

Marthe Wéry

Peinture

Montréal 84

Musée d'art contemporain de Montréal

Cette exposition est organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique.

Nous tenons à remercier le Conseil des Arts du Canada pour son aide à la réalisation de cette exposition.

Commissaire pour le Québec :
Gilles Godmer
Commissaire pour la Communauté française de Belgique :
Catherine De Croës

Le catalogue est réalisé
par les Editions Lebeer Hossmann, Bruxelles

© Musée d'art contemporain de Montréal 1984
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec,
3^e trimestre 1984 - ISBN 2-551-06463-5
Imprimé en Belgique

L'angoisse et le plaisir — les deux vont de pair, finalement. Ce sont deux sentiments qui s'aiguisent l'un l'autre...

Marthe Wéry

Le mythe de l'artiste sacré, sans droit de parole et incapable d'expliquer sa démarche, se perpétue cruellement dans une société qui ne s'accorde guère le temps de réfléchir sur ses propres valeurs...

Marthe Wéry possède une rare capacité de parler de l'art actuel — don de pédagogue — et réussit à faire partager sa « foi » aux plus incrédules que la pratique artistique contemporaine rend encore plus rébarbatifs. Mais en plus d'une réflexion sur le discours de l'art, Marthe Wéry réussit à « faire parler » son travail. Travail solitaire, loin des modes et empreint d'une certaine modestie, toute à l'image de son instigatrice. Son angoisse à faire voir son travail réserve des surprises ; telle la couleur qu'elle utilisait pour la première fois lors de la Biennale de Venise ! Et le plaisir, toujours timide, qu'elle éprouvait à nous expliquer sa démarche en parlant de la lumière de cette cité envoûtante...

Marthe Wéry est bruxelloise, mais l'art est sans frontières et c'est munis d'un passeport international que nous vous invitons à dialoguer avec un travail en perpétuel recommencement.

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à madame Catherine De Croës de la Communauté française de Belgique qui a rendu possible cette exposition. Mes remerciements vont également au conservateur, Gilles Godmer, qui a su apporter un regard autre sur le travail de cette artiste. Que Marthe Wéry trouve ici l'expression de ma plus amicale reconnaissance.

Le directeur,
ANDRE MENARD

La peinture nomade de Marthe Wéry

« Un plateau est toujours un milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux... Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. »¹

Gilles Deleuze/Félix Guattari

Depuis plus de vingt ans, l'œuvre n'a de cesse de se déployer avec constance et rigueur. Et les formes qu'il a pu prendre, diversifiées et souvent inattendues ont parfois étonné, dérouté, eu égard à certains critères généraux d'appréciation évoluant autour de l'homogénéité de l'œuvre tout au long des ans, de son unité, de la logique de son développement formel. Et cette salle du musée, toute investie par la peinture, qui vit et respire à son rythme, en est le dernier moment. Car l'œuvre de Marthe Wéry est tel : des moments, des temps dont chacun circonscrit et approfondit un îlot particulier de recherche. D'où le tracé d'un itinéraire brisé, voire même éclaté, selon toute apparence.

On le dira volontiers, le parcours est singulier. D'abord graveur de formation, l'artiste vient à la peinture par le constructivisme. Puis par l'étape du carré et du losange, la forme qui tend peu à peu à disparaître trouve son expression minimale dans la ligne qui inaugure, par sa répétition, par son recouvrement de la surface, le champ *all over*. Est ainsi mise de l'avant une notion différente de l'espace, axée sur un principe de répétition qui met davantage en évidence la notion de temps, en ce que celui-ci, comme une respiration, comme un battement, est induit par un cycle, par un rythme régulier. Parallèlement à cette transformation a lieu un changement de technique : l'utilisation du ruban-cache et de la peinture en vaporisateur a fait place à la règle et au stylo-feutre.

En 1975 cependant, un nouveau temps est marqué ; le papier, au détriment de la toile, devient le support sur lequel et à partir duquel s'élaborera ce que l'artiste appelle le travail. Ce support est différent. Une certaine vie l'habite qui, impliquant une fin, finira à la longue par le détruire. Plus vulnérable, soumis au

¹ Deleuze Gilles/Guattari Félix, *Mille plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1984, pp. 31-32.

temps qui l'oblitére, il est davantage accordé à l'intervention du geste de l'artiste qui, dans l'analyse de la surface, accumule ligne après ligne. Et ce support nouveau commandera d'autres présentations où les feuilles, empilées, seront accrochées au mur.

