

AVERTISSEMENT

Dix ans après l'exposition rétrospective des œuvres de Jean-Pierre Velly (organisée par Jean-Marie Drot à la Villa Médicis à Rome) nous sommes heureux de proposer pour la première fois dans un Musée français *l'œuvre gravé*.

C'est aussi une lourde responsabilité.

Comme l'écrit à juste titre Bruno Racine¹, « S'il n'avait pas disparu prématurément, Jean-Pierre Velly serait aujourd'hui un artiste de renommée internationale. Son travail fut toujours d'une rigueur exemplaire. Il fut le dernier « Grand Prix de Rome » avant que la réforme voulue par André Malraux n'abolisse ce titre historique. Ce Breton, habitué aux couleurs changeantes du ciel et de l'océan, fut fasciné par l'Italie.» En 1970, après un séjour de trois ans à la Villa Médicis sous la direction de Balthus, il s'installa en pleine campagne romaine, à Formello, petit bourg d'origine étrusque. C'est là, hors du monde, au milieu de gens simples et accueillants, qu'il œuvra pendant vingt ans. Homme du présent, il travaillait dans l'esprit de la grande tradition artistique du Nord, de Dürer à Rembrandt en passant par Seghers, mais revisité par Bresdin et le Surréalisme. Mais c'était surtout un artiste libre, libre de ses choix artistiques, et d'avoir deux patries, la France et l'Italie.

Velly est encore peu connu en France, où moins d'une douzaine d'expositions lui ont été consacrées. Deux en Bretagne (1972 et 1980), un accrochage dans une galerie rue des Grands-Augustins (1976), une exposition personnelle dans le quartier naissant de Beaubourg (1976), une présence (remarquée) à la FIAC en 1982. *L'œuvre gravé* fut montré pour la première fois à Paris à la Galerie Michèle Broutta en 1983 ; la dernière, en 1998, dans une galerie de Saint-Germain-des-Prés. C'est peu. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale ne possède que quatre pièces. Nul n'est prophète en son pays.

Grâce au prêt généreux du Musée de l'Agro Veientano de Formello, dépositaire de l'ensemble de *l'œuvre gravé* ou presque l'exposition contient quatre vingt quatre gravures. Les exemplaires de quatre planches n'ont pas encore été retrouvés : *Paysage à l'arbre sec*, B.1 ; *Paysages des Gorges I & II*, B. 20 & 21 ; *Ciel Etoilé*, B.70. Trois planches ont été volontairement écartées : *Vague*, 11, B. 12 ; *Chute* 1968, 41, absent du Bodart et *Portrait*, 1968 (42, B.44) dont le tirage n'a semble-t-il jamais été effectué. L'exposition comprend en outre dix dessins préparatoires ou « études », une aquarelle (*Orties*) et un autoportrait à l'huile.

Deux œuvres, cependant, ne sont pas de Velly. La première *le Jugement Dernier* (97), de Peeter de Jode II, inspiré du tableau éponyme de Jean Cousin conservé au Musée du Louvre, est une gravure que l'artiste n'aurait sûrement pas dédaignée.

La deuxième est de la plasticienne Ewa von Kùlhau (Leipzig, 1967). Ce collage de trois mètres par six intitulé *Déjà Vu* démontre, s'il en était besoin, toute la modernité de l'écriture de Velly.

Espérons que cette exposition donne envie à d'autres institutions de faire découvrir cette œuvre importante à un public toujours plus informé et plus exigeant.

¹ *Jean-Pierre Velly, l'Opera Grafica* dirigé par Giuseppe Appella, Edizioni della Cometa, 2002 p. 7

CATALOGUE

Cet ouvrage doit être considéré comme une ébauche de publications à venir.

Ce « document » n'a aujourd'hui que le mérite d'exister.

Le temps et les moyens nous ont manqué. Ce n'est que partie remise.

Nous avons en effet l'ambition de publier prochainement le catalogue raisonné de l'intégralité de l'œuvre (gravures, dessins, dessins aquarellés, aquarelles et peintures).

Cette monographie comprendra une biographie plus complète ainsi que des extraits de la correspondance de l'artiste.

Ce dossier n'en est cependant pas moins un catalogue d'exposition, complet de ses reproductions et didascalies.

Il reflète le choix d'exposer cette œuvre par thème, plutôt que par ordre chronologique.

Nous avons basé nos recherches sur le catalogue du Museo dell'Agro Veientano, Formello. Celui-ci a été compilé par le professeur Giuseppe Appella en 2002, avec l'aide et le soutien de Mlle. Catherine Velly, Madame Iefke Van Kampen et M. Vinicio Prizia. Il comporte un appareil critique rassemblant la plupart des textes sur l'artiste. Nous l'avons enrichi des descriptions des différents états des planches provenant du catalogue raisonné de 1980, du professeur Didier Bodart qu'il rédigea avec la collaboration de Jean-Pierre Velly.

La majeure partie de l'appareil critique (introductions, articles, préfaces, essais) a été rédigée en italien par des personnalités aussi illustres que Mario Praz, Alberto Moravia, Giorgio Soavi, Roberto Tassi, Leonardo Sciascia, Vittorio Sgarbi et Marisa Volpi. Nous proposons pour la première fois une traduction en français de ces textes.

Nous sommes redevables à M. Giuliano de Marsanich, l'ami fidèle et galeriste de Velly, de nous avoir fourni une partie du dossier de presse, ainsi qu'à Madame Michèle Broutta qui nous a donné accès à des textes que l'on croyait perdus. Nous remercions Messieurs Jean-Marie Drot, Jean Leymarie et Michel Random de nous avoir concédé la reproduction de leur texte.

Enfin nous remercions les amis de l'artiste auprès de qui nous avons recueilli de précieuses informations qui nous ont éclairé sur sa personnalité et sa démarche.

Beaucoup de travail reste à accomplir autour de l'œuvre de Velly.

On n'épuise pas un sujet comme celui-ci.

Pierre Higonnet

Julie Dutant

Note : dans les notices, les numéros entre parenthèses- par exemple (13, B.14)- correspondent aux numérotations adoptées respectivement par le catalogue Appella¹ du Musée de l'Agro Veientano de Formello et celui de Didier Bodart².

¹ Jean-Pierre Velly, *Opera Grafica 1964-1990*, dirigé par Giuseppe Appella, Edizioni della Cometa, 2002;

² Jean-Pierre Velly *L'oeuvre gravé 1961-1980*, Didier Bodart, Editions Vanni Scheiwiller, 1980.

AVANT-PROPOS

Le 26 mai 1990 Jean-Pierre Velly disparaît, englouti dans le lac volcanique de Bracciano à l'âge de 47 ans. On ne retrouva jamais son corps. Après avoir nargué la mort et dessiné toute sa vie des noyés et des maelströms, il succombe à sa prémonition macabre.

À partir du début des années 60, Jean-Pierre Velly réalisa, loin de la mondanité, une œuvre gravée au caractère universel.

Issu de la jeune génération bourgeoise traumatisée par la boucherie de la Première Guerre Mondiale, le surréalisme se brise et éclate avec l'avènement de la Seconde. Dans les années 50, le mouvement agonise. Pire, il est récupéré: le surréalisme est au service de la société de consommation. Le cinéma et la publicité le détournent et le banalisent. Son influence se galvaude jusque dans la vie quotidienne, un rien devenant « surréaliste ». Le mot appartient désormais au vocabulaire courant.

L'I.S.³ dénonce à la même époque le fétichisme de la marchandise. Le statut de l'œuvre d'art se voit menacé. La société de consommation et du spectacle demande de nouveaux tableaux qui orneront bientôt les centaines de milliers de murs des logements de la Reconstruction. À travers l'affirmation d'un bien-être lié à l'abondance d'objets neufs récemment acquis, l'art n'échappe pas à ce nouvel engouement.

Comme le plan Marshall, l'avant-garde artistique vient des États-Unis: c'est l'essor de l'expressionnisme abstrait et l'émergence du Pop Art et du nouveau réalisme, produits dérivés du nihilisme *chic* de Marcel Duchamp. L'attrait de la nouvelle génération de plasticiens pour les nouveaux matériaux synthétiques (peintures acryliques, résines) et les procédés photomécaniques d'exécution et de reproduction reflètent les nouvelles tendances de l'ère du baby-boom.

En moins de deux générations, on ne passe pas sans dommages à la civilisation post-industrielle placée sous le signe de l'information. La population rurale est considérablement affectée par cette transition, et ce bouleversement, Velly va le vivre dans le désarroi. Issu d'un milieu modeste et catholique, profondément ancré dans la Bretagne et pétri de sa mythologie mortifère, il a grandi dans différents ports de France et des anciennes colonies (Audierne, Brest, Cherbourg, Bizerte, Toulon).

Passionné par son travail, Velly refuse tout compromis : pour lui, l'art tient du sacré. Adolescent, il se donne une éthique, guidée par la plus grande sincérité. Toute sa vie, il exprimera son sentiment intime du monde, un mélange d'angoisse, de douleur et de mélancolie. Œuvre énigmatique, aux représentations souvent subliminales, à l'image d'une personnalité tourmentée face à un monde dérégulé.

³ L'Internationale Situationiste

Velly consacre ses premières gravures au corps humain. Un corps humain en souffrance et en perpétuelle métamorphose. Les pieds et les mains sont mis au supplice⁴, les visages déformés, et les corps, dans un raccourci extraordinaire, prématurément vieillis⁵ rongés par la maladie, la lèpre du temps. La peau des personnages se boursouffle. Ces grotesques⁶, surprenants et répugnants, deviennent des figures du paradoxe : bien qu'il les « montre » au spectateur en matérialisant sans concession leur aspect difforme, Jean-Pierre Velly les rachète grâce à l'exécution parfaite de son burin, à sa maîtrise du dessin et de la perspective, dans une conception toute baudelairienne de la beauté.

« Le déséquilibre qui est au-dedans de nous, cette sensation d'être toujours sur le fil du rasoir⁷ ». Cette pensée, Velly la traduit dans ses gravures par des figures de femmes endormies suspendues au-dessus d'un abîme⁸, par des contorsionnistes acrobates⁹ menacés à chaque instant par le réveil, réveil qui entraînera inévitablement leur chute douloureuse du monde des illusions à moins qu'ils ne tombent *dans* le monde des illusions. Car l'inversion qui préside au travail du graveur constitue les espaces conçus par Velly et les plonge dans une incertitude fondamentale. De même que la mer et le ciel¹⁰ se renversent pour changer de rôle, la veille pourrait bien être le sommeil, et le sommeil la veille, tout comme Chuangzi et le papillon. Velly nous entraîne vers un monde caché où la réalité de l'existence n'est plus une certitude.

Cette caricature de l'homme se transmet à la nature qui l'entoure. Et pour Velly, la nature n'a rien d'idyllique ni d'accueillant. Le paysage exagérément marqué est un enchevêtrement d'herbes folles, d'arbres secs et rachitiques aux branches racornies, de rocailles tortueuses et pleines d'aspérités. Les cimes des montagnes se fondent avec des gouffres et les repères se brouillent: les malheureux qui s'aventurent dans ces contrées ne savent plus où aller. Aucun retour vers un âge d'or n'est perceptible : l'homme s'est perdu, entraînant la nature dans sa chute.

Ces paysages aux allures de terres vierges sont en réalité artificiels. Des structures architectoniques absurdes, aux engrenages compliqués, creusés de cavernes en pierres de taille et parcourus de canalisations, les envahissent tandis que des usines dégagent des gaz délétères qui obscurcissent le ciel¹¹. De petits bonshommes égarés tombent sans raison, ou plutôt sans savoir pourquoi, et des arbres tutélaires assistent douloureusement à ce sacrifice absurde.

*Rechute*¹², une version moderne du Jugement Dernier englobe une multitude de corps nus sombrant dans la mer. Si l'on retourne la gravure, les corps se métamorphosent en une nuée d'anges sous le firmament ; l'océan devient la voûte céleste et le ciel une gigantesque fosse.

⁴ *Main Crucifiée*, cat. n°2 ; *Étude de pied en croix*, cat. n°3.

⁵ *Bébé Vieillard*, cat. n°11 ; *Chute*, cat. n°13.

⁶ *Grotesque I à VI*, cat. n°4 à 9.

⁷ *Entretien avec Jean-Marie Drot*. cf. p.13.

⁸ *La Vieille*, cat. n°31 ; *La Clef des songes*, cat. n°33-34.

⁹ *L'Acrobate*, cat. n°12.

¹⁰ *Le ciel et la mer*, cat. n°60.

¹¹ *Tuyau allongé*, cat. n°23 ; *Tour tuyau*, cat. n°24 ; *Intérieur de caverne, chute*, cat. n°25.

¹² Cat. n°45.

À travers ce dialogue constant entre le corps et le paysage, l'œuvre de Velly approfondit leur perception, l'un devenant le miroir de l'autre. De même que le grotesque des personnages avait transmis au paysage son aspect exagéré et tortueux, de même, la conception d'une nature factice, régie par des tuyaux et des engrenages, contamine le corps. Dans *Yeux et tuyau*¹³, Velly représente sur un fond nu des yeux rattachés entre eux par des tuyaux qui rappellent en même temps les sphères de briques de ses paysages¹⁴. Ces tuyaux peuvent aussi bien être des canalisations d'égouts que des veines. Réciproquement, l'*Arbre*¹⁵ (1989) – tronc desséché, souche arrachée obéissant de nouveau à cette logique du renversement – fait penser à un corps écorché : ses ramifications ont la finesse d'un réseau capillaire, et la mousse qui recouvre l'écorce s'assemble comme les cellules d'un tissu. Cet arbre nouveau frémit ; il respire encore.

Poussant jusqu'au bout sa vision morbide, Velly dévoile, comble de l'horreur, l'envers du décor - *l'envers des corps*. La femme – symbole universel de la beauté et objet du désir – est soumise aux mêmes outrages que les sujets précédents. L'œil infernal de cet échographe maniaque qu'était Velly nous fait pénétrer à l'intérieur du corps tant aimé, il l'éventre, puis l'explore sans complaisance. Le spectacle obscène d'un amas d'organes, de veines palpitantes et de liquides nauséabonds, se déploie sous nos yeux.

La femme allongée au premier plan, *Rosa au soleil*¹⁶, se recoiffe pour prendre la pose d'une langoureuse Vénus maniériste. Qu'aperçoit-elle dans son miroir ? Un corps fantôme, une coque métallique ouverte où l'on distingue des éléments à peine maintenus par des ficelles et des cordes, des tuyaux d'échappement. Une fois démontée, cette machine tombe en panne, et voici un tas de pièces détachées en vrac, dépourvues du moindre attrait. Tout comme Rosa, ce tas d'ordures prend le soleil.

Les *Métamorphoses (I à IV)*¹⁷ proposent une cosmogonie inversée. On passe de l'ordre signifié par l'harmonie d'un corps de femme, au chaos d'une dépouille éclatée, acéphale, d'où surgit une mêlée de corpuscules, organes, larmes, racines qui tourbillonnent et se déversent dans un univers en apesanteur, sans repères spatiaux. Virtuose, Velly a multiplié les points de vue : des femmes s'étirent, des visages anamorphosés se multiplient, se morcellent et se métamorphosent en un magma organique, un humus fabuleux.

Les maternités¹⁸ sont des calvaires, la souffrance y atteignant son paroxysme. Les corps de ces femmes évoquent la « terre mère ». De leurs entrailles pousse une sphère. En proie à la douleur, elles s'ébattent. Oripeau, drapé ou linceul, la peau ondule, se flétrit, se détache et pend autour de leur chair pourrie. Velly fait s'entrechoquer l'image de la parturition et celle d'un corps en décomposition, qu'il traite comme un paysage imaginaire composé de monts, de crevasses et de forêts, rappelant le vieux mythe selon lequel chaque naissance engendre le monde. Une géographie de la souffrance corporelle.

¹³ Cat. n°29.

¹⁴ *Sphère*, cat. n°26.

¹⁵ Cat. n°30.

¹⁶ Cat. n°41.

¹⁷ Cat. n°46 à 49.

¹⁸ *Maternité I*, cat. n°37 ; et *Maternité II*, cat. n°38.

De 1967 à 1970, Jean-Pierre Velly est pensionnaire à la Villa Médicis, où il se familiarise, comme en témoignent ses gravures, avec l'art classique. Il s'intéresse plus particulièrement au rendu des corps, rappelant parfois ceux de Michel-Ange. Mais s'il recourt à ces canons, c'est pour mieux s'en éloigner. Et de même qu'il a déchiré les corps des Vénus pour nous en révéler l'intérieur, il dévaste les paysages de ses confrères Poussin et Le Lorrain (deux Français exilés à Rome). On reconnaît l'étendue du paysage romain, mais sans son aspect bucolique. C'est une gigantesque décharge, où des objets usés s'amoncellent. Valises, tourne-disques, pneus, cageots constituent un cimetière immonde, une fosse commune où gisent et s'entassent des objets sans sépulture. Ces scènes trop réelles prennent une tournure fantastique dès qu'on aperçoit des visages dans les fourrés du premier plan¹⁹ : des âmes impuissantes assistent au massacre de la planète.

Pendant que Velly se consacre à cette recherche sur les tas d'ordures, de l'autre côté de l'Atlantique, Andy Warhol se remet lentement d'une tentative d'assassinat. Chef de file du Pop'Art, il s'emploie depuis le début des années 60 à critiquer la société de consommation en s'emparant de ses armes (la production de masse d'objets identiques), et notamment de son langage, la publicité. Images aux couleurs criardes d'objets de consommation courante qu'il reproduit à l'infini afin de les ériger en icônes contemporaines. Les stars du cinéma subissent le même traitement et deviennent à leur tour des objets au même titre qu'une boîte de conserve.

Velly et Warhol sont des jumeaux inversés. Si leur pensée est nourrie d'une même inquiétude devant la place qu'occupe l'homme au sein de cette nouvelle société, leur manière de l'exprimer est complètement différente. La voie choisie par Velly pour évoquer cette modernité va le mener aux antipodes de celle de Warhol.

Après son séjour à la Villa Médicis, il décide non sans hésitations de ne pas rentrer en France, et de s'installer, avec sa femme et son fils, dans un petit bourg de la campagne étrusque, Formello, où les réminiscences d'un passé antique se font partout sentir. La simplicité de cette petite société aux allures d'avant-guerre, la modicité des prix de la vie courante et la solitude propice au travail ont dû jouer en faveur de cette décision. À Formello, la vie contemporaine est filtrée, comme assourdie par l'imposante nature environnante. À Formello, Jean-Pierre Velly a dû penser à Ollioules, où il peignait adolescent lorsqu'il séjournait à Toulon.

L'intrusion de la révolution urbaine n'en est que plus violemment douloureuse. Fidèle à la tradition classique, Velly va exprimer cette perte de l'homme à travers un travail d'orfèvre. Lentement, patiemment, il tire chaque gravure sur la presse à bras qu'il a lui-même construite.

