales, sensibilités mathématiques, équilibres instables sur fonds de symétries et de trompe-l'œil.* »

Au fur et à mesure du temps, la structure des œuvres de Vieira semble vouloir se faire plus légère, moins rigide, les carreaux se font plus clairs : des tons laiteux, des couleurs de moins en moins colorées. Dans les années soixante, l'armature même tend à disparaître, les petits carreaux ont fondu, mais, comme malgré elle, elle y reviendra : *Entreprise impossible*, c'est le nom d'une de ses toiles peintes entre 1961 et 1967.

Parfois, le bord s'épure jusqu'à devenir trait, trait unique, suite d'un trait unique : *Hiver 83, l'Issue lumineuse*, etc.

Cela n'est pas sans évoquer ce que me disait une patiente : « *Je voudrais être là-bas pour lui dire que je n'y suis pas.* »

En 1982, le trait, de plus en plus, mais parfois, deux traits parallèles qui finissent par se rejoindre : c'est le bord qui donne sa consistance au tableau, c'est le bord qui donne sa structure au vide.

Avant la peinture, Lacan dit qu'il y a eu l'architecture, que l'architecture primitive avait pour but de s'organiser autour d'un vide et il conçoit la caverne même comme « *figuration du vide sur les parois du vide lui-même* ».

Ensuite la peinture essaiera de retrouver le vide sacré de l'architecture. C'est de cette recherche que naîtra tout ce qu'il y a autour de la perspective. Jusqu'au moment où on s'apercevra que « *l'illusion de l'espace est autre chose que la création du vide* ».

C'est à ce moment-là, nous dit Lacan, qu'apparaîtront les anamorphoses.

Cette forme de l'anamorphose, nous l'avons vue réapparaître dans la récente exposition consacrée à Munch. Pas une de ses toiles n'échappe à la présence obsédante de cette sorte de fœtus aplati qui se présente sous diverses figures. Sorte de « *seringue à sang du Graal : quand on sait que justement ce dont manque le Graal c'est le sang* ».

A la question sur la perspective, Da Silva répondait qu'elle ne pouvait pas faire autrement. On peut imaginer qu'elle ne sait pas davantage ce qu'elle fait en créant du vide : « *L'artiste crée ce qui lui est le plus étranger*, dit Pommier. *La sublimation donne une forme à ce qui*

n'avait jamais existé auparavant sinon comme effet de pur langage », ajoute-t-il.

Lacan, lui, à propos de cette question de la représentation du vide, nous parle du vase comme « signifiant façonné », comme signifiant que l'homme introduit dans le monde.

« *C'est à partir de ce signifiant façonné qu'est le vase que le vide et le plein entrent dans le monde.* »

En paraphrasant « *Le séminaire sur la Lettre volée* », on pourrait dire des petits carreaux de Marie-Hélène : « *...ne voyons-nous pas l'espace s'effeuiller à la semblance de la lettre ?* » ou encore c'est parce que « *le signifiant est unité d'être unique, n'étant de par sa nature symbole que d'une absence...* » que les policiers ne trouvent rien et que le spectateur peut avoir le sentiment que les travaux de Vieira ne représentent rien.

C'est de cette absence et c'est de ce bord que Vieira s'adresse à nous puisque la lettre c'est ce qui fait bord, le bord du trou dans le savoir et le bord de la jouissance.

La sublimation montre un impossible comme réel alors que « *l'acte analytique situe le Réel comme impossible* » dit encore Pommier.

L'artiste, poursuit Lacan, représentera la Chose par un vide « *en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose ou plus exactement qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose* ».

C'est pour cela qu'elle se présente comme « unité voilée ». A vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente, c'est la peinture d'un voile.

C'est, nous semble-t-il, le sens à donner à la peinture de Vieira da Silva.

Les personnes chargées d'exécuter d'après ses cartons, des tapisseries se rendirent compte, stupéfaites, qu'il y avait là, dans l'apparence de la demi-teinte, pas moins de cent quatorze couleurs différentes.

Ces morceaux de transparence opaque et savante, ce jeu de cache-cache élaboré, cette lumière tamisée, que peindraient-ils d'autre que le voile ? Ce voile qu'elle a passé sa vie à tisser telle l'araignée évoquée au début de ce travail. « *Aranha* » en portugais, dont chaque lettre se trouve dans son prénom : Maria-Helena.

Quant à son nom, deux ethnologues m'affirment qu'il signifie : coquille Saint-Jacques de la forêt et qu'il s'agit là, probablement, d'un nom de « *conversos* », destiné à brouiller les pistes : voiler toujours.

Bibliographie

- Michel Butor, *Vieira da Silva, Peinture*, Ed. L'Autre Musée.
Jacques Lacan, *L'Éthique*, Ed. du Seuil.
Les Quatre Concepts, Ed. du Seuil.
« Le séminaire sur la Lettre volée » in *Les Écrits*, Ed. du Seuil.
« Litturaterre », *Bulletin de l'Association freudienne*, n° 14.
Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Ed. Flammarion.
Gérard Pommier, *Le Dénouement d'une analyse*, Ed. Point Hors Ligne.
Weelen et Lassaigue, *Vieira da Silva*, Ed. Cercle d'art.

Ce travail s'inscrit dans le cadre d'un cartel auquel participent Geneviève Cotté et Maha Hammad. Le travail proposé ici est un exposé personnel mais il a bénéficié du travail que chacune a fourni autour du thème qui nous réunit depuis le début de l'année : « Psychanalyse et peinture ».