Plus tard encore, une nouvelle présentation de la feuille sera commandée par un autre changement technique. La ligne abandonnée cette fois, la feuille de papier accueille le pigment liquide qui y est déposé. Mais bientôt, insatisfaite du résultat, l'artiste, sollicitée par le matériau, ira jusqu'à fabriquer elle-même son papier qu'elle imprégnera de pigments. Conséquence du mode de production, la feuille, afin qu'elle puisse sécher est posée à plat sur le sol. Envahissant l'espace par son étalement et ses empilements, cette manière de faire attire l'attention sur le processus de création, parcours intime de l'ensemble d'un travail qui par les traces ou empreintes qu'il laisse, s'avère être important de montrer pour l'artiste, ou d'en rendre possible la lecture.

Enfin à Venise en 82, c'est à nouveau l'abandon, du papier cette fois, pour la toile, support plus orthodoxe de la peinture. Mais bien plus, ce qui est vraiment remarquable ici, c'est l'apparition de la couleur. Après toutes ces années où le gris a dominé, régné, à travers l'utilisation de l'encre ou de pigments, ces derniers étant souvent mêlés à d'autres, colorés, qui en faisaient varier les tonalités, l'irruption du rouge n'en apparaît que plus extraordinaire. C'est là un autre temps. C'est là ce qu'on pourrait appeler le temps de la couleur qui, posée sur des panneaux aux formats divers, tend à établir avec l'architecture des lieux, mais également avec le corps de l'observateur, un rapport extrêmement particulier, sorte de dialogue d'où émerge un authentique sentiment d'harmonie.

Ainsi, jusqu'à Montréal où s'approfondit le rapport au lieu, mais aussi la recherche sur la matérialité par l'utilisation toujours renouvelée de la couleur et des formats qui en circonscrivent l'étendue, l'œuvre, le travail, depuis toutes ces années, a fait flèche de plusieurs bois, allant, s'interrompant, venant, reprenant, déplaçant les centres d'intérêt, visitant d'autres techniques, expérimentant d'autres manières. A tel point qu'on a pu en parler en termes de discontinuité et de

² Voir à ce sujet le très beau texte de Thierry de Duve intitulé *Marthe Wéry : La peinture de près de loin*. Catalogue d'exposition, Biennale de Venise 1982, Communauté française de Belgique, Belgique, Editions Lebeer Hossmann, 1982.

³ *ibid.*

reprise, tout en justifiant par ailleurs, à l'aide d'un fil conducteur habilement tissé², la logique de ce qui pourrait aussi apparaître comme une suite d'humeurs, ou encore des à-coups de l'intuition.

Du même souffle, ont été soulignés les connotations/connexions ou rapports allusifs qui ont pu être établis entre certaines formes de l'œuvre avec d'autres champs de création. Imposées par des moyens techniques différents, ou encore commandées par une investigation toujours en alerte, des exigences nouvelles dans la présentation de certains de ces moments, ou qui leur sont simplement ou directement immanentes, visent des domaines aussi variés que la sculpture, l'écriture, le dessin, la gravure, etc.³, où Wéry à sa manière fait des « incursions » passagères, sans pour autant les nommer, seul comptant vraiment le travail qui se fait et qui vibre à tout ce à quoi il est confronté.

Sorte de miroir convexe du trajet qu'a pu suivre l'œuvre de Marthe Wéry depuis ses débuts, l'installation présentée dans une des salles du Musée d'art contemporain de Montréal en reproduit en quelque sorte l'allure, de par la mise en place éclatée qui s'y manifeste et qui obéit à la peinture, en tant que celle-ci occupe un lieu, envahit une architecture. Car il s'agit bien ici également d'un parcours brisé, segmenté, évoluant au gré du déroulement de la présentation picturale, de ses caprices, de ses impératifs, dans la relation étroite qui a lieu entre la peinture, sa matérialité, celle de ses formats variés, diversement montrés ou étalés, diversement reliés ou rassemblés, qui scandent et découpent, qui isolent des moments, et l'espace, et le lieu qui l'a directement orientée ou avec lequel elle est entrée en relation, en connivence. Il n'y a pas de modèle à suivre dans la présentation de l'œuvre puisqu'en fonction des états ou des endroits, les éléments qui la composent peuvent être présentés différemment, en tas ou encore étalés⁴. De la même manière, si le travail peut être lu, s'il est possible d'entrer dans le processus⁵, le sens cependant n'est pas un pour autant, les voies d'accès sont multiples, et multiples également sont les circuits possiblement tracés.