La vision d'un monde en noir et blanc nous éloigne davantage de la vie contemporaine, de sa violence et de son rythme effréné. Le graveur nous propose le regard d'un sage retiré du monde, dont il n'est pas pour autant étranger.

Lorsqu'il s'installe à Formello, Velly réalise des compositions amples où seule la ligne d'horizon imperceptible oriente le regard. Étendues perdues dans la lumière de l'aube ou du couchant. Mais si l'on regarde de plus près, on s'aperçoit que, parmi les

¹⁹ *Tas d'ordures*, cat. n°50 ; *Senza rumore II*, cat. n°53.

décombres trop récents de la modernité²⁰ ou des milliers de personnages²¹, les recouvrent, et les asphyxient. Aucun regard ne s'interpose entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, que Velly s'attache à évoquer dans les moindres détails.

La différence se creuse alors entre un Warhol plongé dans la frénésie de la Babylone moderne, et un Velly *outsider*, au regard détaché, au point de vue presque biblique²².

Alors que les soupes Campbell d'Andy sont disposées sur la toile comme des boîtes de conserves reluisant sur un étalage de magasin, les sardines Velly à l'huile de Formello²³, dans leurs boîtes déjà ouvertes, moisissent sur un terrain vague. Sévices après-vente.

Il est vain de vouloir isoler des vanités dans l'œuvre de Jean-Pierre Velly, dans la mesure où l'expression de la fugacité des choses traverse son œuvre toute entière. Les vues de villes dévastées, les décharges publiques²⁴ sont à leur manière des vanités contemporaines.

Il n'en reste pas moins que certaines gravures se rapprochent, de par leur thématique et la simplicité de leur composition, des natures mortes au sens baroque du terme. Ces crânes, ces coquilles vides posés sur une table, ces vases de fleurs, évoquent, comme un lancinant *memento mori*, la transformation inéluctable de tout ce qui est victime du temps.

Mais Velly renouvelle le genre en lui insufflant une dimension fantastique. Il modifie les échelles, brouille et multiplie les perspectives. L'infiniment petit passe au premier plan : le spectateur peut lui accorder toute l'importance qu'il mérite. Mais au-delà de l'étrangeté, cette distorsion des dimensions nous propose un nouveau *point de vue* sur le monde et ce qui nous paraissait insignifiant prend un sens que l'on avait jusqu'alors ignoré.

Cette modalité de la vanité apparaît dès 1964 dans l'œuvre de Velly. Il grave alors un burin, *Escargots*²⁵, où trois coquilles surdimensionnées sont posées dans une campagne aride. Leur immense échelle les métamorphose en abris naturels. L'étude de ces coquilles représentées de trois points de vue différents, témoigne de la fascination de Velly pour les objets naturels saisis dans leur pureté géométrique. Traitée comme du tissu enroulé, la surface de ces coquilles a un caractère insolite. On songe aux turbans des *Trois orientaux*²⁶ (1514) de Dürer. Velly étudie les propriétés mathématiques d'un corps dans l'espace, ses ouvertures, ses canaux, ses enroulements et le mouvement de la spirale.

Dans *Petit Crâne* et *Débris*²⁷, chaque élément invite à méditer sur la transformation des choses et, de là, sur la mort. C'est une condensation du monde que Velly met en espace : la molaire, corps dur et amorphe, pierre ou racine, est un morceau de nous-même que nous finissons par perdre, un avertissement de notre fin prochaine ; un crâne d'oiseau au bec allongé, un bouton séché de fleur, nous amènent à réfléchir sur la mort prématurée d'un être à la fois beau et fragile ; un copeau de métal, barbe

²⁰ *Tas d'ordures*, cat. n°50 ; *Ville détruite*, cat. n°61.

²¹ *Massacre des innocents*, cat. n°62.

²² *Suzanne au bain*, cat. n°51.

²³ Cherchez les.

²⁴ *Ville détruite*, cat. n°61 ; *Tas d'ordures*, cat. n°50.

²⁵ cat. n°67.

²⁶ Batsch 85

²⁷ cat. n° 64 et n°65.

surdimensionnée d'une planche de cuivre, prend la forme d'un point d'interrogation et réunit ces objets sous la question du sens de l'existence.

L'atmosphère inquiétante et fantastique de cette vanité, pourtant d'un grand dépouillement, vient de la distorsion des échelles (la molaire et le bouton de fleur ont la taille du crâne), mais aussi de l'aspect protéiforme des objets représentés : le copeau se change en point d'interrogation, la dent en montagne et la fleur en animal marin.

Ces objets sortent tout droit d'un atelier où, selon de nombreux témoignages²⁸, se déployait un étrange cabinet de curiosité aux allures d'officine d'alchimiste. Parmi les toiles d'araignées, se côtoyaient des fossiles, des racines noueuses, des bocalux remplis de formol, au contenu suspect, des insectes épinglés, des libellules suspendues, des coquilles d'escargot et des crânes poncés.

A partir du milieu des années 70, Velly ralentit progressivement son rythme de gravure pour se consacrer au dessin, à l'aquarelle et à l'huile. Sa thématique se modifie : aux visions apocalyptiques succèdent des portraits sensibles, fragiles et humains ; des vases de fleurs et des paysages plus sereins, aquarellés ou à l'huile. Ce travail, en particulier celui sur les fleurs, va trouver un écho dans son œuvre gravée.

*Fleurs (Vase de fleur I)*²⁹ est de 1971 et précède cette période : il est intéressant de voir comment Velly traite ce thème à l'instar d'une nature morte. Un vase de fleurs est posé sur un rebord de fenêtre s'ouvrant sur la mer qui se confond avec le ciel. Sur la gauche, un promontoire rocheux ancre cette scène dans un espace tangible. Ce sont des orchidées et des fleurs exotiques aux pétales pareils à des poches charnues. Retournées, elles évoquent des crânes, un présage de leur futur proche. Cette scène paisible de prime abord, dégage en fait une atmosphère de violence, et ces fleurs hybrides, parasites (les orchidées prennent racine sur d'autres plantes), à l'air carnivore, presque grotesques, n'auraient certainement pas déplu à des Esseintes. La beauté chez Velly engendre une fascination pour la mort.

*Vase de fleurs II*³⁰, de 1974, annonce les aquarelles que Velly exécutera dans les années 1980: dans une construction semblable, un vase rassemble un bouquet. Mais ni roses, ni pivoines, ni œillets ne viennent l'agrémenter pour charmer notre œil ; il n'y a là que quelques fleurs des champs séchées et quelques mauvaises herbes amères, piquantes, ramassées en chemin. Dans cet arrangement proche de l'agonie, les graminées flétries se penchent comme si elles allaient sombrer dans le paysage infini qu'elles surplombent.

Vittorio Sgarbi va jusqu'à associer l'art de Velly à cette volonté de figer le dernier souffle :

« Tout ce qui est vivant est sur le point de finir : on le découvre l'instant précédant la disparition. Et c'est cet instant extrême d'agonie permanente que Velly veut fixer sur son visage, comme dans la nature. La beauté est seulement celle-ci : non pas le néant, mais ce qui est sur le point de finir. »³¹

²⁸ Giorgio Soavi, *le tableau qui me manque*, Garzanti, Milan, pp. 84-85; Vittorio Sgarbi, *Velly au delà de Velly ou l'espoir du néant*, dans Jean-Pierre Velly, catalogue de l'exposition, Galerie Don Quichotte, Rome, 1988 (texte intégral reproduit p. 36)

²⁹ Cat. n°71.

³⁰ Cat. n°73.

³¹ Vittorio Sgarbi, texte publié dans le volume *La chambre peinte*, éditions Novecento de Palerme, 1989.

La nature morte ne revêt plus le masque de la beauté et prend son sens le plus fort dans *Restes*³². Dans un espace désertique, dévasté par un cyclone, des arbres arrachés sont sans dessus dessous, les racines et les branches se confondent. Leur renversement annule les repères spatiaux. Au premier plan de ce paysage lunaire, post-apocalyptique, nous apercevons un amoncellement de coléoptères morts. Carcasses vides, transpercées d'aiguilles, d'un cimetière entomologique. Vanité encore que cette quête du savoir, symbolisée ici par ces scarabées crucifiés. Ce savoir, obtenu grâce au sacrifice d'êtres vivants, sera inutile à l'homme à la fin des temps. Nouveau massacre vain d'innocents.

Velly a porté une attention toute particulière aux espèces dites indésirables, de même qu'il s'est attaché à représenter les mauvaises herbes. Rats mais aussi chauves-souris, scarabées, scorpions, grenouilles, pour la plupart sacrifiés, pendent lamentablement dans un demi-jour. Fasciné par ces bêtes, il les illumine et révèle toute leur beauté mélancolique dans *Bestiaire Perdu*³³, un recueil de dessins consacrés à ces animaux dits nuisibles, accompagnés de ses propres poésies, dont l'extrait suivant évoque cette gravure :

Spirale noire,
Broyeuse d'élytres et d'os,
Chiffonneuse de velours,
Faneuse d'espoir.
Tes silences d'épouvante Désiraient aujourd'hui,
La cétoine.

In girum imus nocte et consumimur igni

« Pourquoi et comment tant de choses et d'êtres semblent perdus ou aveugles, et pourquoi un morceau de boue sèche avec des hommes dessus, qui mènent dans l'infini une course sans fin, des millions d'étoiles, pourquoi ce vertige ?³⁴ »

La vision en noir et blanc n'est pas naturelle. Ce détachement face à la réalité ouvre sur l'imaginaire, et de là, à une réflexion sur le sens de l'existence. Comme si le noir et blanc était un squelette, une architecture invisible, et la couleur, la chair, l'enveloppe. Le noir et le blanc, c'est aussi le monde de l'écriture, de ce qui s'adresse directement à l'esprit sans recourir aux images. La gravure serait à mi-chemin entre les mots et les formes, un langage aride qui va à l'essentiel. Si bien qu'on pourrait regarder une gravure, à la manière d'un texte chinois, où la combinatoire des idéogrammes compose un sens qui dépasse celui des éléments isolés.

Velly était conscient de l'aspect ascétique de ce langage.

« Mais finalement, j'ai choisi le plus pauvre des langages, la gravure, le noir, le blanc, le point. Le blanc c'est l'acceptation de tous les rayons solaires ; le noir leur négation totale³⁵. »

³² Cat. n°69.

³³ Jean-Pierre Velly, *Bestiaire Perdu*, Ed. Don Quichotte, 1980

³⁴ Lettre à Philippe Berthier datée du 25 mars 1969

³⁵ Entretien avec J-M Drot, 1989, voir pp. 13 ss.

Les gravures de Velly ne sont pas faites pour être seulement regardées: il faut les lire, lentement, comme un roman. Prendre le temps d'isoler chaque détail, chaque objet, avant de le situer dans l'ensemble pour s'y plonger de nouveau.

L'œuvre de Velly est cohérente : chacune de ses gravures porte le même message, mais avec des nuances et des images différentes. Dévoiler l'intérieur du corps et sa caducité, n'est-ce pas aussi exposer des détritiques et graver des vanités ?

Dans les années 70, Velly se tourne vers, l'aquarelle et le dessin, miroirs d'une vision plus sereine de la nature et des hommes. Mais il n'abandonnera jamais ses outils de graveur alchimiste. Lorsqu'il les retrouve, c'est pour revenir à la métaphysique. Son interrogation sur la mort et l'*après*, suggère peut-être un sens à notre existence.

Dans les gravures tardives, on retrouve cette vue surplombant une immense étendue. Mais au premier plan se trouve un mort sur le dos, la tête projetée vers l'avant, dans la position inversée de celle du Christ de Mantegna³⁶. Cette construction, Velly la met en place dès 1967, notamment dans *Esquisse Triptyque et Valse lente pour l'Anaon*³⁷, et la développera ensuite dans *Qui sait ? N'amassez pas les trésors* et *Rondels pour Après*³⁸. Ce cadavre constitue l'axe autour duquel s'organisent les éléments représentés, et restitue une échelle humaine à des paysages qui l'avaient perdue. Le spectateur est comme l'âme du défunt contemplant sa dépouille : il flotte encore un instant dans ce monde avant de rejoindre l'inconnu. Bien au-delà de tous soucis esthétiques, cette composition est une réflexion sur le moment du *passage*.

Dans *N'amassez pas les trésors*, un noyé ballotté par les flots d'une mer houleuse est entouré d'objets : tiaras, coupes, couronnes, étendards, temples brisés. Semblables à des détritiques, ces trésors poursuivis vainement par les hommes au cours de leur vie sont mis à leur juste place.

A l'horizon luit un astre. On ne sait si c'est l'aube ou le couchant.

Mais cette lumière n'est pas uniquement le résultat d'une recherche plastique sur le rendu des volumes et des objets ; bien des proches de l'artiste l'ont qualifiée de surnaturelle - un soleil promettant un ailleurs.

Dans *les Portes de la nuit* et *Rondels pour après*, cette lumière s'intègre dans une cosmologie et devient un astre sur la carte vellinienne de l'univers. Les soleils pleurent et leurs larmes inondent les corps du premier plan. Larmes de douleur, mais aussi de transformation, qui se cristallisent en épines, en aiguilles. Elles transpercent la peau comme une crucifixion universelle.

³⁶ Milan, Galerie Brera.

³⁷ Cat. 80,81. L'*Anaon*, dans la mythologie bretonne est le nom donné aux âmes des marins noyés venant hanter les vivants. Tristan Corbière les évoque lui aussi dans sa poésie.

³⁸ Cat. n°81, n°83, et n°86.

Velly ou le temps dominé

Jean-Marie Drot, 1993

Pareil à un marin de sa Bretagne natale, Jean-Pierre Velly s'est englouti, non pas dans l'océan qui, à Audierne, avait fasciné son enfance, mais dans les eaux sournoises d'un lac italien. À Bracciano.

Mais peut-être Velly n'est-il pas mort? Il s'est retiré. Quelque part. Il a tourné le dos. Sans un mot d'explication, il a disparu, il a quitté notre monde des apparences. Il a traversé la surface du miroir aquatique si semblable à ces plaques de cuivre où, pendant des années, patiemment, il a écrit les signes de son univers.

Dans ce sillage marin, dans les éclaboussures liquides qui le recouvrent, à la lisière des eaux, Velly nous laisse ses autoportraits qui toujours et plus que jamais nous interrogent, guettant, au-delà de nos présences fragiles, éphémères, l'imperceptible glissement du temps.

Me frappe aujourd'hui combien ces autoportraits ont été dessinés méticuleusement, en connaissance de cause par Velly, pour être décryptés, après l'accident et nous donner de lui-même une image soigneusement choisie et préférée par lui à toute autre. Ainsi, par-delà sa mort, Velly atteste-t-il qu'un artiste véritable, par son travail de Pénélope, grâce à son don de métamorphose et de mise en orbite au-dessus des ravages de la vieillesse et de la putréfaction, peut triompher du temps, et même en bout de course, l'emporter sur la mort, la ridiculiser, lui arracher une victoire plus certaine, plus définitive surtout que celle promise par les prêtres...

Bref, l'antique rêve des Egyptiens repris par Velly dans son officine de Formello. Tout autour, dans cet atelier qui était celui d'un alchimiste plus que d'un graveur, je revois cet environnement chaotique que Velly avait rassemblé: ailes de libellules suspendues, ossements blanchis de taupes et de mulots, squelettes en dentelle d'oiseaux des champs. . . Un jour, j'y avais écouté le bruit minuscule d'un métronome que venaient recouvrir les grattements têtus du burin de Velly en train de régler son compte à la camarade aussi sûrement que l'acide sulfurique détruit les chairs... Dans son *Autoportrait* en couleur de 1988, qui fixe-t-il si âprement, les yeux dans les yeux avec cette force terrible d'un regard qui nous rejoint après avoir traversé les espaces sidéraux. Oui, qui ?

Presque masqué, l'oeil gauche de Velly est encore voilé d'une brume automnale, mais sous la chenille noire du sourcil en accent circonflexe le droit ne cille pas et sans complexe affronte, pour lui dicter ses ordres, une mort peureuse ratatinée, se retirant en coulisse, ses pieds fourchus pris dans les plis de la tunique...

Sur fond de nuit intemporelle, ce portrait de Velly est celui d'une sorte de Robur le conquérant, un astronaute vainqueur qui nous revient du fond de la Voie Lactée, après y avoir contemplé la planète terre et sachant de bonne source qu'elle est bien, comme l'affirme le poète, « une orange bleue... »

Pensant très amicalement à Velly, lui ouvrant la porte de cette Villa Médicis qu'ancien pensionnaire il connaissait dans ses moindres recoins et où, dans un instant, il va rejoindre ses vrais ancêtres ; je veux le regarder encore qui me regarde, cette fois, dans *l'Autoportrait* de 1987 : il s'est représenté sans complaisance avec une certaine sévérité ; les cheveux flottent, le torse est droit, la bouche un rien amère ; les yeux de Velly scrutent, fixent avec hauteur, mais qui ? Quoi ? Quelqu'un ?

L'approche d'un ennemi ? D'un danger ? Toujours le même ?

Pourtant sur ce visage de Condottiere (au sens où l'entendait un André Suarès dans son beau livre du voyage italien) je ne lis pas la moindre peur. Si angoisse il y a, elle se cache à l'intérieur. Tout au fond. Derrière l'écorce. Rien que pour soi.

Jean-Pierre Velly ou le temps dominé.

Velly ou le chevalier sans peur et sans reproche. Ses armes, pinceau et burin, sont restés sur l'établi gardant encore un peu de la chaleur de sa main.

Certains diront et bien sûr, au cours de notre entretien j'avais posé à Jean-Pierre Velly cette inévitable question. . . - que son oeuvre est par excellence « à contre-courant ». Mais à contre-courant de quoi ? Du fatras dérisoire qui encombre on se demande pour combien de lunes galeries et musées de France et de Navarre ? Pour la plus grande jubilation d'un Marcel Duchamp au fond de sa tombe normande...

À contre-courant ?

Ou plutôt, affirmation d'un art voulu, choisi, tissé au-delà des modes ? Selon une exigence strictement personnelle et autant morale qu'esthétique.

D'ailleurs peut-on encore être en avance ou en retard sur ces manifestations lugubres que programment tristement les fonctionnaires des pompes funèbres des arts conceptuels internationaux ?

C'est-à-dire de nulle part...

Car le néant n'implique rien d'autre que lui-même. Rien, c'est rien. Rien de plus. Rien de moins. Nous sommes de plus en plus nombreux à penser que tout devra être reconquis. Un jour. Au-delà de ces décombres. Le sablier a été brisé, émietté. Il ne reste, épars, que les débris d'un monde qui a honte de lui-même.

Chez Jean-Pierre Velly, au contraire, à la frontière du visible, a son talent pour saisir le dedans et le dehors, la peau et l'Âme, la nuit et la lumière, les ruines et le signe avant-coureur d'un renouveau.

D'une Renaissance.

Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly

1989

C'est à Formello, en terre étrusque, que pour la première fois j'ai rencontré Jean-Pierre Velly. Depuis longtemps, j'avais envie de le connaître. Très précisément je revois son atelier d'alchimiste : y était rassemblés mille objets hétéroclites, un bric-à-brac digne du marché aux puces de la Porta Portese. Des ossements de taupes, de mulots. Des ailes de libellules. Des squelettes en dentelle, des restes de petits oiseaux des champs et des bois...

Après sa mystérieuse disparition, j'ai organisé à la Villa Médicis, en octobre 1993, une exposition de ses œuvres ; quelques mois plus tôt, j'avais enregistré avec lui une amicale conversation. J'appuie sur la touche du magnétophone. J'écoute :

J.M.D. Jean-Pierre Velly, vous êtes peintre, graveur, aquarelliste. En 1967, vous avez été pensionnaire de la Villa Médicis en 1967, c'est-à-dire deux ans avant la suppression des Prix de Rome par André Malraux.

J.P.V. Aussi puis-je dire, avec une certaine ironie : « Je suis en ce qui concerne la gravure le premier et le dernier grand prix de Rome. »

J.M.D. Quelle était la vie des pensionnaires, en ce temps-là ?

J.P.V. Je venais juste de terminer mes études aux Beaux-Arts et à l'École du Louvre. Tout à coup, me retrouver à la Villa, ce fut comme si j'avais été transporté au paradis. A cette époque l'Académie de France à Rome ressemblait beaucoup à un couvent laïc, mais pour moi c'était aussi un lieu sacré. Durant des mois et des mois, j'ai été confronté avec moi-même : travailler ou musarder ? M'adapter ou résister à la fascination de Rome ? Être solitaire ou nouer des relations amicales avec les artistes italiens ? Apprendre ou non leur langue ? En fait, je l'ai su plus tard, tout ne dépendait que de moi.

J.M.D. En 1967, les pensionnaires de la Villa avaient-ils encore des obligations contractuelles ?

J.P.V. Aucune: les « envois de Rome » n'existaient plus. Balthus, notre directeur, nous faisait une totale confiance. Par exemple, si un architecte souhaitait passer quelques mois aux Etats-Unis, sans problème il pouvait s'y rendre. Il en était de même pour tous les autres pensionnaires peintres, musiciens, graveurs en taille-douce, graveurs sur médailles. Si pour certains d'entre nous le séjour devenait pesant, nous pouvions nous évader dans les Abruzzes ou retourner en France. Avec la bénédiction de Balthus. En principe, le règlement de l'Académie de France à Rome interdisait ces sortes de caprices, mais Balthus nous ouvrait la porte. Toujours. Personnellement je n'ai guère bougé. J'ai travaillé dur. Avec mon « Prix de Rome » une manne était tombée du ciel. A Paris, je vous l'avoue, je vivais dans une situation inconfortable; aussi recevoir soudain 500.000 livres chaque mois relevait du miracle. Mon bonheur allait durer trois ans et quatre mois - telle était la durée de la bourse d'un pensionnaire. J'avais un atelier pour travailler. Un pavillon et de l'argent pour vivre. Un directeur inoubliable. Que demander de plus ?

J.M.D. Parlons un peu de Balthus. Mais quel Balthus ? Le directeur qui a restauré la Villa Médicis ? Ou le Balthus peintre ?

J.P.V. Avec Balthus les frontières ne sont pas précises. Le «restaurateur» a rendu la Villa à une authenticité que je qualifierais d'imaginaire car Balthus ne s'enfermait jamais dans le carcan des codifications historiques. Cette tâche titanesque l'a complètement absorbé, au point que pendant ses seize années à la Villa il a rarement pu peindre et à peine dessiner.

Avec nous, Balthus était profondément humain, tolérant et plus que tout respectueux de notre travail. Il n'intervenait pas. Il ne nous jugeait jamais. Avec le recul du temps, je ne parviens plus à dissocier l'homme de l'oeuvre. Artiste d'une extrême rigueur il n'a jamais fait aucun compromis. Il est un maître ; pour moi, un maître c'est celui qui a le courage d'aller jusqu'au bout de lui-même. Plus le terrain d'où surgit la pensée est humain et fertile, plus la pensée sera profonde, plus grande sera l'authenticité. Quand je vois une toile de Balthus, je me dis : « ici nulle tromperie, nulle tricherie ». Nous sommes loin du peintre fabriqué. Nous sommes en présence d'un artiste essentiel. Que raconte Balthus ? Bien au-delà des portraits de fillettes (auxquels les imbéciles tentent toujours de le restreindre) Balthus nous raconte la naissance et la mort, avec une très grande souffrance tranquille. Comme le dit Corbière : « J'ai laissé ma peau à chacun de mes oripeaux ». Pour moi, Balthus c'est la grande voix du solitaire.

J.M.D. Quels sont pour vous, à côté de Balthus, les grands créateurs du XX^{ème} siècle?

J.P.V. Giacometti, sans aucun doute ; le de Chirico d'avant trente ans, (il a ouvert une porte et je ne sais ce qu'il a pu voir, mais il l'a aussitôt refermée); le jeune Dali, Morandi, Bacon qui a su se montrer nu. Lui aussi est un grand.

J.M.D. Après votre séjour à la Villa, vous ne rentrez pas en France, vous décidez de rester en Italie ; vous vous installez avec votre famille à Formello, une petite bourgade étrusque à 25 kilomètres environ de Rome. C'est là qu'aujourd'hui encore vous travaillez. Vous tentez de vous organiser non seulement un exil, mais si je puis dire, une greffe.

J.P.V. Je finissais mes trois ans et quatre mois à la Villa Médicis quand je me suis interrogé avec Rosa, ma femme: « On rentre à Paris ? » (C'est ce que font normalement les pensionnaires, non ?) Je me suis dit : « Paris c'est très bien, mais pourquoi ? Qu'est-ce que j'aurai de plus à Paris qu'ici? Les lieux géographiques les plus importants sont les lieux mentaux. La géographie mentale, et non pas la géographie terrestre. En Italie, je n'ai pas eu l'impression d'être en pays étranger ».

J.M.D. Vous avez appris la langue ?

J.P.V. J'ai appris l'italien en sortant de la Villa; je le parle toujours très mal mais je respirais un air de liberté qui était à moi, je me sentais bien et ma femme aussi. Après avoir vécu à la Villa, dans ce parc immense, loin de nous l'idée de trouver une location au coeur de Rome. Nous avons cherché aux alentours, un petit pays, pas très loin, accueillant comme l'était alors Formello. C'est banalement simple. Sans problème de patrie, de France, d'Italie. Je dois ajouter aussi que j'ai eu la chance de rencontrer un marchand (même s'il n'aime pas ce terme), un « gallerista » romain au sens vrai qui aime son travail et qui m'a donné les possibilités de vivre en paix, je veux parler de la galerie «Don Quichotte» et de mon ami Giuliano de Marsanich.

J.M.D. Mais revenons un peu à ce que l'on pourrait appeler : «petite méthode pour un Breton qui veut vivre en Italie».

J.P.V. Vous savez, je suis un Breton de la côte ; c'est-à-dire près de la mer. Tous les peuples qui vivent sur la mer regardent l'horizon. Étendons ces concepts de mer et d'horizon. Comme je vous le disais auparavant, les lieux géographiques sont mentaux : c'est la femme que vous aimez ; c'est votre enfant ; c'est votre ami, mais en Europe, les arbres sont tous à peu près les mêmes...

J.M.D. Parlons de votre travail. Un jour, je suis allé vous voir à Formello et dans votre maison j'ai eu la sensation d'entrer directement dans une de vos gravures : la disposition des lieux, des objets, le petit labyrinthe, l'escalier assez raide, la grande chambre-atelier. . . Je me suis demandé si la gravure n'est pas plus encore que les autres arts quelque chose qui se passe uniquement dans la tête ?

J.P.V. Je suis absolument d'accord avec vous. Non seulement la gravure, mais la peinture, la musique, l'écriture, l'architecture... Tout se passe entièrement dans la tête.

J.M.D. « Cosa mentale ». Mario Praz, dans l'important livre qu'il a consacré à votre oeuvre gravé écrit « qu'il y est fait étrangement référence à l'art du Nord ». Tout se passe comme si l'Italie avait marqué l'homme Velly et beaucoup moins l'art de Jean-Pierre Velly. Qu'en pensez-vous ?

J.P.V. Le Nord, il est en moi. Je suis breton et naturellement je suis attiré par son contraire. Ce n'est pas un hasard si Poussin et Claude Lorrain sont venus et restés ici. Dans les peintures du Lorrain on décèle bien l'influence romaine. Moi, je n'ai encore que 46 ans, et il est vraisemblable que Rome ressurgira un jour dans mon travail.

J.M.D. Sans doute l'incubation est-elle très longue. Prenons, par exemple, une de vos gravures « la Clef des songes ». Il y a là un personnage de femme très italien ; on la croirait sortie tout droit d'une toile de Pontormo.

J.P.V. Oui. Elle semble parachutée d'un ciel italien dans un paysage qui, lui, est rigoureusement tout sauf italien. Cela crée un contraste ; c'est justement le tout et son contraire. Le déséquilibre qui est au-dedans de nous, cette sensation d'être toujours sur le fil du rasoir.

J.M.D. Ce qui également me frappe avec vous, c'est l'intérêt des écrivains et des poètes pour votre travail. Jean Leymarie, Giorgio Soavi, Sciascia, Moravia, entre autres, ont écrit des textes sur vous.

J.P.V. Je préfère le témoignage des poètes et des écrivains. Les vrais critiques d'art sont eux aussi des poètes, les autres ont la mémoire encombrée de références historiques ; ils ont l'obsession du classement et se font gloire de dire : « C'est nouveau », mais la Vénus de Milo est toujours actuelle, Rembrandt toujours vivant. Rien n'est nouveau. Il n'y a que notre vie qui change.

J.M.D. La gravure occupe dans votre oeuvre une place immense. Quels sont vos maîtres ?

J.P.V. Il y en a beaucoup. Bresdin, Seghers, Rembrandt, Schongauer, Dürer. . . J'ai commencé sur le chemin de l'art en dessinant, en peignant, mais finalement, j'ai

choisi le plus pauvre des langages, la gravure, le noir, le blanc, le point. Le blanc c'est l'acceptation de tous les rayons solaires ; le noir leur négation totale. Le point, pour le graveur, c'est l'impact de la pointe sèche sur une planche de cuivre, si on parle de gravure classique. Qu'est-ce que le trait ? On fait glisser ce point sur la surface de cuivre et on obtient un trait qui peut être, (oh magie !) courbe, brisé, continu et discontinu. Longtemps, je me suis astreint à cette ascèse, refusant tout artifice.

J.M.D. À quel moment la couleur intervient-elle dans ce long itinéraire noir et blanc ?

J.P.V. Il n'y a pas de date précise. Mais plutôt une introduction très douce, et quotidienne de la couleur. Pour moi un monde nouveau s'est entrouvert après ces années longues, pénibles et joyeuses à la fois où l'avaient emporté la précision, la dureté du noir et du blanc.

J.M.D. Autant votre gravure nous offre une vision pessimiste du monde, (pour ne pas dire apocalyptique,) autant une certaine impression d'aube dans vos aquarelles me fait penser, qu'enfin, un monde nouveau peut recommencer.

J.P.V. Plutôt que d'un pessimisme, je parlerais volontiers de réalisme. Je dis souvent : « la vie est une histoire merveilleuse qui finit terriblement mal ». Nous vivons ; Rome est là: l'air est bleu ; et quel que soit le pourquoi et le comment cette mystérieuse affaire, un beau jour on meurt. La mort d'un individu est dramatique pour l'individu qui meurt, et relativement peu pour tous les autres. Maintenant, étendons ce concept à l'humanité entière. Que serait la fin de notre monde ? L'explosion de la planète terre ? Un minuscule accident à l'échelle de l'univers. La condition humaine, c'est le temps. Si nous cherchons à faire abstraction du temps, nous sommes déjà un peu plus libérés. Il me plaît avec des couleurs de pouvoir raconter que rien n'est grave, que je vais mourir un jour, mais que l'humanité continuera et même si la vie disparaît un jour sur la terre... C'est une espèce de réalisme qui semble dramatique mais qui en fait ne l'est pas.

J.M.D. - Jean-Pierre Velly, votre oeuvre semble être à contre-courant. Elle continue, avec fierté, élégance, opiniâtre ce que l'on pourrait appeler le grand courant italien de la Renaissance ; comment vivez-vous cette situation d'artiste hors de l'actualité des recherches d'aujourd'hui ?

J.P.V. Je vais vous répondre d'une manière très simple. Je suis un homme d'aujourd'hui, je suis en train de parler avec vous à présent; je ne suis pas un fantôme et donc la trace d'aujourd'hui est dans ce que je fais. Malgré moi. J'aimerais bien qu'il n'y ait pas de trace, pouvoir enlever de mon travail absolument toute historicité. Ce serait ainsi atteindre à un discours bien plus ample, plus humain. C'est ce que je m'acharne à faire. Quand j'ai un crayon dans les mains, je veux dessiner, saisir la chose la plus anonyme qui soit. Ce serait mon idéal. Je veux ça.

J.M.D. J'aimerais que nous puissions conclure sur un conseil de Jean-Pierre Velly à ceux qui l'ont suivi. Qu'aimeriez-vous dire aux nouveaux, aux futurs pensionnaires ?

J.P.V. Je me bornerai à ne leur donner aucun conseil. Tout dépend de chacun. A la villa Médicis, comme partout.

ŒUVRE GRAPHIQUE DE JEAN-PIERRE VELLY

Mario Praz

Préface au catalogue de l'Œuvre Gravé

Ed. Scheiwiller, 1980

À tous ceux qui, après un premier mouvement d'admiration et d'étonnement face à l'indubitable maîtrise du burin de Jean-Pierre Velly (et je suis sûr qu'il s'agit là non d'une réaction isolée mais générale), éprouveraient quelque doute né du soupçon du « déjà vu », on pourrait répondre : d'accord, vous avez vu quelque chose de semblable chez Schongauer et Dürer, mais faut-il considérer l'œuvre de Velly comme étant de la même nature que des phénomènes culturels tels le primitivisme et le préraphaélisme? Le style, cette empreinte de l'homme sur le temps s'efface difficilement, possède une vitalité démoniaque et il apparaît de temps en temps une génération de « chercheurs d'empreintes » qui remontent le chemin conduisant à la caverne magique des rêves. Le rêve médiéval, le Moyen Âge fantastique à propos duquel Jurgis Baltrusaitis a écrit il y a vingt ans un ouvrage mémorable, demeure toujours vivant en nous, car il répond à des archétypes éternels dont Charles Lamb eut l'intuition dès le début du XIX^{ème} siècle lorsqu'il écrivit dans son essai sur les *Sorciers et autres terreurs nocturnes*: « Les Gorgones, les hydres et les chimères - les sinistres histoires de Célène et de Harpies - peuvent se répéter dans l'esprit de la superstition, mais elles étaient déjà présentes auparavant. Ce sont des transcriptions, des types : les archétypes sont en nous éternels. » Déjà Goethe dans la nuit de Walpurgis avait dévoilé un monde classique, peuplé de monstres effrayants, griffons, pygmées, sphinx, lamies, chorciles. Ce classicisme monstrueux avait réapparu dans les pierres précieuses taillées à l'époque carolingienne, gravées de formes grotesques, grappes de têtes, hommes et animaux à faces multiples, êtres uniquement dotés de tête et de jambes, quadrupèdes enfermés dans une coquille, en bref toutes les formes tératologiques qui, d'après un texte de Pline l'Ancien - source d'une « innaturelle » histoire naturelle, ont été appelés *Grylli*. En 1204, après le sac de Constantinople, eut lieu en Occident une nouvelle diffusion des trésors de la glyptique qui donna naissance aux cimiers zoomorphes inspirés par le grotesque des pierres précieuses ainsi que par les formes bizarres revêtues par les monstres de Hieronymus Bosch peints sous l'influence les anciennes monnaies, des cylindres assyriens et des intailles hellénistiques. Dans ces anciens sceaux, on trouve le bateau en forme de cigogne et celui en forme de poisson de la *Tentation* de Lisbonne.

C'est ainsi que les civilisations archaïques et classiques contribuèrent, en particulier par une grande diffusion des talismans et de leurs images singulières et grotesques, à alimenter le goût du bizarre et du fantastique. Ce furent les nombreux contacts avec l'Orient qui entretinrent ce feu follet de l'imagination que constituait précisément le fantastique. De Chine arrivèrent les diables aux poitrines féminines pendantes et à tête d'oiseaux de proie, les démons arborescents que l'on rencontre chez Bosch; à travers l'exemple chinois renaquirent aussi sous forme de démons certains monstres de l'antiquité tels les génies stéthocéphales avec la poitrine en forme de visage et les Gorgones; les armures reproduisant les cuirasses des Yama et des Lokapala des VIII^{ème} et IX^{ème} siècles avaient les épaules, les genoux et les coudes couverts de masques et de féroces mâchoires dans toutes les articulations; l'enfer gothique se peupla de monstres orientaux apportés par les missionnaires franciscains: en particulier de diables aux ailes de chauve-souris; à travers la légende de Barlaam et Joasaf se répandit la méditation du Bodhisattva sur le cadavre, méditation qui faisait partie du sanscrit Lalita-Vistara et d'où provient la représentation des différents degrés de décomposition du cadavre que l'on retrouve dans les fresques du cimetière de Pise et dans plusieurs tombes françaises de la fin du Moyen Âge. Le fait que ce Moyen Âge fantastique et hallucinant ne se soit jamais éteint dans la tradition européenne est démontré de manière évidente par les grands renouvellements du

fantastique, même pendant la Renaissance, époque jugée traditionnellement comme sereine et harmonieuse. Son ouverture aux influences gothiques qui apparaissent par exemple dans les gravures de Dürer dont s'inspirèrent Pontormo, Lorenzo Lotto et même le Titien, ainsi que le succès immédiat obtenu par les grotesques de la *Domus Aurea* redécouverte, le prouvent amplement; cette famille de petits monstres de même origine que les extravagantes représentations de la glyptique fut en effet domestiquée et réduite en un système harmonieux selon l'esprit calme et musical de Raphaël que l'on aurait défini *a priori* comme étant le contraire de ce monde fantomatique. Il surgit des « cavernes » (*grotte*) : c'était ainsi que l'on appelait les ruines du palais de Néron - tout un étrange peuple souterrain de fantômes qui revêtirent l'éclatante livrée de la Renaissance. Au lieu d'en accentuer le caractère hallucinant, celle-ci le délaya dans des compositions rythmées pour les décorations murales. La folie devint méthode en ne gardant quelques lueurs de son origine onirique que chez un artiste plus ouvert aux influences du Nord que ses contemporains italiens, c'est-à-dire Filippino Lippi qui était porté vers tout ce qui était étrange et monstrueux ainsi qu'aux rapprochements entre le règne animal et végétal. (Mais il faut toutefois songer aux caprices de Léonard, à l'imagination de Piero di Cosimo et surtout à Michel-Ange et à son projet de clocher de San Lorenzo en forme de géant abritant les cloches dans sa tête de manière à ce que quand le son sortait de sa bouche, on aurait dit que le colosse implorait grâce. Les maniéristes eurent le même tempérament inquiet que Filippino Lippi et la revalorisation de ces artistes à notre époque dénote une affinité avouée avec cette angoisse existentielle que l'on appelait alors mélancolie. Il n'est donc pas difficile de voir en Max Ernst le continuateur moderne le plus doué de cette tradition gothique.