Qu'il soit accroché, étalé ou superposé, le matériel de cette nouvelle production se présente ici encore sous forme

⁴ *J'ai envie d'échapper à la forme définitive...* Entretien avec Marthe Wéry, Catalogue d'exposition, Biennale de Venise 1982, Communauté française de Belgique, Belgique, Editions Lebeer Hossmann, 1982.

⁵ *ibid.*

d'éléments, de modules en quelque sorte, qui d'emblée témoignent d'une approche particulière de la création, attestent de ses intérêts, de son orientation, et invitent à un mode de manipulation bien défini. En fait, quelque chose de la sensibilité orientale affleure dans ce travail ; certes dans son aspect extérieur, dans la rigueur de la forme, dans sa présence, dans un certain rapport entretenu avec l'espace, mais plus encore par la pensée de laquelle il procède. Car ce que révèle la manière dont l'œuvre naît, se fait, se construit, c'est une pensée dont le développement, dont le déploiement n'aurait pas lieu dans la linéarité, impliquant les notions d'origine, de développement jusqu'à un terme, mais bien plutôt qui surgirait et rayonnerait, qui visiterait les avenues qu'elle fait naître ; une pensée donc davantage irradiante qui, après coup seulement, selon les sensibilités, serait susceptible d'être récupérée dans une certaine linéarité ou réorganisée selon ce mode.

Tout l'œuvre de Wéry reflète une telle approche de la création, semble procéder d'une telle structure, un peu comme celle qui a cours dans la culture des tubercules qui, associée à l'Orient là encore, procède par fragmentation de l'individu⁶. Et c'est de nouveau à cette notion que se réfère cette autre étape qu'est l'installation présente. C'est la peinture ici qui est fragmentée. Jusque dans la manière, comme à Venise, d'avoir élaboré le matériel, en séries variables d'éléments/panneaux, comme autant d'entités autonomes, sortes d'ajouts aux murs, à la structure architecturale, qui, par regroupements divers, reforment d'autres entités encore qui constamment se confrontent l'une l'autre, s'ajoutent, s'ajustent l'une à l'autre. Jusque dans la couleur qui y est posée, par superpositions, et qui, par la luxuriance de sa matière et l'énergie qui s'en dégage, assoit, confirme là encore leur caractère d'autonomie. Limitée à l'emploi de deux tonalités de bleu, et au blanc, celui des murs qui à part entière participent ainsi au processus de création, la matière picturale opère sur le mode du contraste. En mineur, se joue à l'intérieur de chaque module la dynamique qu'instaure l'ensemble de l'œuvre. Dans la pleine suffisance qui est la leur, chaque élément répète la couleur, mais à chaque fois différemment. Et différents par le fait même, quoique de même nature, sont ces petits combats que se livrent la variété des

⁶ Deleuze Gilles/Guattari Félix, *op. cit.* p. 28.

tonalités contenues dans l'étendue d'une même surface peinte.

Et dans cette utilisation singulière de la couleur, dans celle de la matière picturale elle-même, dans celle encore de l'emploi qui est fait d'unités/modules aux formats divers, il n'est plus possible de cerner, de circonscrire la peinture dans l'espace, non plus d'ailleurs que de l'enfermer dans la définition orthodoxe qu'on pourrait en donner. Associée plutôt à quelques structures vivantes, de par les notions ou concepts qu'elle sous-tend, entre autres la répétition, l'accumulation, la mutation, la fragmentation, ainsi cette peinture se trouve-t-elle à en partager certaines des façons qui leur seraient propres.