Le cadre culturel dont nous avons tracé quelques lignes et points importants est une introduction nécessaire pour apprécier le monde fascinant que nous révèle le burin de Velly. Lui aussi a ce goût du fatras et de la monstruosité qui sont propres à l'ambiance gothique. Une de ses gravures (*Grand Paysage des Gorges II*, 1965) représente par exemple un amas de rochers auxquels sont accrochés des arbres aux branches tordues et dépouillées sous un bouillonnement terrifiant de nuages lourds. Entre les rochers, de petits êtres humains entièrement nus dansent et font la ronde, et, entre les nuages, on aperçoit des mains qui ne sont certainement pas là pour bénir. La gravure *Paysage Rocheux (Hommage à Bresdin)* représente une scène identique où l'on voit un groupe de gnomes appuyés à des champignons géants et des nuages qui surgissant de toute part s'enroulent comme des colimaçons à l'image de ces cailloux qui, mêlés aux fragments de marbre polychrome et aux fleurs d'émail, constituaient les murs et les voûtes des nymphées des jardins du maniérisme. Dans la gravure *Arbre et Sphère I*, ce paysage apocalyptique déjà plongé dans les ténèbres est traversé par une sphère lumineuse dans laquelle s'élève un satellite en forme de bombe qui semble tombé du monde de Hieronymus Bosch. Bosch d'ailleurs n'aurait pas refusé une autre de ces gravures fantastiques (*Tête flottante*) dans laquelle un mécanisme très compliqué tend une antenne en direction d'une tête vue de profil qui, bien que ressemblant à un crâne, a de rares cheveux sur le haut du front et des sortes de favoris de long des joues. Cette tête est tracée sur un fond vide qui se termine vers le bas par un terrain d'où surgit une arborescence tout aussi fantastique que celles faites de crustacés dans le *Triptyque des Délices* de Bosch, mais qui est reliée à la main difforme d'un bras qui se perd dans le vide. On retrouve cette interpénétration et cette contamination des montagnes, de la végétation, des nuages et des visages humains au regard railleur dans les planches *Mascarade pour un rire jaune* et *Portrait de Rosa*, tandis que la planche *Tas d'Ordures* présente un vaste haut plateau, couvert de débris comme un terrain inondé et constitue un trait d'union entre une vision de Bosch et un cimetière de voitures. Dans *Senza Rumore II*, on distingue nettement le profil d'une voiture dans l'enchevêtrement, mais, au premier plan, une rangée de têtes humaines, terrifiées et aux yeux vides comme ceux des statues, nous rappelle les têtes des héros nationaux sculptées sur une montagne des États-Unis.

Sur le fond de ces paysages, une créature féminine s'exhibe au premier plan dans des poses qui rappellent les peintres et les graveurs de nus du XVI^{ème} siècle. Sur *La Clef des Songes*, au milieu de gravats et de décombres, un nu féminin au visage renfermé sur sa tristesse : une main s'abandonne sur une planche arquée par l'humidité, l'autre s'accroche, lasse, à une saillie du siège de bois vermoulu, et l'ensemble dans son entier exhale l'abandon de toute espérance, bien plus triste encore que la méditation de la *Mélancolie* de Dürer. Cette allégorie féminine au milieu de l'écroulement d'un monde d'engins et de machines se veut-elle un miroir offert à la démente de nos contemporains ? En dehors du message que l'on peut y lire, cette gravure, dans le contraste des clairs et des obscurs s'impose surtout par sa beauté formelle.

Mais non moins impitoyable que Max Ernst, Velly éventre non seulement les machines, mais aussi les créatures humaines. Deux nus féminins, l'un dans l'ombre (*Maternité I*), l'autre dans la lumière (*Maternité II*), ont le ventre déchiré et il en sort une forme sphéroïdale, certainement pas l'œuf de Léda contenant Castor et Pollux, mais peut-être le vase de Pandore ou plutôt une valve ou une tumeur géante. Aux formes monstrueuses et torturées des coquillages répondent celles, non moins tourmentées des hommes, nains, rachitiques, hydrocéphales (les *Grotesques*, *Bébé Vieillard*) en raccourci, auxquelles les créatures de Pellegrino Tibaldi et Spranger (*Chute*, *Vieille Femme*, *Valse lente pour l'Anaon*) n'ont rien à envier : visages composés à la manière d'Arcimboldi de bouts de ferraille (*Le bas de l'échelle*), corps disloqués dans lesquels viennent s'encastrent des pans de muraille, formes gracieuses massacrées par un éboulement, au ventre et à l'estomac grand ouvert, le visage bâillonné d'un réticule (*Maternité au chat*), à peine repérables dans un fouillis de tubes et de plaques métalliques semblables à des trachées ou encore laissées presque intactes dans un paysage célèbre (*Trinità dei Monti*) renversé lui aussi et dont l'obélisque enfoui affleure à peine au travers d'une trappe (regard d'égout ?); et enfin des paysages inondés sur lesquels une tornade a déchargé une multitude d'objets (*Tas d'Ordures*) qui parfois (*Senza Rumore II*) se dressent en colonne du ventre d'un nu féminin (les *Métamorphoses I, II, III*) comme soufflés par le simoun, jusqu'à ce que l'ensemble, terre et ciel, se confondent, s'aplatisse en un chaos grouillant de multitudes humaines (*Métamorphose IV*) ou végétales (*Paysage Plante*) ou mêlées d'objets (*Ville détruite*) comme le réceptacle de la décharge d'un monde. La contamination fascine comme un sortilège et curieusement, comme chez Arcimboldi, se résout en une beauté inédite. Cette Histoire de l'infamie est un hymne à Satan, au dieu qui tue et détruit pour mieux faire renaître de nouvelles victimes destinées à son insatiable voracité: c'est la Nature selon le verbe de Sade.

Mario PRAZ

(Rome, 1896 - Rome, 1982).

Dans l'œuvre si vaste et si variée de Mario Praz, et, au-delà même de l'œuvre écrite, dans ses collections, dans sa démarche intellectuelle et esthétique, Edmund Wilson voit un ensemble à la fois si homogène et si particulier que, pour le définir, il a été amené à forger un terme nouveau « *il prazesco* », qui comprend un goût certain pour le macabre, le funèbre, mais plus encore pour le rare et l'étrange.

Professeur à Manchester et à Rome après sa jeunesse florentine, historien de l'art et de la littérature (anglaise, italienne, française) de haute réputation, collectionneur passionné, spécialiste du style empire, essayiste fécond (des milliers d'articles, une quarantaine d'ouvrages), Mario Praz a acquis une renommée universelle en 1933 avec la publication en anglais de *The romantic agony* (paru trois ans plus tôt en Italie - la traduction française attendra quarante ans). Cet ouvrage essentiel, apparemment consacré au développement de la sensibilité érotique dans le romantisme et le « modernisme » fin de siècle, a pour véritable thème l'influence de Sade sur les écrivains de cette époque. Son personnage a inspiré celui du vieux professeur interprété par Burt Lancaster dans le film de Luchino Visconti, *Violence et Passion* (1974).

Velly. Au delà du temps

Jean Leymarie, 1984

En 1970, après avoir été pensionnaire la Villa Médicis, Jean-Pierre Velly, conquis à son tour par l'Italie, se fixe avec sa famille en un vieux bourg près de Rome. Le lieu, sur un ancien territoire étrusque, impose, hors du tourisme, sa grandeur rude et sa continuité millénaire. Pour affronter ainsi la haute solitude indispensable aux créateurs exigeants, il fallait être sûr de sa vocation et porter en soi son propre univers. Velly, de souche bretonne, né vers la pointe du Raz, a pour épouse une femme catalane, pôle méditerranéen complémentaire. Depuis son installation, il reçoit les encouragements et le soutien maternel d'une galerie romaine dont l'animateur, devenu son ami, se passionne pour son travail, en montre périodiquement les résultats.

Velly débute essentiellement comme graveur et le catalogue établi de son oeuvre entre 1961 et 1980 comprend une succession de 82 burins et eaux-fortes qui saisissent aussitôt par la rigueur archaïque de leur métier et la tension apocalyptique et moderne de leur contenu. Mario Praz, en son introduction, les relie à leurs sources nordiques et germaniques, au courant de la tradition fantastique qui s'exaspère à la fin du Moyen- Age et durant la crise maniériste. Il cite notamment, parmi les références majeures, Schongauer, Dürer, Bosch, Spranger, auxquels il convient d'ajouter deux graveurs hallucinés, fort étranges, l'inégalable Hercules Seghers, qui fascina Rembrandt, et le bohème errant du Romantisme, Rodolphe Bresdin, ami de Baudelaire et maître d'Odilon Redon. Velly retient du premier sa géologie dévastée, du second sa dramaturgie sylvestre et ses spectres nocturnes. Ses planches, dont les exégètes auront à déchiffrer la syntaxe accumulative et la profusion symbolique ont pour thèmes les grotesques, les métamorphoses, les gouffres, les hybrides, les massacres, les cataclysmes, la monstrueuse asphyxie de la vie organique par la prolifération mécanique. Parfois, le corps ou le visage aimé de la femme assistent au cauchemar planétaire et en subissent les affres. La perfection artisanale du détail s'intègre au rythme grandiose de l'ensemble.

Depuis trois ou quatre ans, Velly renonce au langage du noir et blanc qui lui semblait consubstantiel, à la pression onirique, se tourne vers la couleur effusive et la vision naturelle. Dans un mouvement non d'expansion, mais de décantation. Deux séries transitoires de ses dessins aquarellés ont été publiées en albums, l'un avec un avant-propos de Leonardo Sciascia, pour illustrer Corbière, l'autre, avec des scolies de lui-même, pour évoquer et ranimer *le Bestiaire perdu*. De son compatriote breton Tristan Corbière, le plus pur et le plus actuel des *poètes maudits* réhabilités par Verlaine, il choisit, en révélant ainsi sa sensibilité personnelle et ses affinités profondes ; ces joyaux absolus que sont les *Rondels pour après*. Leur musique exquise et funèbre de berceuse nous parvient à travers le ciel et la mer immenses comme le murmure des Ys englouties. Le poète nié, meurtri par la vie est absous par la mort, qui le restitue à l'enfance, au sein maternel de la terre, veillé par « les fleurs de tombeau ». Après la rédemption de la figure humaine sous les espèces du paria, Velly sauve et consacre du règne animal les bêtes rejetées, torturées, anéanties, insectes, rats, têtards, chauves-souris. Deux des images de son Bestiaire de pitié montrent la cétoine et le scarabée aux reflets métalliques près de bouquets de fleurs aux lueurs phosphorescentes.

Les fleurs se séparent des coléoptères et inaugurent en 1980 le groupe inédit des aquarelles autonomes à registre végétal ici soumises au public romain et magnifiquement commentées par Alberto Moravia. Celui-ci souligne leur teneur esthétique et spirituelle, dégage leur place originale dans le cours d'une oeuvre qui fonde son unité sur le battement inéluctable entre le fini et l'infini, l'humain et l'inhumain, l'éphémère et l'éternel. L'aquarelle aux flexions aériennes est la technique même de la peinture chinoise où prédominent le paysage et les ensembles végétaux. Elle n'acquiert en Europe sa pleine indépendance et sa fluidité lumineuse qu'au XIXe siècle, avec Turner sur le versant nordique et Cézanne sur le versant latin. Sa liberté suppose la maîtrise préalable du dessin. Dürer, dont le génie foncièrement graphique est pour Velly l'exemple suprême a créé des aquarelles sur nature, insolites en son temps, qui restent les prototypes les sommets du genre et, pour les jeunes artistes contemporains, des incitations inouïes à redécouvrir la densité du réel. Soucieux de s'appuyer matériellement aussi sur le passé, Velly recourt aux beaux papiers anciens et les froisse à l'avance. Il a commencé par des aquarelles de fleurs, bouquets de lunaires, bougainvillées ou campanules. Leurs clochettes pourpres à bractées d'argent s'inscrivent sur des fonds luminescents dont on ne sait s'ils sont diurnes ou nocturnes. Les fleurs éclosent et périssent comme les merveilles brèves et renouvelables de la nature et l'une d'entre elles, la saxifrage des roches, est dite justement le désespoir des peintres, qui s'exténuent à rendre ses nuances délicates. Des fleurs trop précieuses, aux teintes chaudes, quoiqu'estompées, Velly passe aux herbes simples et aux plantes des champs, aux tonalités basses et froides. Elles se dressent en gerbes ou s'étalent à plat, non à l'intérieur, mais en plein air, au milieu de l'espace entier et de son déploiement turnérien. Il y a réduction du motif et ouverture atmosphérique. Velly s'avère aussi fin coloriste que dessinateur méticuleux, sur des accords de vert pâle rompu de jaune et ponctué de rouge. Les tiges ramifiées et les feuilles véridiquement transcrites en leurs moindres dentelures ont pour support courbe ou tendue, proche ou lointaine, une bande de terre cendreuse sous l'arche vibrante du ciel.

Ces aquarelles de fleurs et de plantes échappent à la spécialisation traditionnelle du genre et aux catégories de la nature morte. Elles suscitent une méditation silencieuse sur le mystère végétal et sa résonance humaine, sur les contrastes entre les formes vulnérables de la vie et la permanence cosmique des éléments. Dans *l'Intermezzo* miraculeusement traduit par Gérard de Nerval, Henri Heine demande, empli de chagrin, quand d'autres poètes autour de lui les voient encore resplendir, « pourquoi les roses sont-elles si pâles ? ». La déperdition de la lumière est aujourd'hui plus grave qu'alors. Pourtant, « les herbes au vent » et « la fleurette blême » associée par Corbière aux tombeaux ne cessent d'incarner la beauté concrète du monde et les effluves de l'âme. En février 1921, Rilke, chantre des fleurs, reçoit, comme message d'amour et de renouveau printanier, le bouquet délicieux que lui envoie une femme peintre. Il la remercie en livrant ses réflexions admirables sur le sens actuel de l'art, sur la *perte du sujet*, dont il admet les raisons, mais qui le trouble. Il préfère s'en tenir à la vision primordiale et à la réalité quotidienne. « Moi, dit-il, à partir de tes petites primevères, je puis repartir à neuf ; vraiment rien ne m'empêche de trouver toutes choses inépuisables et intactes : où l'art prendrait-il son point de départ si ce n'était dans cette joie et dans cette tension d'un commencement infini ? » Velly s'est engagé loyalement, au seuil de la maturité, dans un contexte désormais propice, sur cette voie humble et plénière.

L'Aventure de l'Art au XX^{ème} siècle - 1990

Jean-Louis Ferrier

ROME. L'Art Visionnaire ne date pas d'aujourd'hui. Bosch, Blake, Redon furent visionnaires en leur temps comme l'étaient déjà, aux origines de la peinture, les bisons incantatoires de Lascaux.

Mais, aujourd'hui, un évènement tragique le frappe de plein fouet : la mort accidentelle de Jean-Pierre Velly, englouti le 26 mai par les eaux sombres du lac de Bracciano, près de Formello, un petit village situé au coeur de la campagne étrusque, où il vivait et travaillait dans l'embrasement de la lumière. Il naviguait à bord de son catamaran, accompagné de son fils Arthur, quand une lame soulevée par une rafale le déséquilibra et le projeta hors de l'embarcation. Choc, hydrocution : il fut comme aspiré par le vide. Malgré quinze jours de recherches, menées avec un matériel considérable, son corps ne fut pas retrouvé. Né à Audierne, dans le Finistère, en 1943, Velly allait avoir quarante-sept ans. Il laisse derrière lui une oeuvre comparable à celles des plus grands maîtres, anciens et modernes. Prémonition? Velly avait prédit qu'aucun croque-mort ne verrait jamais son cadavre, et se déclarait trop curieux de la mort qu'il avait souvent évoqué dans son art pour ne pas redouter le conformisme des enterrements. Prix de Rome de gravure à vingt-trois ans, il avait commencé sa carrière par l'utilisation exclusive du noir et blanc. « L'oeuvre gravée, disait-il, est l'expression de cette fascination du noir et du blanc, celle de la gravure au burin et de l'eau-forte. Le blanc est le *summum* de toutes les couleurs, comme le noir en est la négation. J'ai porté la grande pauvreté de ce vocabulaire à l'extrême complexité du langage. »

Son chef-d'oeuvre est sans doute *Le Massacre des Innocents*, une gravure en noir et blanc qu'il mit une année à réaliser, en 1970-1971, au prix de dix heures de travail journalier, ainsi que l'explique Michel Random, son ami, et l'un des meilleurs spécialistes de l'art visionnaire. Celui-ci représente une foule innombrable en fuite, dans un élan sans espoir, menacée qu'elle est par la destruction planétaire du monde-poubelle où nous sommes désormais condamnés à survivre.

Mais Velly, qui pratiquait également l'aquarelle et la peinture, fut aussi un virtuose de la couleur qu'il portait à son incandescence comme dans *Coucher de soleil sur la plage*, ou beaucoup d'autres de ses oeuvres qui ont pour thème la mer, la vague, le ciel, les pétales de coloquinte, quelques fleurs séchées, un crâne d'animal... Physique et métaphysique sont liées : l'oeil qui voit, ausculte, dépouille et recrée. Au centre de la vision.

L'Art Visionnaire

Michel Random, 1991

p. 107-111

Le 26 mai 1990 Jean-Pierre Velly et son fils Arthur partent en catamaran sur le lac de Bracciano aux environs de Rome. Et soudain le drame : un coup de vent, une grosse vague, et Jean-Pierre Velly, déséquilibré, tombe la tête en avant dans l'eau glacée du lac et coule à pic. Chocs, vêtements d'hiver, hydrocution, Jean-Pierre Velly disparaît ainsi, comme aspiré par les eaux et le vide. Jamais on ne retrouvera son corps malgré quinze jours de recherches intensives et une imposante mobilisation technique. Prémonition ? Velly disait un jour qu'aucun croque-mort ne verrait jamais son cadavre. Il était trop curieux de la mort qu'il avait si souvent évoquée dans ses gravures pour aimer le conformisme des enterrements. Il s'est immergé dans l'obscurité de la nuit des éléments qu'il avait si intensément peints et aimés durant toute sa vie, immensément éveillé à leur tendresse, à leurs métamorphoses, voire à leur cruauté. Mort à quarante-sept ans, Jean-Pierre Velly a laissé une oeuvre comparable à celle des plus grands maîtres dans l'histoire de la peinture. Sa dimension, la perfection de son art, le charisme mystérieux de sa personne, ne finiront pas de grandir.

Né en 1943 à Audierne en Bretagne Velly ira habiter un petit village, Formello, au coeur de la campagne étrusque à vingt-cinq kilomètres de Rome. L'enracinement d'une nature bretonne, robuste et tenace comme les chênes nouveaux qu'il dessinait, dans une terre où le sol reste profondément imprégné par la présence des indomptables et mystérieux Etrusques. Grand prix de Rome à vingt-trois ans, Jean-Pierre choisira de vivre en Italie près de Rome, dans l'intensité de la lumière et de la nature. « L'oeuvre gravée, disait-il, est l'expression de cette fascination du noir et du blanc, et celle de la gravure au burin et à l'eau-forte. Le blanc est le summum de toutes les couleurs, comme le noir en est la négation. J'ai apporté la grande pauvreté de ce vocabulaire initial à l'extrême complexité du langage. » Ce langage, celui de l'infinie variété des noirs, blancs et gris, manié avec une science et un art dignes des plus grands maîtres, Jean-Pierre Velly va le mettre au service d'une vision nouvelle : la mutation de l'humain et du naturel dans la mécanique de l'organique à l'abstraction technologique.

Cette terrifiante mutation de notre temps préfigure un monde apocalyptique de débris de la civilisation moderne, de la boîte de conserve aux tuyaux, que Velly s'emploie à décrire durant des années avec un humour acerbe. Progressivement, ce qui reste d'humain sur cette planète est amalgamé à ce vaste tourbillon de débris qui envahit ciel et terre. La vision de ces humains devenus poupées dérisoires, formes étranges prolongées par d'innombrables artifices, est effectivement en train de revêtir sa sinistre réalité. L'art visionnaire de Velly est ici prophétique. La destruction planétaire, ce monde poubelle qu'il décrit si minutieusement, devient chaque jour une réalité plus manifeste. Le chef-d'oeuvre de Velly restera *Le Massacre des Innocents* (1970-1971), une gravure qu'il mit un an à réaliser en travaillant dix heures par jour. Elle représente une foule innombrable fuyant jusqu'à l'horizon sans savoir où, dans un élan de vague désordonnée. Velly a décrit précisément chacun des personnages parmi des centaines, avec son mouvement particulier et son attitude. De loin, cette foule se fond dans l'uniformité des gris; de près, chaque personnage est un être unique.

De temps à autre, il marque une pause et aborde un rêve de fraîcheur. Un ange apparaît, déploie ses ailes et semble endormi ; une terre immaculée, simple et réelle,

s'étend derrière lui ; les arbres, les fleurs et les herbes restent nos amis quotidiens. Le paradis terrestre existe bien, c'est notre terre fraîche et charnelle.

Le songe, celui de *L'ange et linceul* (1973) nous offre les images de la terre qui se déroule comme une vague immense. Couché dans ce rêve même, voici l'homme qui se retrouve fils du ciel. Voici *Les temples de la nuit* (1979) qui relie l'homme aux cosmos, suggèrent un au-delà prémonitoire de la vie et de la mort.

Mais, vers 1978, Velly glisse progressivement de la gravure à l'aquarelle et à la peinture. C'est l'accomplissement d'une maturité qui, après avoir déployé les signes de la vision, en découvre l'indicible illumination. Une lumière qui n'est qu'à lui apparaît, une « lumière noire » émanant des ténèbres originelles, une aura lumineuse, où chaque photon émerge d'un grain de nuit jusqu'à l'éblouissement diffus et profond de l'âme. Une extraordinaire mutation se produit en lui que symbolisent deux autoportraits, l'un de 1985, l'autre de 1987. Celui de 1985 est beau, sévère, mais d'une rigueur calme et presque classique ; celui de 1987 révèle un homme au visage nu, souverain dans un regard intense, d'une présence inouïe. C'est le visage d'un homme né au-delà de la souffrance, qui a assumé avec grandeur et défi tout le tragique de la condition humaine. Les deux autoportraits au crayon symbolisent le grand passage, celui où l'accomplissement et la plénitude de l'être transparaissent dans l'oeuvre. L'inégalable absolu se manifeste dans la perfection d'une simplicité et d'un dépouillement non moins absolus.

Le réel laisse transparaître sa puissance physique et métaphysique. Il est là, ce réel, il nous entoure avec ses myriades d'anges, de merveilles, d'horreurs ou de démons. Mais l'œil et la vision, ici, sont le propre de l'homme et du génie. L'œil qui voit, ausculte, dépouille et recrée, et, en cela, l'acte créateur devient la plus émouvante initiation à la Création divine.

De même, on n'en finirait pas de décrire la plupart des peintures et aquarelles de Velly, où l'extrême sobriété des sujets et des moyens, la mer, la vague, le ciel, un bouquet, des pétales de coloquintes, quelques fleurs séchées, un crâne animal, des herbes, le nuage, la lune, le soleil, nous immergent dans la plus pure et la plus troublante beauté. Car, dans la nature comme dans la vision, tout est indissolublement lié, la forme se fond dans la lumière et dans la nuit, la couleur éclate dans sa vibration discrète et intérieure. Et cette vibration lumineuse du paysage est comme l'évocation de ces multiples et somptueux voiles qui cachent les inexprimables lumières du monde spirituel.

Quand la nuit devient lumière

Michel Random

Durant quinze ans, Jean-Pierre Velly fut plus qu'un ami, un vrai frère. Il fut constamment présent dans cette aventure que fut la création de *l'Art Visionnaire*, il était aussi un grand ami des enfants et de la famille.

Les notes qui suivent sont extraites du « Journal » personnel de ces quinze dernières années. Elles témoignent très infidèlement de quelques-unes de nos rencontres, traces de moments vécus.

Velly a laissé un double message, la vénération illimitée de la beauté, de la lumière, et la vision d'une destruction irréversible de la nature. Entre l'amour et le désespoir, il a construit son œuvre et sa vie.

Une œuvre d'une extraordinaire force, d'une intensité et d'une noblesse indicible où parfois apparaît l'insondable mystère de la vie et de la mort. Une dignité implacable du trait, un maître de la vibration lumineuse, une dimension d'être qui ne cessera jamais de grandir.

« **Memento mori** ». L'image de la mort était plus que tout autre son thème favori. Il a dessiné, gravé, peint toute une symbolique de la mort, à travers des crânes, des insectes épinglés, des objets morts.

Velly a construit sa mort un peu tous les jours, l'appelant consciemment ou non, et à force de la tenter, de l'appeler, elle arrive inexorablement, et sans doute avant l'heure. Telle est la qualité visionnaire telle qu'elle s'incarne à coup sûr.

« **Je regarde ce qui est, je n'ai pas de problèmes de conscience, il y a une vie et une mort, dans les deux cas c'est une manière de s'éveiller, d'être vivant, de voir l'enveloppe des choses, et au-delà, de donner à travers ce qui est, une forme qui crée peut-être ce que tu appelles la vision.** »

« **Regarde Grünewald et Cranach : le monde distordu des formes, c'est un monde où la vie découvre sa caricature, grimace dans ses ultimes contorsions. Tous ces corps noueux, faits d'arabesques sauvages, où la nature reprend des droits chaotiques, où le monde à l'envers se révèle. Des diables grimaçants s'emparent des formes et leur confèrent une beauté à l'envers, l'horreur que l'œil contemple n'est que celle de la dissolution dernière. Et de cette fascination de la mort, de la dissolution des choses dans la forme naît la vie comme un dernier cri.** »

Velly est un grand peintre, non parce qu'il trahit la nature, il la recompose mais en lui restant fidèle en ajoutant l'âme de sa vision à la vision de la nature. Et cette lumière n'est plus celle du soleil, cette lumière autre qu'il peint parfois comme une lumière noire, n'est autre que la lumière de la vision. Une lumière intérieure qui s'ajoute à la lumière naturelle, une beauté du regard qui libère la beauté et les vibrations des mondes invisibles. La lumière devient une âme vivante, figée dans la toile, elle rayonne pourtant intangible, conservant tout son mystère inépuisable.

Oui, elle existe bien derrière les apparences cette autre lumière. Elle attirait Velly dans son monde à l'envers fascinant où l'homme doit naître à travers sa propre lumière intérieure. Une lumière toute-puissante qui façonne l'être et les choses.

Et pourtant quand les êtres et les choses s'effacent, cette lumière, ce regard charismatique que nous avons porté en nous, demeure. C'est sans doute l'unique manière d'exister dans cette réalité, d'y laisser une trace durable. C'est l'œil intérieur qui décrit nos signes, c'est-à-dire nos blessures et nos amours. Puis subitement cette trace s'arrête, et un autre voyage commence.

La mort est chez les créateurs le moment qui suspend brusquement une écriture inachevée, une mort qui « vient comme un voleur », un moment qui sonde le cœur et les reins, avant que puisse même se poser la question : qu'avons-nous fait de notre vie ?

La disparition de Jean-Pierre Velly fait partie de cette logique insupportable des événements irréductibles et inacceptables pour soi, car ils font tomber un pan essentiel de sa propre vie. La vie a beau continuer et pourtant quelque chose en soi a disparu aussi, rien ne sera plus comme avant. Les raisons du cœur n'ont d'autre raison que leur propre raison, elles restent intraduisibles. Si ce n'est qu'on perçoit le peu d'importance que l'on apporte à sa propre disparition alors que celle des êtres que l'on aime intensément est pire que sa propre mort, et on reste là conscient, hébété de ne pouvoir refuser cette évidence.

JOURNAL

Michel Random

17 novembre 1975

A Formello, chez Velly pour le tournage de *l'Art Visionnaire*. Merveilleux Velly, il nous présente sa grande presse à bras qu'il a réalisé lui-même. Ses mains puissantes et fines, je fais quelques beaux portraits : mains, visage, pinceaux, la plaque de cuivre et les instruments de gravure. Un petit atelier simple, et animé de toute la vie intérieure de Jean-Pierre.

Je voudrais m'asseoir près de la plaque de cuivre encore vierge et voir Velly grave et serein prendre son burin et de sa belle main longue et élégante, tracer lentement avec une indicible application un trait puissant et immatériel.

La lampe familière au-dessus de lui, deux chaises, quelques pots remplis de ses outils de graveur et surtout son immense presse de bois écartant ses quatre grands bras en croix et sa magnifique roue dentée et cerclée qu'il a lui-même entièrement montée. Une merveille de vieil artisan d'autrefois qui trace ses ombres sur le mur rugueux et blanchi. Simplicité et dépouillement de l'atelier, ici tout est fort, vigoureux et vrai.

Nous nous promenons dans le village : Formello est pour Velly un lieu surréaliste, celui de toutes ses « blagues » extravagantes. Il aime ce village où existe encore une sorte de vérité innocente, et burlesque. « **Ici on est hors de toutes les pollutions, à l'exception des folies de Formello** » dit-il.

Nous parlons de l'Unité « Un point c'est tout » assène gravement Velly, et il le dit avec un ton absolu et sans réplique. Sous entendu quel besoin a-t-on de discuter du point transcendantal, du point invisible, métaphysique. « Un point c'est tout » dit-il, en vidant sa cinquième canette de bière.

Il me présente une à une ses gravures avec de rares commentaires. En fait, son œuvre s'orchestre autour des grands thèmes de l'homme et de l'être humain, la nature grotesque de l'homme et la souffrance de sa condition, dont font partie la naissance et la maternité, la nature à la fois dans la beauté originelle du ciel, de la terre et de la mer, et la nature polluée et dévastée par l'homme à travers ses détritiques, ses cadavres de voitures et ses ordures.

L'aspect apocalyptique de la planète, les multitudes humaines et la course vers la mort.

La mort ou la vie de la mort.

Pour Velly, l'être humain prend douloureusement conscience de sa propre existence. Il naît dans un monde inachevé où l'imperfection de l'homme met en danger l'existence de la planète elle-même et sans doute à la fin de la condition humaine.

12 février 1977

Nombreuses rencontres ces jours-ci avec Jean-Pierre, il prépare toujours avec soin son exposition au Centre Culturel français, Piazza Navona organisée par Paul Tabet et dont je présente le catalogue : « Le regard et l'Écriture ». Elle commence le 12.

Il veut exposer sa presse, et donc la transporter, ce qui n'est pas une mince affaire. De même, il a écrit un texte pour expliquer ce qu'est la gravure. Il le fait photocopier en un grand nombre d'exemplaires pour pouvoir le distribuer.

Velly choisit de reproduire sa gravure « N'amassez pas les trésors » (1975). J'écris en légende, le commentaire suivant : « Ne regardez rien de ce que vous savez, le dessin va percer l'œil, de ce côté-ci le rire est trop strident. Les poignards sont effilés, la planète est devenue une chair tubulaire et lardée. Les souffrances et les rires sont trop énormes. Il faut se boucher les oreilles, se cacher les yeux et rire jusqu'à la mort. »

Je fais avec l'Arca des photos de ses gravures à Arricia. Velly cadre lui-même ses gravures, avant que je les photographie à la chambre. Le format 10 x 12 permet de mettre en valeur tous les détails.

Velly cadre quatre à cinq détails par gravure. Mais il me montre sans cesse des détails encore plus petits qui m'ont échappé. Il a caché plein de petites choses malicieuses dans l'infinie prolixité de ses gravures. Et je m'aperçois que les infimes détails sont autant de signatures cachées, qu'il y tient beaucoup.

« On ne les voit pas, ces petits détails, il faut regarder mes gravures à la loupe ».

À partir de ces photos dis-je nous pourrions réaliser un film étonnant, une découverte insolite de l'invisible de tes gravures. « Oui dit-il, on donnerait à voir mes gravures autrement, ce serait surprenant. »

1^{er} mars 1977

Exposition « Les Graveurs Visionnaires de Paris » à la galerie Bijan Aalam à Paris. Soirée à la maison avec les graveurs et Velly. (Desmazières, Doaré, Le Maréchal, Rubel, Mockel, Bontoux). Belle et chaleureuse soirée.

Nous faisons des photos rue Lemercier avec les enfants Velly et Moreh. Les murs du salon sont ornés d'œuvres illustrant l'œil. « **Ta maison est un œil qui regarde partout ; chez toi, on peut vraiment dire que les murs ont des yeux.** »

9 avril 1978

Dimanche chez Velly à Formello

« Cherche- moi des vieux clochards, des vieilles femmes au visage bien fripé, je voudrais venir passer quelque temps à Paris pour les dessiner. »

À propos de son art : « **Je pense avec l'aquarelle, l'huile ou le burin. C'est associer une technique à une sensation. Trois modes complémentaires qui ne sont qu'un.** »

8 mars 1983.

Velly à Paris pour son exposition chez Michèle Broutta (jusqu'au 12 avril). Nous parlons de la gravure du rapport entre le blanc et le noir. « **Ce sont deux couleurs qui n'existent pas dans la nature, elles sont une forme mentale de l'œil qui exigent une rigueur et une tension extrêmement fortes de l'esprit et du corps. J'ai compris cela le jour où j'ai eu la révélation de Dürer en découvrant ses gravures à la Bibliothèque Nationale** ».

À propos du « Massacre des Innocents » : « **J'ai passé plus d'un an à cette gravure. Des milliers de petits personnages dont chacun est unique. Une vision extrême dans le détail est une vision d'ensemble. Le rapport du macrocosme au microcosme. Ce double rapport, cette cohérence entre l'infiniment petit et l'infiniment grand c'est cela pour moi, le rapport visionnaire** ».

« **Le burin est un style appliqué à écrire sur une plaque de cuivre. Qu'est-ce que la beauté ? Ce qui la détruit. Ce moment où elle semble prête à rendre l'âme : un tronc noueux et décharné, un visage buriné, un insecte figé, des fleurs desséchées. Il y a une beauté du monde et une beauté apocalyptique.** »

Le rapport, entre les choses, le moment du passage : « **Peindre entre l'ombre et la lumière, cet instant indécis. Ce moment charnière où la conscience et l'inconscient où la nuit et le jour sont une alchimie de la transition.** »

De la beauté de la Création : « **L'onde, l'arbre, l'animal, la paix de l'ange qui étend ses ailes de sérénité et d'harmonie. La nature est une pensée de Dieu.** »

Ce qui est lisible n'est autre que notre part d'invisible. Ce qui est, est le son inaudible, la vibration fondamentale et créatrice des formes.

Mars 1986 - Paris

Il est des êtres qui vivent en soi et avec soi à plusieurs dimensions, qui sont toutes celles de l'amour et de la communion intérieure. Celle de l'homme, de l'œuvre, des inoubliables rencontres, du rire, des moments de vie, des innombrables « croissances » de la vie au fil des années.

Velly et son œuvre font partie de cette « croissance » de ce regard partagé, de ces moments rares où l'on regarde soi-même et la vie ensemble. Il y a chez Velly une mélancolie profonde, le sens tragique de la vie, une source vivante pourtant entre le désespoir de l'humain et le profond émerveillement de la nature... Un sens de l'infini.

Sa contemplation apparemment froide, méticuleuse, peut devenir bouleversante, initiatique comme dans sa gravure *les Temples de la Nuit*. Je lui dis combien cette œuvre me touche au-delà des mots, comment elle m'émeut au plus profond, par cette femme couchée entre deux mondes, deux nuits et deux lumières, une vision intérieure qui m'est aussi propre. Elle me rappelle une nouvelle écrite dans ma jeunesse, celle d'une dame qui s'enfonce doucement dans une rivière et disparaît. L'amour ne peut être que désespéré, tant la beauté est au-delà de la vie et de la mort.

« **Il y a dans la nuit, plus que la nuit, je mets des lumières dans la nuit, la nuit seule est porteuse de la lumière.** »

Janvier 1987

Nous parlons de Lunven que Velly admirait et qui était son ami. Le suicide de Lunven le hante toujours. « On l'a poussé au suicide, il n'était pas homme à vouloir se donner la mort lui-même. » Terrible phrase qui me fait frissonner. Je n'ose pas interroger plus avant Velly sur ce qui le porte à dire cela. Qui l'aurait poussé au suicide et pourquoi, qui l'aurait psychologiquement manipulé et pour quelle fin ?