Envahissant littéralement l'espace par prolifération comme autrefois la ligne pouvait le faire sur la surface, créant et imposant son rythme, l'ensemble du lieu auquel la peinture s'intègre et avec lequel elle compose devient aussi la peinture. Et parcourir ce lieu, et s'y déplacer, c'est explorer le rapport de complicité, l'union privilégiée, presque organique, qui s'est imposée entre le matériel du travail et le lieu; c'est aussi explorer la mobilité, l'aspect éphémère de ce rapport jamais figé, jamais pleinement achevé, jamais tout à fait comblé, toujours susceptible d'être reformulé ou encore, davantage élaboré. Vivant, ce rapport est imprévisible, à chaque fois; puisque Montréal n'est pas Venise. Imprévisible comme l'est la configuration du parcours de *Peinture, Montréal 84*; imprévisible comme l'est celui de l'œuvre entier de Wéry, peinture à la frontière toujours fuyante.

Et la répétition est peut-être la meilleure façon de repousser toujours plus la frontière, de ne jamais fermer l'œuvre⁷. Comme autrefois encore dans l'utilisation de la ligne — mais aussi de la feuille de papier, du texte retranscrit, de la récurrence de la couleur grise, etc. — qui répétée dans les variations et la différence toujours renouvelées de l'unité construisait, faisait naître une surface toute en tension devenue presque liquide vers la fin tant les lignes étaient rapprochées, de même l'élément unitaire du panneau peint, champ continu d'intensité, vibrant sur lui-même, à son tour répété, devient l'élément de vocabulaire sans cesse renouvelable, indéfiniment différent. C'est parce qu'elle est liée au temps, qu'elle discipline et civilise, que la répétition permet de ne jamais rien clôturer

⁷ *J'ai envie d'échapper à la forme définitive...*, op. cit.

⁸ Deleuze, Gilles/Guattari Félix, *op. cit.* p. 36.

d'un travail, de n'en avoir jamais terminé. Comme le temps, puissant et continu, l'œuvre qui en procède ou qui s'inscrit dans son fil même, n'a ni début, ni fin. Elle n'est qu'intensité, dans un devenir toujours possible, dont la conjonction « et... et... et... » pourrait bien en être le tissu même⁸

Se fait jour alors, par la manière dont l'œuvre s'élabore, une structure additive qui fait de l'activité particulière de l'artiste une entreprise de construction où l'élément s'ajoute à l'élément, sa différence à la sienne, dans une variation du rythme et des directions de leur disposition/intégration qui se règle sur la sensibilité de l'artiste aux formats, à la matière, à la couleur, au lieu, etc. Et en ce sens, l'ensemble de cette opération qui constitue le travail s'apparente à un mode d'investigation et de recherche par définition livrées aux tâtonnements et aux contraintes de toutes sortes, où la part de risques, élevés, n'est jamais vraiment calculée.

De même, cette façon de concevoir l'œuvre qui est mise en évidence, en ce sens que celle-ci, toujours en possible développement, en probable transformation, jamais enfermée dans un cadre formel arrêté qui en ferait un aboutissement, une fin, fait en sorte donc de déplacer sur le processus de création, sur l'expérience qu'engendre l'œuvre, sur la tentative dont elle est le témoin, l'importance qui n'est reconnue le plus souvent qu'à l'œuvre comme telle, en ce qu'elle est habituellement le signe et l'expression de l'achèvement artistique. La forme jamais définitive, la structure jamais épuisée, reste le cheminement créateur, reste le parcours suivi qui ressort d'autant, et d'où l'art émerge.

Et c'est ce que tend à démontrer en somme, et à sa manière, cette récente installation de peinture de Marthe Wéry, mais plus encore, à un niveau supérieur, l'itinéraire du travail accompli, au jour le jour, depuis toutes ces années. Depuis l'austère rigueur de la recherche menée sur la ligne, et à partir d'elle, en l'absence presque ascétique de la couleur, jusqu'à la sensualité pourrait-on dire abstraite⁹ et à la presque luxuriance de celle qui a marqué l'œuvre de Venise et celle encore qui se fait jour dans l'installation de Montréal, le travail a toujours procédé par variation, expansion et conquête. De la « sécheresse » à la liquidité retrouvée, un circuit surprenant

⁹ *J'ai envie d'échapper...*, *op. cit.*

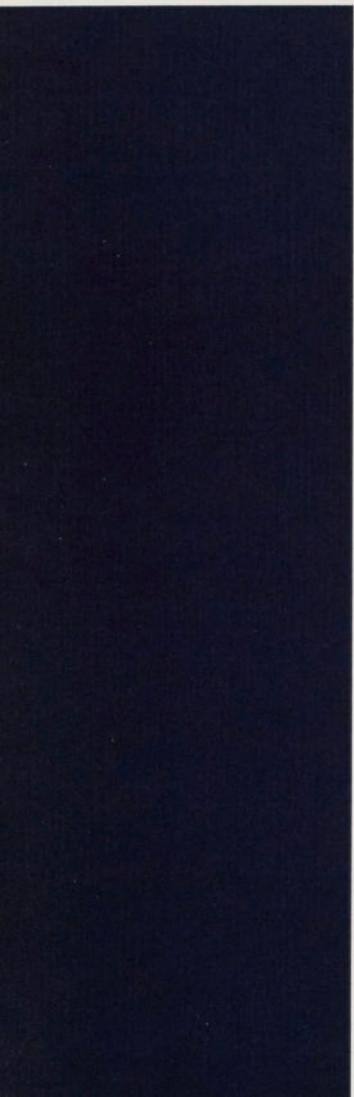
¹⁰ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *op. cit.* p. 28.

s'est dessiné, constitué de domaines et de moyens de recherche particuliers, qui saluent avec le sourire une autre des figures de l'Orient, celle du rapport avec la steppe et le jardin, avec le désert et l'oasis¹⁰, autant de particularités du territoire, autant de visages d'une seule et même vaste étendue : la terre. De la « sécheresse » à la liquidité, mais toujours avec intensité, le travail d'investigation s'est diversifié, a pris d'autres aspects, comme autant de particularités d'un même territoire, comme autant de visages d'une seule et même vaste étendue : la peinture.

GILLES GODMER



















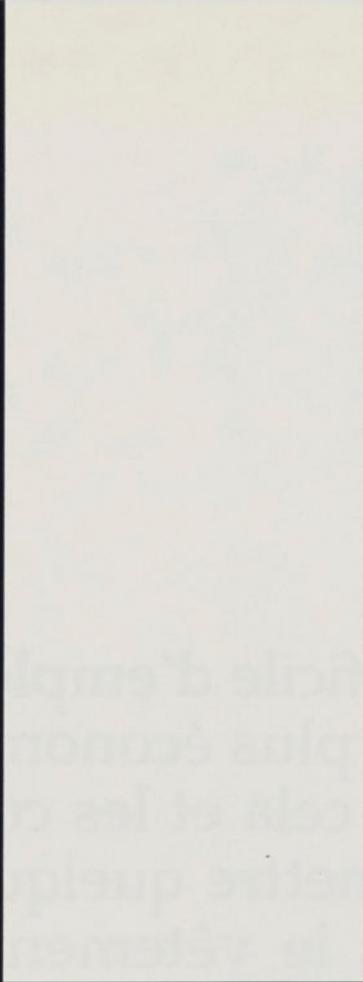






Après l'or et l'argent, le bleu d'outremer était la couleur des nuances chères et d'autres bon marché, et il en existait un appelé le bleu allemand. (...) Les peintres et leur public cherchaient l'exotisme et de danger qui s'associaient au bleu d'outremer. (...) Dans le panneau de Sassetta, Saint François repousse est bleu d'outremer. Dans la Crucifixion, le bras droit de Saint Jean, est un geste bleu d'outremer.

la plus précieuse et la plus difficile d'emploi. Il y avait
tait même un substitut encore plus économique qu'on
lic étaient très attentifs à tout cela et les connotations
tremer étaient un moyen de mettre quelque chose en
ançois renonçant à ses biens, le vêtement que Saint
ion de Masaccio, le geste essentiel à la narration, celui
ner...



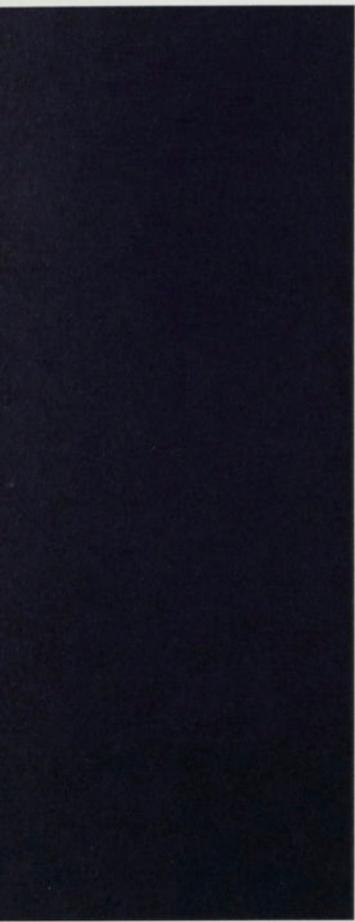




Aimer la peinture, c'est s'y retrouver, c'est à dire, dans
débours; (...) mais c'est aussi — et ce pourrait être
trouver cette satisfaction supplémentaire qui consiste
bien, s'y sentir chez soi, y trouver son monde et son ra