A rapprocher d'une autre réflexion de Velly à propos de Lunven : « Il y a des êtres qui sous le couvert de l'amitié préparent votre mort ».

Nous feuilletons page par page *l'Art Visionnaire* avec Velly et Moreh. Chacun met un plus ou un moins aux œuvres choisies qui méritent d'être conservées ou non. Velly me reproche de n'avoir pas mis d'œuvres d'Hercules Seghers. Je réparerai ce manque dans la prochaine édition.

30 mars 1988

Velly expose à la galerie Don Quichotte, à Rome, pour le 25^{ème} anniversaire de la galerie. Il me montre ses derniers autoportraits, images de son propre destin. Au fil des ans, ses visages évoluent de la tendresse à la rigueur totale. De beau, il devient altier, puis grave et tragique. Son dernier autoportrait témoigne d'une lucidité, d'une rigueur étrange et inébranlable. Il ressemble à un preux chevalier qui vient juste d'ôter sa cuirasse après une terrible bataille où il a risqué mille fois la mort. Il a vu le fond de l'horreur et se redresse fier et désabusé d'être encore en vie.

Velly avec ses cheveux de chérubin, que Leonardo da Vinci aurait aimé dessiner. L'œil terrible et bouleversant, incisif comme un trait de burin, scrutateur et froid. Cette froideur apparente que Velly affectionne et où se cachent tant de chaleur, de vérité intérieure.

Samedi 26 mai 1990

Disparition de Velly dans le lac de Bracciano, il avait 47 ans

Apprends par son fils Arthur la mort de Velly : sensation d'avoir bras et jambes coupés. Une mort apparemment absurde : celle d'une dernière promenade, il est 10h du matin, Velly est déjà au travail. Des amis arrivent, ils viennent à l'impromptu lui demander de faire un tour sur le lac de Bracciano avec son catamaran. Velly n'a pas envie de sortir. Ils insistent. Ils ne savent pas qu'ils sont les messagers de la mort. Velly trace un dernier trait, pose le crayon, il invite son fils Arthur à l'accompagner. Il fait frais. Sur le catamaran Velly, ce matin-là ne s'attache pas. Il regarde le lac paisible, le bateau des amis n'est pas encore visible. Puis tout à coup une vague ou un coup de vent. Il perd l'équilibre, tombe la tête en avant. Se débat semble-t-il un peu et sombre à jamais avant qu'Arthur ait pu faire quoi que ce soit.

Il s'en est allé vers les éléments naturels qu'il a si souvent peints et dessinés : le vent, l'onde, l'étendue des eaux. Il a si souvent évoqué l'image de ces corps immobiles étendus au fond des eaux, images prémonitoires qui deviennent aujourd'hui sa propre réalité.

Une fin mystérieuse, subite, digne de Velly qui se prêtait à la vie et au monde sans vouloir y demeurer tout à fait.

Entretien du 12 novembre 1982.

VELLY: **Il est inutile de dire : Ah ! Il fait un beau soleil aujourd'hui, il fait beau, il y a un beau soleil aujourd'hui. C'est pas la peine, pour moi c'est pas la peine, il y a des choses plus importantes.**

RANDOM: Si on prend cette gravure où il y a un arbre noir, un arbre blanc.

VELLY: **Elle se nomme « la Clef des Songes »**

RANDOM: J'y vois un symbole du soufre et du mercure, l'arbre noir c'est l'entropie, le blanc ce qui naît.

VELLY: **« Ah ! Le noir et le blanc, je les ai voulu, je ne sais pas pourquoi ».**

RANDOM: L'ensemble c'est un mouvement qui potentialise la création, c'est une spirale dans laquelle se trouve l'élément féminin.

VELLY: **Oui, oui !**

RANDOM: Alors, est-ce que tu penses qu'une allusion à l'aspect alchimique de ton œuvre pourrait être justifiée en ce sens ?

VELLY: **Non, je ne crois pas parce que j'utilise les images un peu d'une manière inconsciente - ce n'est pas voulu- je me dis un arbre blanc, un arbre blanc, ça me semble juste, je ne dis pas c'est la vie, c'est la vie, c'est la mort. Mais au sens alchimique, non parce que je ne suis absolument pas initié, je ne connais absolument rien des symboles alchimiques.**

RANDOM: Tu les connais. Voilà comment on peut comprendre ça : si toute chose naît et meurt, en réalité, chaque fois que tu as une naissance, c'est aussi, une mort au sens de purification qui donne donc une renaissance ainsi le passage du plomb à l'or se fait par calcination.

VELLY: **J'ai lu quelques trucs comme ça.**

RANDOM: Alors cette purification du métal, chaque fois, est comme un état de l'être, qui se permet d'enrichir davantage comme un miroir qui serait progressivement terni, puis amené à une clarté relative, jusqu'à la clarté immaculée de la fin. Plus il est nettoyé, plus il reçoit la lumière, plus il la transmet. Voilà le processus alchimique.

VELLY: Je ne sais pas, moi je le verrai de manière moins ésotérique en disant qu'étant précisément devant ton miroir alchimique qui peut être la toile ou la feuille de papier blanc ou le cuivre sans tricher. J'ajoute sans tricher, c'est dur. Et bien, tu t'expliques toi-même, tu expliques les autres, tu comprends petit à petit, c'est très lent ce qui se passe. Et tu en arrives à te dire que, ce que je te disais auparavant, que le rat (c'est pas du tout la recherche alchimique) c'est peut-être un symbole, aussi la transformation du plomb en or. Quand j'avais 15 ans, je disais « je voudrais mourir moins con que quand je suis né » et je me suis rendu compte par la suite que c'était presque un blasphème et c'est très difficile de ne pas se faire prendre par la vie, de ne pas devenir assassin, criminel, menteur, etc.

Donc, mourir avec au moins la même innocence. Alors c'est peut-être ça. Moi je le vois d'une manière un peu en dehors, non pas comme les vrais alchimistes qui croient au plomb qui se transforme en or. Mon Dieu pourquoi pas, ça ne serait pas le premier des miracles, mais je crois c'est une transformation, une constante du regard vers toi-même, non pas d'un point de vue narcissique mais d'un point de vue justement tu es là tant que tu es vivant, tu dois parler seulement si tu sais quelque chose, autrement tu fermes ta bouche et tu dis rien.

Tu comprends ce que je veux dire ? Pour savoir, c'est long alors bon, est-ce qu'il y a un côté alchimique ? On pourrait le dire - dès l'instant où il y a transformation de l'être, toute transformation est alchimique, alors ça peut-être.

Entretien Jean-Pierre VELLY/ Michel RANDOM

Paris 7 mai 1983

RANDOM: Quand tu parles de la perte de l'identité à partir d'un crâne ou d'une femme nue, c'est la chose en soi qui est vue, qui est nue, qui est impersonnelle, qui est la chose réelle à faire ?

VELLY: Oui. Tout se rejoint : un crâne, le morceau de sucre, là, on peut voir à travers l'élément le plus banal, en apparence, banal selon nos vieilles traditions, on peut voir le monde, une feuille morte, une bouteille, une louche.

RANDOM: Ce qui est la forme, à travers et au-delà de la perception.

VELLY: C'est exactement la même chose.

RANDOM: Peut-être il faut préciser en disant que la réalité est nue une et qu'elle prend les apparences les plus innombrables.

VELLY: Elle a des aspects multiples - pour qui ne sait pas voir.

RANDOM: C'est cela la vision.

VELLY: Je crois que c'est une chose extraordinaire, une chance extraordinaire par le fait d'avoir tout son temps, du matin au soir d'avoir tout son temps, de pouvoir penser à ça, parce que normalement tu vois, les types dans le métro, et bien ce n'est pas de leur faute, ils n'ont pas le temps, ils sont coincés partout. Alors que toi, tu es là, je ne sais pas comment dire, dans un état méditatif, permanent. Le prêtre de Formello un jour me dit (je suis très ami avec lui, même si je ne vais pas à la messe), il me dit : « Est-ce que, Jean-Pierre, vous priez quelquefois ? » Alors je lui ai dit : « Padre ogni passo che faccio è una preghiera » (Chaque pas que je fais est une prière, mon Père). Je crois que c'est ça, chaque geste que tu fais, doit être fait avec une certaine harmonie. Je parle d'harmonie pour moi-même, bien sûr, une espèce d'équilibre instable que tu récupères, donc c'est la même chose.

Alors pourquoi cette espèce de désincarnation du sujet que tu dois peindre ou que tu dois dessiner. Hé bien c'est parce que si tu perds vraiment l'identité du sujet que tu dois faire, alors tu arrives à la réalité, à la vraie réalité- et non pas à l'apparence.

RANDOM: Ca c'est le grand enseignement.

VELLY: C'est simple, mais c'est pas évident, il faut dire, pas évident du tout. Et alors tout compte fait, je suis content quand j'y arrive, je voudrais mettre 100% de tout ce que j'ai dans la tête. Et si j'arrive à mettre 5 ou 10%, alors je ne détruis pas.

RANDOM: Je n'ai pas compris.

VELLY: Si j'essaie, si je veux faire une chose, alors dans la tête je l'ai à 100%. Alors, comme j'ai les défauts des humains, l'œil, la matière, la main, le papier, parfois la peinture à l'huile. Ca coule parfois la peinture sèche trop vite, parfois dans l'aquarelle il

y a trop d'eau. Bon, alors si j'arrive à fixer le 10% de ce que j'ai vu, ou le 5% de ce que j'ai vu, alors je garde la chose que j'ai faite.

(bruits de vaisselle, Random se fâche)

Ecoute, ça fait partie de la vie, quand nous serons dans nos caveaux bien au silence, bien au froid...

RANDOM: On ne sera jamais dans nos caveaux bien en silence, bien au froid. Quand tu peins la lumière noire, quand tu fais un travail sur la lumière noire, c'est exactement l'approche opposée de celle de Turner. Turner, c'était la lumière manifestée, c'était la lumière de la création tout est lumière. Toi, tu fais une approche dans laquelle il n'y a pas que la lumière. Les choses sont manifestées par autre chose qui est plus que la lumière, elles portent en elles-mêmes une autre lumière.

VELLY: **Oui, alors c'est très curieux parce que, quand j'ai commencé à travailler avec précisément cette lumière noire, deux mois après, j'ai vu que quelques savants, fous sans doute, aux yeux des autres, avaient trouvé dans l'univers une lumière fossile, qui serait une lumière de la première explosion. Ils ont trouvé ces résidus. Cette lumière fossile, je crois qu'on la porte tous en nous, cette lumière mentale, la lumière des origines. C'est difficile à expliquer.**

RANDOM: On pourrait l'expliquer comme ça. A l'origine, la lumière noire représente ce qui est contenu dans la nuit. La nuit représente la lumière non manifestée, donc ce qu'on appelle la nuit lumineuse, lumineuse parce que la lumière est implicite et incluse dans la nuit, et c'est donc la véritable lumière. C'est la lumière potentialisée qui contient l'être et le non-être des choses en même temps. Et puis, on voit l'explosion, le fameux « big-bang ».

VELLY: **Curieux tout de même qu'on ait retrouvé la lumière fossile- et durant ce premier big-bang, il y a peut-être un million d'années, une lutte entre la matière et l'anti-matière - c'est-à-dire que nous sommes pendant un million d'années encore dans la nuit. Puis peu à peu la matière va vaincre l'autre matière et les photons vont apparaître. Ce qui n'est pas évident du tout pour nous autres.**

RANDOM: La matière vaincra l'anti-matière.

VELLY: **Ce n'est pas évident du tout pour nous autres.**

RANDOM: Ce qu'on ne sait pas, on imagine que, quand le monde apparaît, c'est un monde de lumière : ce n'est pas vrai. C'est un monde où la lumière va apparaître.

VELLY: **Hyperconcentration.**

RANDOM: Oui, mais après un million d'années.

VELLY: **...de lumière retenue.**

RANDOM: ... de lumière contenue.

VELLY: **Et le photon va créer l'espace-temps, va créer l'univers tel qu'il est. Les fameuses phrases : « que la lumière soit, et la lumière fut. » C'est impressionnant. Si on lit ça en pensant bien, c'est assez impressionnant.**

« Que la lumière soit, et la lumière fut *porca miseria* ! » Maintenant on appuie sur le bouton et on a la lumière, mais ce n'est pas ça, c'est autre chose, c'est l'énergie, c'est la vie, ... c'est très impressionnant.

RANDOM: Il y a chez toi aussi cette vision de l'homme couché, étendu et dans lequel chaque point de son être conjugue avec un point d'univers.

VELLY: Oui, c'est comme un cocon, le cercueil est comme un cocon. La chrysalide non ? Peut-être la seconde naissance.

RANDOM: Est-ce que tu te rends compte qu'il y a l'image de la structure absolue? Quand l'homme, le microcosme est assimilé au macrocosme, quand il est, il n'est pas différent du tout- c'est ça la structure absolue.

VELLY: On parle de microcosme et de macrocosme pour pouvoir se comprendre, mais je crois que c'est exactement la même chose.

RANDOM: Oui. Où est la différence ?

VELLY: Hé bien il n'y en a pas. Entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, il n'y en a pas. On calcule avec des heures, avec des kilomètres, avec des années lumières... Ce sont des échelles de mesure, et encore une fois des mots avec lesquels on s'exprime. Pour essayer de définir au mieux ce qu'on a envie de dire. Un millimètre, une année-lumière, ça n'a pas d'importance quoi.

RANDOM: Est-ce que tu as senti une grande évolution dans ton travail entre l'âge de 24 ans et maintenant ?

VELLY: Quand j'étais plus jeune, à quinze ans, je me disais « écoute Jean-Pierre (... c'était une offense à mes parents) il faudra que tu meures moins con que tu es né ». Je me suis rendu compte que c'était une offense parce que je me dis, il faudra que je meure aussi innocent que je suis né.

RANDOM: Dieu te bénisse d'avoir dit cette parole, car c'est la parole la plus belle que l'homme puisse dire dans sa vie.

VELLY: Ca me semble évident. C'est difficile de l'expliquer aux autres, parce qu'on regarde le compte en banque, on regarde l'empire qu'on a fait. Le principal c'est ça.

RANDOM: Il faut mettre son âme en paix, il faut être clair là-dessus. Pour marcher il faut avoir des jambes.

VELLY: Oui.

RANDOM: Un bras, une tête. Il faut nourrir le corps, et le corps est un instrument de travail.

VELLY: Oui.

RANDOM: Ce qui t'est demandé c'est de faire un certain travail vrai. Mais effectivement ce travail vrai a 3 cycles : un temps où les choses se sont manifestées, c'est l'apprentissage ; un temps où les choses sont manifestées dans l'action.

VELLY: Absolument.

RANDOM: Un 3^{ème} temps où l'action est abandonnée, la méditation prend le dessus.

VELLY: Comment un poète peut-il s'exprimer s'il ne connaît pas l'alphabet, s'il ne connaît pas la grammaire, ensuite tout le reste. Alors cela s'appelle la technique.

Et c'est le support de ton corps, et tu vas chercher le support de l'esprit que tu as en toi, que tu dois matérialiser, concrétiser. C'est pour ça que la technique dans les arts plastiques ou dans d'autres arts, c'est la même chose. Il faut d'abord apprendre qu'un jaune et qu'un bleu égalent un vert ! Etc. etc. etc. Alors c'est très très long l'apprentissage.

De la même manière que notre corps n'est qu'un support, la technique n'est qu'un support que tu vas concrétiser avec l'œil, la main et le cerveau. Tout cet apprentissage technique n'est jamais un but, ce que beaucoup d'artistes quelquefois croient et même si j'ai reçu des réflexions me disant : vous n'avez pas encore dépassé le stade technique alors je dis : peut-être c'est vous qui n'avez pas encore digéré, parce qu'il y a toujours cette espèce de déséquilibre, disons-nous, non ?

RANDOM: Des gens te disent que tu n'as pas dépassé la technique ?

VELLY: Oui.

RANDOM: C'est pas vrai !

VELLY: Ils restent impressionnés par une certaine technique apparente, alors que je t'assure, Michel, que, quand je peins ou je grave, je n'ai plus aucun problème technique, je n'y pense absolument plus. C'est curieux, c'est normal, ça vient après vingt ans. Si je veux un gris comme ça, ce n'est pas que je me dis comment je le fais ! Je le fais au burin ou je le fais à l'eau- forte. C'est-à-dire que la main va droit à l'instrument précis, sans penser, c'est très simple. C'est pour ça que je te parle du 5 à 10% que l'on attrape - s'il n'y est pas et si je vois le vide, alors je déchire. C'est pour ça que je me fais engueuler parfois par Giuliano³⁹ ou par d'autres. Ils me disent : il ne fallait pas détruire ça hé, je suis mon propre patron, mon vieux, quel luxe ! Et quelle chance!

RANDOM: On n'a retrouvé aucun des cartons de Michel-Ange

VELLY: Il a dû brûler tout cela, c'est bien lui. Ça ne m'étonne pas.

RANDOM: Et il n'est pas le seul.

VELLY: Disons que l'artiste a un devoir sacré : il a le droit de faire toutes les merdes qu'il veut dans son atelier, mais il n'a pas le droit de laisser sortir de son atelier quelque chose qu'il n'aime pas. Et alors que dans 98% des cas c'est ce qui se passe, non? On se dit, on s'en fout, ça va se vendre. Comme disait Le Maréchal avec sa balance : le cœur et les dollars, ça semble évident.

³⁹ [Giuliano de Marsanich, son marchand à Rome.](#)

Velly au-delà de Velly, ou l'espoir du néant

Vittorio Sgarbi, 1988

Pourquoi Jean-Pierre Velly est-il dans ses autoportraits, à la fois méticuleux et libre, si différent de la réalité ? Non pas, pour sûr, par manque de technique, et ni même par infidélité à la réalité. L'âge plus avancé et l'humeur qui, d'ironique et gaie, se fait dans ses dessins dramatique et terrible, semble ne pas correspondre à la réalité. L'expression de Velly est celle d'un grand mélancolique. Sur son visage s'imprime le tourment tragique, comme une autobiographie revue à travers l'iconographie de *l'Ecce Homo*.

Velly tourmenté, exige, recherche. Il démontre une haute concentration et une grande conviction de lui-même, héros romantique à qui la jeunesse a été accordée pour dépasser le seuil afin d'atteindre la sagesse du grand âge. Velly s'est vieilli, car il le veut. Il exagère les cernes noirs sous les yeux, les plis du cou, comme si le temps consacrait la dignité.

Patient au travail comme un silencieux ferronnier infatigable, Velly exprime tout dans un dessin, creusant au delà de lui-même, au delà du temps, au delà du visage, pour rejoindre l'ombre du crâne qui domine, presque imperceptible, au-dessus de sa tête, dans une vie après la mort qui a lieu au delà de la vie de la feuille, de l'image. Il dialogue avec cette ombre, avec la main bien arrêtée, posée, et en effet toujours immobile sur un plan, comme déjà saisie par la mort; et c'est bien à la main que l'image doit la vie.