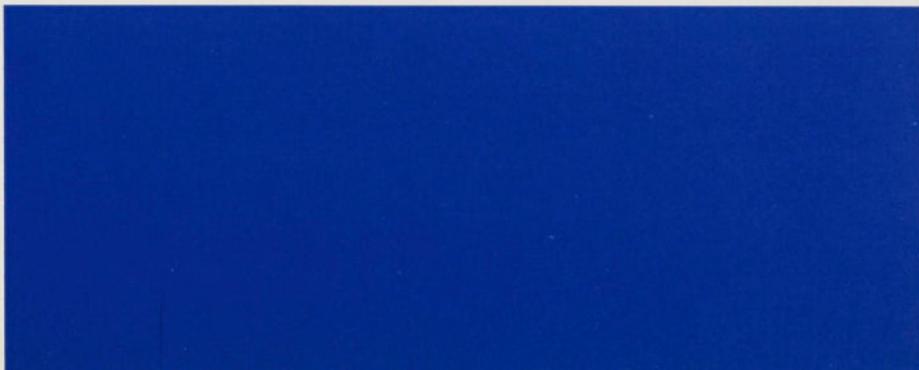
le cas du marchand du Quattrocento, rentrer dans ses
une définition universelle du plaisir esthétique — y
s'y retrouver tout entier, s'y reconnaître, s'y trouver
port au monde*

P. Bourdieu et Y. Delsaut



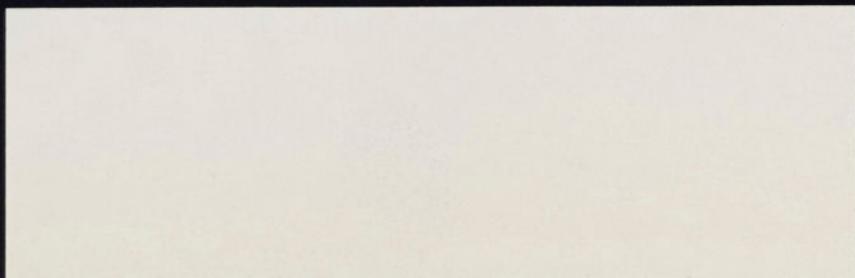


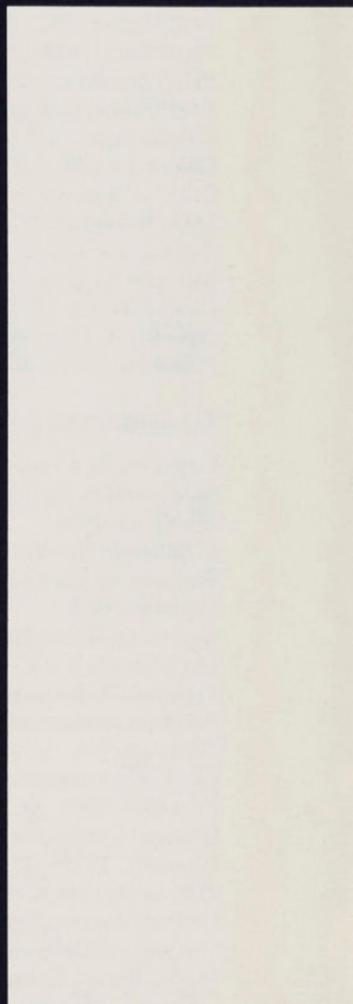












Biographie

Marthe Wéry

née à Bruxelles, 1930
a étudié à Bruxelles et à Paris
a travaillé à l'Atelier 17 avec S.W. Hayter, Paris
professeur à l'atelier de peinture et d'art
contemporain, Saint-Luc, Bruxelles
vit à Bruxelles et à Macquenoise

Expositions personnelles

Galerie St. Laurent, Bruxelles, 1965
Galerie St. Laurent, Bruxelles, 1967
Galerie St. Laurent, Bruxelles, 1969
Plus-Kern, Gand, 1971
Plus-Kern, Bruxelles, 1973
Paul Maenz, Cologne, 1973
Paul Maenz, Cologne, 1974
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1975
Paul Maenz, Cologne, 1975
Galerie Peccolo, Rome, 1976
Galerie Peccolo, Livourne, 1976
C.I.C., Gand, 1976
MTL, Bruxelles, 1977-1978
Galerie L'A, Liège, 1981
Biennale de Venise, 1982
Gewad, Gand, 1983
Galerie l'A, Liège, 1983
Plus-Kern, Bruxelles, 1984

Expositions de groupe

Cap d'encre, Centre culturel de Bruxelles, 1968
Mednarodna graficna rastava 8, Moderna Galerija,
Ljubljana, 1969
6^e Biennale Grafiki, Krakow, 1970
Europaprijz voor schilderkunst, Kasino-Kursaal,
Ostende, 1971
Galerie Les Contemporains, Genval, 1972
Dix peintres, C.I.C., Gand, 1974
Triennale 3, Beurshalle, Bruges, 1974
Peinture fondamentale, Stedelijk Museum, Amsterdam,
1975
J.P. 1, Art international, Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, 1975
Belgique : artistes jeunes, Neue Galerie, Aix-la-
Chapelle, 1975
Galerie Peccolo, Cologne, 1975
Galerie Magers, Bonn, 1976
The second Dalhousie drawing exhibition, Halifax, 1977
Documenta 6, Kassel, 1977

Biennale de la critique, Anvers-Charleroi, 1977
Exposition «La Cloche», Anvers 1977
Aktuele Kunst in België, Gand, 1979
«Ancienne imprimerie de l'avenir», Tournai, 1979
Belgique-Pays-Bas; convergences et parallèles
dans l'art depuis 1945, Bruxelles, Lisbonne 1980 et
Rotterdam 1981
Echelle 1; 1981, Bruxelles, 1981

Ecrits de l'artiste

Interview par Dirk De Vos, cat. triennale 3, Bruges, 1974
Réflexions sur un travail, in + - 0, juin 1975
Commentaires, in cat. Neue Galerie, Aix-la-Chapelle,
1975
Exposition «La Cloche», Enonciation des conditions de
travail et des moments de sa réalisation, in Ooidonk,
1978
Interview door Museum van Hendaagse Kunst, Gent,
in museumkrant 19 portretten 1979

Bibliographie sur l'artiste

Maurits Bilcke, *Commentaires sur des expositions*, Gazet
van Antwerpen, 1967 et 1969
Yves De Smet, in Plus Nieuws, n° 11, 1971
Paul Maenz, *Jahresbericht*, Köln, 1973
Paul Maenz, *Jahresbericht*, Köln, 1974
Paul Maenz, *Jahresbericht*, Köln, 1975
K.J. Geirlandt, *Peinture analytique*, in cat. JP1, Bruxelles,
1975
M. Bilcke, *Komentaar over de Tentoonstellingen te Brussel*,
PVSK, 75
Rini Dippel, *Fundamentele schilderkunst*, in cat. Stedelijk
Museum, Amsterdam, 1975
Michel Baudson, in, *Un avenir à la mesure du passé*, 1976
Thierry de Duve, *Entretien*, in + - 0, décembre 1976
Thierry de Duve, *Introduction à l'exposition de Tournai*, in
catalogue, 1979
Anny De Decker, *Inzicht/Overzicht; Overzicht/Inzicht*, in
cat., Aktuele Kunst in België, 1979
Phil Mertens, *La continuité dans la perception de la
construction et de la structure*, in cat. L'art en Belgique
depuis 1945, Lisbonne, 1981
Thierry de Duve, *Marthe Wéry : La peinture de près et de
loin*, in cat. Biennale de Venise, 1982
Irmeline Lebeer, *J'ai envie d'échapper à la forme définitive...
entretien avec Marthe Wéry*, in cat. Biennale de Venise,
1982

* La citation est extraite de l'essai de Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut *Pour une sociologie de la perception*.
(Actes de la Recherche en Sciences Sociales n° 40, nov. 1981).