Le crâne posé en haut sur une étagère : c'est tout ce qu'il reste, dans une réduction à l'essentiel, de ce monument extraordinaire dédié à la fin des temps et à son immobilité, de l'atelier de Jean-Pierre Velly à Formello. Partout, du plafond, pendent à des fils, des os blancs d'animaux, finement poncés, pures formes et cependant purs os.

Des ailes de papillons, des libellules pourries, des carcasses d'oiseaux desséchées, sont fixées le long des murs dans un chaos indescriptible de feuilles de papiers qui ont la même légèreté que celle des os et des animaux fixés au mur.

Ce cimetière grandiose, sans ordre ni harmonie, sans artifice décoratif, rappelle l'église des Capucins à Rome. Velly travaille isolé à son tableau posé sur un chevalet; l'image sort intacte et vivante de l'infinie catastrophe environnante: un vase de fleurs devant une vallée, une image de vie parmi tant de mort.

Velly suscite le paradoxe, le cherche. C'est cette contradiction qui provoque l'étincelle. Sa conscience est suspendue entre la vie de la nature et la mort des choses. Il y a donc l'expérience, la vieillesse, l'extrême clarté qui nous est donnée avant la mort. C'est pour cela que Velly se vieillit. Sur la pierre tombale de Guglielmo Bardiich dans l'église de Sant'Anna des Lombards à Naples on lit «EXPECTO DONEC VENIAT IMMUTATIO MEA».

A Naples, la mort chrétienne est souvent *immutatio*, le moment souhaité où l'on aura fini de changer. Puisque la vie est fatigue et changement, elle nous donne d'infinis visages, elle ne nous laisse jamais tranquille; chacun se rend méconnaissable par rapport à celui qu'il fut autrefois. Constante métamorphose.

L'obsession de Velly est d'établir son visage définitif avant l' *immutatio*, synthèse suprême de l'existence avant le néant. Et c'est dans la vieillesse que s'opère notre dernière transformation; c'est le point le plus proche de l'*immutatio* symbolisé par le crâne, ce visage infiniment anonyme. Si nos visages sont tous différents nos squelettes sont tous presque identiques.

Dans ceux-ci le temps se fige, nie son identité, sa nature mobile. Dans cette vision, le temps a une place essentielle. Il est incarné par la présence d'une montre au poignet de l'artiste. Très visible dans les autoportraits tourmentés de 1987, elle n'apparaît pas dans l'autoportrait torve et ténébreux de 1986, moins décomposé et buriné que les oeuvres suivantes.

Et il est clair que c'est bien au temps que l'on doit la transformation du visage. Deux vieux se ressemblent plus que deux jeunes. On peut ajouter que les autoportraits les plus récents sont « à la main gauche » provenant donc d'une région plus obscure, moins explicite. La partie gauche, plus proche de l'*immutatio*, vieillit plus rapidement et indique une vérité plus profonde.

Velly dit *tout* dans le dessin, il rend grâce et souffre. Il parle de la vie à travers les nus et les corps féminins dans lesquels se prolonge l'enseignement d'Ingres et de Wicar, sans autre dimension que le temps, seul juge.

Inutile de vouloir être moderne: il suffit de laisser la main se fixer librement quand le moment lui est donné de s'exprimer. Par conséquent un nu est un nu à l'extrémité de la chaîne des nus.

La main de Velly prolonge la grande tradition classique, naturellement, suivant le même principe selon lequel le temps mûrit son visage. La grande maîtrise de Velly, son infinie patience et sa rigueur, sont mus par un sens suprême de l'histoire.

Satisfaction, virtuosité du dessin, libération, euphorie, vitalité jusqu'à la déflagration de la peinture : Velly ne grave plus, ne taille plus sèchement dans la vie. Aujourd'hui il peint doucement, plongé dans la nature afin de respirer avec elle, afin d'annuler sa terrible individualité, et ouvrir les yeux aux nuages, au ciel, à la lumière qui interrompt le gris et s'écrase, triomphante, sur les branches desséchées palpite une dernier lueur de vie.

Dans la vie de la Nature il y a de la place également pour la mort, par une loi suprême que la sensibilité du décadentisme a limpide comprise. Et Velly peint ainsi, avec le coeur de Laforgue et de Corbière, des oeuvres réalisées avec un pinceau aiguisé comme un burin, travaillant non pas sur un air décadent mais bien au son des grands classiques. Il assume également la mélancolie de celui qui fait face à la vanité de l'existence, comme Agrippa d'Aubigné:

« ... Si même ma grande valeur ne réussissait à rien, ni la fureur du feu du fer d'une lance n'empêcheraient l'assaut à la brèche, puisque l'espoir des vainqueurs est de rien n'espérer. »

Deux âmes, deux époques, deux visages, donc, de Velly : vérité et consolation, connaissance et enchantement, désespoir et suspension.

Mais toujours et partout règne une impression de *cupio dissolvi* devant le temps, proche d'un étrange esprit religieux. C'est ce que semblent déclarer ses autels dans la nature et à la nature que sont ses tableaux, où un vase de fleurs, ou des branchages et pétales entremêlés, posés sur une table font face à la nature immense, à l'infini du ciel sur le point d'être désintégré par un foudroiement de lumière.

La Nature perpétuellement menacée par l'Apocalypse, est bercée des lumières crépusculaires. Tout qui est vivant est sur le point de finir : nous assistons à l'instant avant la disparition. Et c'est cet instant suprême de l'agonie éternelle que Velly veut fixer à tout prix sur son visage, comme dans la nature.

La vraie beauté est seulement celle-ci : non le néant, mais ce qui est sur le point de finir.

Toute la force de la vie se concentre dans ce point-ci et on en recueille l'énergie extrême; parce que l'art, défiant le temps, est le dernier cri de la vie.

Jean-Pierre Velly, graveur

par Yves Doaré

Quimper, avril 2002

C'est en 1974 ou en 1975, je ne me souviens plus exactement, que j'ai vu pour la première fois les gravures de Jean-Pierre Velly. C'était à Quimper, à la galerie Fouillen. Je commençais moi-même à graver de grandes plaques de cuivre, au burin, et j'ai trouvé dans ce travail quelque chose que j'attendais, ou plutôt que je reconnaissais. Des images nouvelles. Elles avaient un pouvoir de subversion qui m'était inconnu et cependant elles agissaient sur moi comme des images qui m'auraient habité depuis longtemps, sans même que je puisse penser qu'elles pouvaient exister. Il y avait en elles à la fois de l'ordre et du chaos, c'est à dire une manière qui rappelait les gravures des grands maîtres du passé : la ciselure savante et rigoureuse qui me fascinait chez Dürer, une attention au paysage qui était un véritable hommage à Claude Lorrain et l'impression de froide cruauté que m'avaient laissé les « désastres de la guerre » de Goya. Mais il y avait aussi cette obsession de l'accumulation, je veux parler de ce pouvoir si particulier de la gravure sur métal que j'avais rencontré chez Bresdin, de faire vivre un univers dans quelques centimètres carrés. Bref, ce travail se nourrissait de celui des Anciens mais il s'en servait pour transformer l'angoisse contemporaine d'un monde égaré ou dévoré par ses inventions, en un joyau de matière ciselée.

Cette écrasante beauté que Jean-Pierre Velly admirait dans les musées italiens n'entravait pas sa création. Au contraire, elle la nourrissait. Elle amplifiait ses visions de « vanités » d'un monde menacé où des grappes de corps humains participaient à une sorte de symphonie « panique », une danse macabre au bord du gouffre. Ses gravures convoquent les monstres, brassent les corps, remuent notre mémoire. C'est le pathos de l'histoire de l'art, la « mémoire involontaire » dont parle Walter Benjamin qui défilent devant nos yeux dans une audacieuse relecture du passé, avec cette tentation jubilatoire de mettre en scène une chair parfois glorieuse souvent malmenée, pour réussir enfin son association à la splendeur d'un paysage romantique. Pour Velly, les formes n'existent qu'impures et l'on peut s'attendre sans cesse à ce qu'elles se transforment ou qu'elles se rejoignent. Ainsi Aby Warburg, à la fin du XIXe s. avait compris que le « Laocoon » de la Grèce antique n'était pas étranger au rituel du serpent chez les indiens Hopi, et que les formes avaient leurs vies propres, indépendantes des catégories esthétiques de l'histoire de l'art officielle. Cette lutte à contre courant, cette recherche désespérée d'une unité perdue, Jean-Pierre Velly, lui aussi, par sa gravure, s'est attaché à les poursuivre.

A une époque où, en France, la peinture épuisée, désertée par l'image, n'en finissait plus de s'interroger sur elle-même, je trouvais chez Velly ce que j'attendais précisément du travail artistique: un maniérisme subversif et un anachronisme, pour le plaisir de l'œil. Nul ne réussissait mieux que lui à maintenir la gravure dans une ivresse visionnaire, pour convoquer et fouiller jour après jour sur ses cuivres les formes pathétiques qui nous hantent depuis les origines, ces propositions glorieuses, inquiètes ou déchues de la forme humaine qui sont parvenues jusqu'à nous depuis l'antiquité, en passant par Dürer, Goya et Bacon. C'est dans cette continuité, mais par un foisonnement obsessionnel nouveau et une sorte de somptuosité baroque, que Velly a traduit l'abjection humaine, la crainte d'un retour à la barbarie et le sentiment de menace apocalyptique de notre époque.

La planche de cuivre aux outrages

Pierre Higonnet, Venise, septembre 2003

À l'origine, la planche de cuivre polie est un miroir où se reflète le visage de l'artiste, image éphémère et déformée. Son ambition est de pérenniser dans la surface lisse une image fidèle du paysage intérieur. La gravure évolue dans un monde où tout est à l'envers, comme au royaume merveilleux d'Alice. Son mode de réalisation inversée consiste en la transposition subtile d'images oniriques dans la matière métallique. Au duel du noir et blanc, le haut et le bas s'inversent, comme le jour et la nuit, l'ombre et la lumière. C'est ce que Velly nomme « le clair-obscur ». La victoire de l'artiste réside dans la synthèse réussie des contraires et des oppositions, qui suscite l'émerveillement.

Soumise tout d'abord à la flamme et à la fumée noire, la planche endure les mille sillons du burin qui laboure infatigablement sa surface. Notre artiste sait parfois laisser des espaces en jachère. Le cuivre est travaillé en tout sens : irrigué de bains d'acides corrosifs aux effets imprévisibles sur cette parcelle d'espace restreint, ce travail lent et minutieux, mais jamais répétitif, prend du temps. Semailles microscopiques, devant lesquelles s'écoulent des jours, des semaines. Après des mois d'entretien (ébarbage) et de soins (brunissage) arrive l'heure tant attendue de la récolte. Le cuivre est passé au distillat de pétrole dénaturé pour ôter toute trace de produits gras. Cette toilette enivrante dévoile l'ensemble du travail accompli. Après inspection, le cuivre doit stoïquement supporter la souillure de l'encre qui obscurcit le champ comme une marée noire. Ô horreur ! Le dessin semble avoir disparu sous cette couche épaisse et huileuse. Il faut alors éponger le magma : rudement frottée à la tarlatane, la planche attend que le premier geste d'amour surgisse comme une ultime volonté : avec dextérité, la caresse de la paume et du talc enlève le dernier voile d'encre perceptible.

Enfin prêt pour le tirage, le cuivre découvre une machine massive et primitive faite de bois et de fer, aux conséquences douloureuses; il est fixé sur un lit de langes de coton blanc. Le tireur met à exécution la sentence: soixante, cent passages sous la roue.

Mais cette punition, le cuivre ne la subira pas tout seul. L'apparition de la blancheur virginale de la feuille (taillée sur mesure et parfois recouverte d'un papier de Chine appliqué) annonce une union et un passage. En présence des témoins, ces épousailles graphiques consacrent à la fois le mariage de la feuille vierge à la matrice et sa consommation dans son étreinte trop brève et par définition unique. Une fois la feuille souillée, l'acte est accompli. Et par un transfert familial, le support est consacré, l'encre noire et visqueuse laissée par la main de l'artiste s'est changée en paysages infinis, en nus féminins, en arbres, en plantes et en ciel étoilé. Après avoir recueilli l'affreux jus, la feuille anoblie sort de son anonymat au cours de ce long procédé déchirant.

Ce travail exige la sûreté de la main qui grave et requiert une tension aiguë, doublée d'une patience infinie. L'incision du burin affilé dans la matière résistante du cuivre, signe ineffaçable, doit être sans bavures. La concentration très particulière de ce travail par petits signes entraîne un *éveil*, et cette clairvoyance débouche (enfin !) sur la découverte et l'exploration de mondes insoupçonnés.

Vision globale et surélevée : une multitude de points de vue, tous possibles, s'affrontent dans une mêlée apparemment désordonnée, plages de visibilité et d'absence, vastes étendues arides et détails minuscules.

La gravure est un palimpseste des tourments de l'artiste, une succession d'états d'âme puisés dans la mémoire, dont les strates se superposent comme par sédimentation.

1943

Audierne, 14 septembre.

Naissance de Jean-Pierre Velly, fils de Jean-Marie Velly, gendarme maritime, et d'Adélaïde Donnart. Audierne dans l'estuaire de Goyen dans le Finistère, est un ancien site gallo-Romain qui conserve encore des traces de son passé, du XIII^{ème} au XVIII^{ème} siècle.

René Quillivic (1879-1969), sculpteur, graveur et céramiste, est aussi d'Audierne.

1945

Audierne, 21 juin.

Naissance de sa sœur Anne-Marie.

Novembre. Son père est transféré à Bizerte en Tunisie. Le séjour durera quatre ans.

1948

Bizerte, septembre. Avec un an d'avance (il sait déjà lire et écrire) il entre à l'école élémentaire.

1949

Juillet. La famille rentre en France et s'installe à Cherbourg pour une durée de huit ans et demi. Chaque été, les enfants passent leurs vacances chez leurs grands parents à Audierne.

1950

Cherbourg, 7 octobre. Naissance de sa sœur Thérèse.

1954

Cherbourg, septembre. Jean-Pierre Velly entre au Collège - Institut St. Paul, dirigé par les pères.

1957

Toulon, septembre. Il suit les cours au Lycée de La Rode. Tous les jeudis, jusqu'en 1959, il se rend au cours de l'École des Beaux-Arts.

« J'ai commencé à graver à quatorze ans à l'École des Beaux-arts et je me suis immédiatement rendu compte que la gravure était pour moi le meilleure façon de m'exprimer, que ce serait ma voie. Mais le choc le plus fort je le reçus quand pour la première fois à la Bibliothèque Nationale de Paris j'ai pu voir et toucher les cuivres du grand, de l'insurpassable et sublime Dürer. Ce fut la révélation de ma vie. Et depuis la gravure a été le cauchemar et le rêve de ma vie. La vision en noir et blanc est un fait entièrement mental : ça n'existe pas dans la nature, et dans le noir et blanc se déchaînent toute mon anxiété et ma soif d'expression artistique, sans suivre les modes, ni vouloir à tout prix essayer d'être contemporain. Je le suis déjà suffisamment en restant moi-même avec tout mon bagage d'images et de visions. »

Ses maîtres spirituels « ...ont été Dürer, Rembrandt, Rodolphe Bresdin, le maître d'Odilon Redon, puis naturellement Redon, Blake et Böcklin, une certaine veine de la sécession Viennoise, enfin, chez les contemporains le de Chirico métaphysique, peut être l'artiste qui m'est le plus proche; alors que me sont étrangers Picasso, Matisse, l'École de Paris »

Franco Simongini, *Mes Maîtres*, dans "Il Tempo", Rome, 28 novembre 1980

Ses amis sont Michel Prioun, Pierre Agostini, Jean-Francois Olivi, Robert Pasquinelli, Gaston Secondi, Michel Dufresne. Michel Prioun qui se destine à la prêtrise lui présente l'Abbé Ducheyron, un religieux aux vues larges mais aussi peintre, qui marquera l'artiste durablement.

1959

Audierne, 6-22 septembre

Première exposition personnelle. Il présente essentiellement des huiles sur toile : des paysages, des marines, des nus, des portraits.

Le Castellet, novembre

Exposition collective avec ses camarades des Beaux-Arts de Toulon dans les salons d'un hôtel.

L'initiative n'est pas du goût des enseignants.

1960

Toulon. Paris.

Il prépare et obtient le CAFAS en mai.

A Audierne, où il séjourne l'été, il réalise des croquis et des portraits à l'huile, parfois de grand format. Dans les environs de Toulon, à Ollioules, il peint en extérieur des paysages grandioses (falaises, grottes, gouffres, montagnes, arbres desséchés). Il s'essaie au pastel, à la sanguine, expérimente les diverses techniques de la taille-douce et réalise une lithographie.

1961

Il participe au concours pour l'obtention d'une bourse d'études destinée aux élèves du Lycée Technique des Arts appliqués à l'Industrie (appelé familièrement les *Zarza*). L'École forme les étudiants au dessin industriel, au professorat, au design. Il est parmi les vainqueurs. Il intégrera l'École dite du Petit Thouard le 22 septembre. En juillet, l'école des Beaux-Arts de Toulon lui accorde une bourse pour un voyage à Florence.

Il ne suivra les cours des Arts appliqués que pendant deux ans. Il vit dans des conditions austères. Sa première gravure répertoriée date de cette époque : c'est le *Payage à l'arbre mort* (Bodart 1) dont le tirage ne fut jamais effectué. Cette planche a aujourd'hui disparu.

1963

Brest. 22 février. Son père meurt des suites d'un accident de mobylette. Sa famille s'oppose à sa carrière d'artiste, à l'exception de sa mère qu'il l'encourage. A Paris, il vit des moments difficiles.

1964

Paris. Il vit dans un taudis avec très peu de ressources. Sa peinture évolue. Pendant plusieurs mois, pour survivre, il travaille aux postes la nuit. Le jour, il copie les maîtres anciens au Louvre (dont Poussin). Première série de 6 gravures (de *Main Crucifiée* aux premiers *Grotesques*).

1965

Avec Pierre Agostini, qu'il a rencontré aux jeudis de l'École des Beaux-arts, il retourne à Toulon. Le Directeur de l'École (Olive Thomas) lui met à disposition une chambre où il peut se consacrer à la gravure et à la préparation du "Concours National de Gravure" pour le Prix de Rome.

C'est l'année la plus fertile de sa carrière de graveur : il grave 19 planches (des *Grotesques* au *Paysage d'Ollioules*).

Marseille. Juin. Il soutient l'examen écrit du concours national de gravure et est admissible.

Il repart le soir même pour Toulon.

A la rentrée scolaire, il suit les cours à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Toulon. Novembre

Galerie Vanel, *Jean-Pierre Velly*

Il expose un ensemble de dessins et gravures.

1966

Paris, hiver. Il grave jour et nuit dans des conditions épouvantables, *Vieille Femme* en vue de participer à la montée en loge du Prix de Rome (25 février - 8 juillet).

Paris, 20 juillet. Devenu *logiste*, il soutient l'épreuve orale devant un jury composé de 20 personnes dont des artistes et des professeurs de l'École de Beaux-arts. Il reçoit les félicitations du jury. Avec l'œuvre *La clef des songes* sujet imposé, il remporte le Prix de Rome (gravure en taille-douce) et obtient la bourse et le séjour à la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome, dirigée à l'époque par Balthus.

La clef des songes est "un grand burin sur cuivre exécuté en 1966, une riche composition très articulée et d'une qualité technique exceptionnelle, qui offre un exemple plus que généreux de la stature de cet artiste."

Silvia dell'Orso, Jean-Pierre Velly, in *Art Fantastique et gravure. Graveurs visionnaires du XV- au XX- siècle*, ouvrage dirigé par Paolo Bellini, Editons Giorgio Mondadori, Milan, 1991, p. 140

Le cuivre de *La Clef des songes* est aujourd'hui propriété de la Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, en dépôt à la Chalcographie du Musée du Louvre.

Audierne, automne.

Pendant les travaux de restauration de l'église de Saint - Raymond, un Christ en bois du XVIIIème siècle est retrouvé, mais malheureusement en mauvais état de conservation. Il accepte de le restaurer, refaisant, sans altérer le style de l'œuvre, les mains, les pieds et le socle.

Paris, 30 octobre.

Il épouse civilement Rosa Maria Estadella Garcia (1942 - 2001), originaire de Barcelone. Rosa avait peu avant reçu le premier prix de gravure des élèves étrangers de l'atelier de gravure Lucien Coutaud. Le mariage religieux aura lieu le 20 décembre à Barcelone, célébré par les cousins prêtres de Rosa.

Il est bien décidé à profiter du séjour à la Villa pour travailler avec acharnement.

1967

Rome, 1er janvier. Il reçoit sa bourse d'étude de l'Académie de France à Rome, où il devient, à partir du 24 janvier, et pour une durée de quarante mois, pensionnaire de la Villa Médicis. Dans l'entretien de Jean-Marie Drot publié dans *Villa Médicis - Journal de voyage*, on lit:

J. M. D. - J'aimerais tout d'abord que vous nous racontiez ce qu'était votre vie de pensionnaire, à cette époque.

J. P. V. **Je venais juste de terminer mes études aux Beaux-Arts et au Louvre et, subitement, me retrouver ici, pour moi ce fut le paradis sur terre.**

J. M. D. - Aviez-vous des obligations précises ?

J. P. V. - **Aucune: les « envois de Rome » n'existaient déjà plus lorsque je suis arrivé.**

Paris vous attribuait une bourse et on vous faisait totalement confiance. Par exemple, si un architecte souhaitait étudier l'architecture aux Etats-Unis ou en Amérique du Sud, il pouvait s'y rendre sans problème. Ainsi en était-il pour les autres pensionnaires peintres, musiciens, graveurs en taille-douce, graveurs en médailles. En ce qui me concerne je suis resté à Rome, j'ai travaillé ici, sans jamais avoir le moindre désir de voyager. Pour moi, la manne était tombée du ciel avec ce Prix. Je sortais d'une situation assez inconfortable à Paris; recevoir environ 500 000 lire par mois, c'était un véritable trésor. J'allais vivre pendant trois ans et quatre mois exactement; telle était la durée du séjour dans un décor somptueux, dont je n'aurais pas même pu rêver à Paris; j'avais un atelier, un pavillon, de l'argent, un directeur extraordinaire en la personne de Balthus. Il m'a fallu près de six mois pour m'adapter.

En ce temps-là, la Villa était une sorte de couvent laïque, un lieu sacré. Je n'oserais

pas dire une prison dorée. En fait, c'était surtout un lieu de retrouvailles avec soi-même. Il n'y avait aucune échappatoire. Travailler ou ne pas travailler, s'adapter ou résister en solitaire, nouer des relations avec les artistes italiens, apprendre leur langue, ne dépendait que de nous. Cependant, si pour certains le séjour à la Villa semblait trop dur, il y avait toujours la possibilité d'aller trois mois dans les Abruzzes ou en France, où l'on voulait. A la lettre le règlement ne le permettait pas, mais Balthus l'autorisait. »

Dialogue Jean-Marie Drot *Jean-Pierre Velly*, in «Villa Médicis» - Journal de voyage, a. III, n. 7-8, Editions Carte Segrete, Rome, décembre 1989, p. 25 (le dialogue original est reproduit en entier p. 13)

Rome. Le nu féminin est le sujet central de nombreuses planches. Il grave les *Maternités I & II*, *Mascarade pour un rire jaune*, une allusion au poète Tristan Corbière, la *Valse lente pour l'Anaon*, la *Maternité au chat*.

Il rencontre et se lie d'amitié avec Philippe Berthier qui lui dédicacera son livre sur Stendhal. 5 novembre. Naissance de son fils Arthur.

1968

Berne, 4-30 janvier
Galerie Anlikerkeller

Ausstellung J.P. Velly.

Il expose un ensemble de gravures.

Un texte de Hansjürg Brunner est reproduit dans le petit catalogue.

Il se rend à Berne pour l'exposition. A son retour, Balthus met à sa disposition l'ancien atelier de San Gaetano, plus adapté aux nécessités de la gravure.

Il grave *Rosa au Soleil*, *Trinité des Monts*, *Eau de Cologne ma Joie*, *Rechute*, *Petit portrait de Rosa*, *Faux Carnaval*.

Paris. Avril

Petit Palais

Villa Médicis 1968. Peinture. Sculpture. Architecture. Gravure.

Il expose avec d'autres pensionnaires, les peintres Claude Guillemot, Jean Marc Lange, Roger Blaquièrre et Teddy Tiffou, les sculpteurs Louis Lutz, Philippe Thill et Jacqueline Deyme, les architectes Bernard Schoebel et Jean Louis Girodet, les graveurs Brigitte Courme, Jean-Claude Guy et Janine Boyer.

En exposition :

Mascarade pour un rire jaune; Maternité; Valse lente pour l'Anaon; Tête flottante

Le catalogue est imprimé par la typographie Zampini de Rome.

Paris, 10-29 mai

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Biennale internationale de l'Estampe.

Est exposé: *Mascarade pour un rire jaune* (ill.)

Bretagne (Audierne). Il passe l'été et l'automne à refaire le toit de la vieille maison qu'il a achetée.

1969

Rome. Janvier. A la Villa Médicis il rencontre le journaliste Domenico Petrocelli qui travaille pour le quotidien romain «Il Tempo». Il mène une enquête sur les académies étrangères en Italie. Ils deviennent rapidement amis, grâce à l'intérêt qu'il porte à son oeuvre qu'il fera connaître à ses amis critiques, écrivains, artistes et collectionneurs comme Virgilio Guzzi, Fausto Gianfranceschi, Luigi

Compagnone, Paolo Ricci, Michele Prisco, Domenico Rea, Luigi Incoronato, Mauro Masi et Lucio Migliarotti.

Il grave *Femme allongée* (qui restera inachevé), *Tas d'ordures*, *Senza Rumore I et II*, *Paysage aux autos*, *Le ciel et la mer*.

Milan, 28 mai

Galerie Transart

Jean-Pierre Velly Gravures : eaux-fortes, burins, pointes-sèches.

Il expose, d'après le catalogue :

Paysage d'Ollioules (ill.); *Escargots* (ill.); *Pieds crucifiés* (ill.) ; *Tuyau allongé* (ill.); *Sphère* (ill.) ; *Chute* (ill.) ; *Hommage à Bresdin* (ill.) ; *La Vieille* (ill.) ; *La clef des songes* (ill.) ; *Maternité I* (ill.)
Maternité II (ill.); *Mascarade pour un rire jaune* (ill.) ; *Triptyque (Valse lente pour l'Anaon)* (ill.)
Maternité au chat (ill.) ; *Trinité des Monts* (ill.) ; *Rosa au soleil* (ill.) ; *Eau de Cologne « Ma joie »* (ill.) ; *Tas d'ordures* (ill.) ; *Senza rumore* (ill.)

Première importante exposition de Velly. L'exposition est plusieurs fois retardée à cause de problèmes techniques dus à l'impression du catalogue : en effet, il obtient de la Galerie Transart un catalogue richement illustré et qui contient des agrandissements et des détails.

Amadeo Sigfrido, propriétaire de la Galerie Transart située via Sacchi à Milan, présente essentiellement de la gravure européenne du XIX^{ème} siècle dont Goya (il est un spécialiste de la série des *Disparates*). Lors d'un séjour à Paris, il découvre à l'atelier Lacourrière-Frélaut des estampes de Velly et d'un de ses camarades les plus chers, François Lunven qui se suicidera à l'âge de 29 ans dans des conditions non élucidées.

Le catalogue est préfacé par Waldemar George avec un texte déjà publié en 1968, dans le numéro 351 de «Plaisir de France »:

« En effet, Velly ne se limite pas à recevoir le message des anciens pour les imiter. Il les adapte à des fins nouvelles. Il crée son propre univers. Seul un *clairvoyant* est en mesure de restituer à la lumière ses origines premières. Son dialogue avec l'histoire de l'art porte la marque d'un homme du XX^{ème} siècle. Ses transformations de structure peuvent être mises en parallèle avec celles de Tanguy, de Giorgio de Chirico et d'Oscar Dominguez. Velly construit un espace onirique qui s'éloigne de la norme. [...] Les règles d'un art classique, prétendues intouchables, sont violées ou du moins transgressées. Une réalité rendue adéquate aux principes qui gouvernent l'œil fait place, dans ces mirages que sont les étranges planches de Jean-Pierre Velly, à une perspective qui a la qualité de la multiplicité. Chaque élément d'une composition a sa perspective propre et cette pluralité de points de vue permet à l'artiste, ce rêveur aux yeux bien ouverts, de traduire l'invisible au-delà du visible. Jean-Pierre Velly semble défier les lois de la nature. Les formes végétales et mécaniques, les formes anthropomorphes et minérales s'affrontent, s'entrecroisent et se confondent. Dans cet empire du bizarre construit avec des éléments de toutes sortes, les roches d'un style géométrique se muent en têtes monstrueuses. Des lambeaux regroupés de manière arbitraire prennent l'aspect de machines infernales ou de machines volantes. Des êtres humains, écorchés, au corps rongé par les vers, des marbres anciens dont les intérieurs sont faits d'engrenages, de cordages, de tubes, de bielles et de poulies, et des déesses de la fécondité, symboles de la terre mère, animent un règne sorti de l'esprit chimérique du poète. Les images de Velly, et leur trame plastique ne peuvent être dissociées. Elles concourent à un effet d'ensemble et marquent ainsi l'unité intérieure d'une œuvre sans commune mesure ».

Dans un article de Riccardo Barletta, on lit:

« Le commentaire de Waldemar George indique que les maîtres ou modèles de Velly ne sont rien moins que Dürer et Cranach, Altdorfer et Seghers, Bosch et Bruegel. Le spectateur pourra se rendre compte du haut degré de maîtrise technique du jeune graveur, mais surtout de sa parfaite adhésion (linguistique et émotive) aux leçons des grands maîtres déjà cités.

On peut se référer au passé, soit en en étant l'héritier, soit en l'imitant. Mais ni l'un ni l'autre ne correspond à notre cas. On pourrait dire, avec Panofsky, qu'au contraire nous sommes face à *un pathos du lointain*. Velly reconquiert en effet un style et une éthique, qui semblent anti-historiques, parce que tous deux expriment aujourd'hui une situation de labeur, qui s'est fixée dans la culture comme quelque chose de typique et de permanent. Le *pathos* réside dans son amour humaniste, non pas dans une récupération, le *lointain* parfois plus significatif dans l'absence que dans la présence. »

Riccardo Barletta, *les jeunes d'aujourd'hui qui vivent hier*, dans «Avvenire», Milan, 27 juin 1969

Giorgio de Marchis écrit:

« Ces nus féminins, idéalisés, à la ligne si fluide, sont les sœurs d'Eve et des Vénus de la Renaissance du Nord. Ce sont aussi, des songes d'aujourd'hui, projections de fantasmes et du sentiment d'un Olympe soudain démythifié et revu avec l'œil cruel du scientifique. Derrière l'image parfaite de la Déesse, éventrée comme un mannequin d'auto-école, on voit la machine du corps privée du mystère. Viscères, veines et muscles deviennent des engrenages, des tubes, des poulies et des leviers. [...] Velly utilise le burin, l'eau-forte et la pointe-sèche, séparément ou en combinaison. Avec autant de dextérité, il casse la perspective et multiplie les points de vue [...] »

Giorgio De Marchis, *Les Expositions*, dans "l'Espresso", a. XV, n. 24, Rome, 15 juin 1969

L'exposition fut un succès (une centaine de gravures furent vendues).

1970

Derniers mois à la Villa Médicis (le séjour se termine fin avril).

Après avoir pensé un premier temps à s'installer en Bretagne, il opte pour la campagne romaine. Il est définitivement réformé du service militaire. Le succès de l'exposition de Milan, de Suisse, le Prix des envois Rome lui laissent espérer qu'il peut vivre de ses gravures.

Il grave *Suzanne au Bain*, *Paysage romain*, *Petit crâne*, *Débris*, les quatre *Métamorphoses* et entame *le Massacre des Innocents*.

18 juillet. Après avoir visité les environs de Rome, avec Domenico Petrocelli, Campagnano et Sacrofano, à la recherche d'une maison, il opte pour Formello, un petit village situé sur les flancs des Monts Sabatini, à moins de 25 kilomètres de Rome, qui, comme l'écrira Jean Leymarie, « impose sa grandeur austère à une continuité millénaire ». Il s'y installe avec sa femme et son fils.

Les raisons de ce choix sont dévoilées dans l'entretien avec Jean-Marie Drot:

J. M. D. - Après votre séjour à la Villa, vous ne rentrez pas en France, vous décidez de rester en Italie; vous vous installez avec votre famille à Formello, une petite bourgade étrusque à 25 kilomètres environ de Rome. C'est là qu'aujourd'hui encore vous travaillez. Vous tentez de vous organiser non seulement un exil, mais si je puis dire, une greffe.

J. P. V.- Je finissais mes trois ans et quatre mois à la Villa Médicis quand je me suis

interrogé avec Rosa, ma femme: « On rentre à Paris ? » (C'est ce que font normalement les pensionnaires. Non ?) Je me suis dit : « Paris c'est très bien, mais pourquoi ? Qu'est-ce que j'aurai de plus à Paris qu'ici ? Les lieux géographiques les plus importants sont les lieux mentaux. La géographie mentale, et non pas la géographie terrestre. En Italie, je n'ai pas eu l'impression d'être en pays étranger ».

J.-M. D. - Vous avez appris la langue ?

J.-P. V. - J'ai appris l'italien en sortant de la Villa; je le parle toujours très mal mais je respirais un air de liberté qui était à moi, je me sentais bien et ma femme aussi. Après avoir vécu à la Villa, dans ce parc immense, loin de nous l'idée de trouver une location au cœur de Rome. Nous avons cherché aux alentours, un petit pays, pas très loin, accueillant comme l'était alors Formello. C'est banalement simple. Sans problème de patrie, de France, d'Italie.

Dialogue de Jean - Marie Drot avec Jean-Pierre Velly, Dans «Villa Médicis» - Journal de voyage, a. III, n. 7-8, Editions Carte Segrete, Rome, décembre 1989, p. 25 (le dialogue original est reproduit en entier p. 13 -16).

Des années plus tard, Giorgio Soavi décrit l'atelier de l'artiste :

« Dans une chambre au centre de Formello se trouve l'atelier de cet homme de 40 ans, habillé d'une vareuse de marin breton et les sabots de bois, de grands morceaux de bois dans lesquels entrent ses deux pieds enfoncés dans des chaussettes de laine parce qu'il fait froid. Un sentiment de gel perpétuel règne dans cette campagne auquel mon dos de citadin n'est pas habitué, froid insidieux qui se loge immédiatement dans les os pour envahir ensuite la chair et enfin les vêtements. Dehors, c'est le printemps, des chiens blancs dorment au soleil, les chats n'ouvrent même plus les yeux. Dans son studio deux panneaux annoncent: *Ici on ne touche à rien*. Dans une boîte en carton il y a les restes fossiles d'un petit chat mort à la gueule grande ouverte, qui a miaulé ou baillé il y a bien longtemps. Sur des tables des restes d'insectes, d'ossements, des crayons et des crayons de couleurs et finalement des fleurs qu'il dessine. Elles sont presque toutes plantées comme des clous dans le mur, entre une pierre et l'autre et dépassent comme des bouquets naturels. Dans des vases, des orties, des herbes des champs, des fleurs oranges qui ont donné la lumière aux aquarelles de cette année. Je peux affirmer avoir vu la migration - émigration? des pensées entre les fleurs et leur peintre. »

Giorgio Soavi, *le tableau qui me manque*, Garzanti, Milan, pp. 84-85

« Le crâne posé en haut d'une étagère: c'est tout ce qu'il restera, à la fin des temps, dans une réduction à l'essentiel, de ce monument extraordinaire, unique et vrai, qu'est le studio de Jean-Pierre Velly à Formello. Partout, sous un bas plafond, pendus à des fils, oscillent les ossements blancs d'animaux patiemment recueillis, lentement poncés, pures formes et purs os. Le long des murs sont fixées des ailes de papillons, de libellules en putréfaction, des carcasses d'oiseaux desséchées. Dans un chaos indescriptible on distingue des feuilles de papier qui ont le même poids, la même légèreté que les ossements suspendus et que les animaux fixés aux murs. Ce cimetière grandiose, sans ordre ni harmonie, sans artifice, fait penser à celui de l'église des Capucins à Rome. Velly travaille isolé sur un chevalet. Son tableau, ressort, intact et vivant, de l'infinie catastrophe qui l'entoure: un vase de fleurs d'une grande pureté devant une vallée, une image de vie parmi tant de mort. »

Vittorio Sgarbi, *Velly au delà de Velly ou l'espoir du néant*, dans *Jean-Pierre Velly*, catalogue de l'exposition, Galerie Don Quichotte, Rome, 1988 (le texte complet est reproduit p. 38-40)

« Après quelques pas, on tourne dans une ruelle, on monte un petit escalier de pierre, on entre dans une grande pièce qui ressemble plutôt à un souterrain, où, à cause de l'humidité, il fait plus froid à l'intérieur qu'à l'extérieur. Cet atelier si peu confortable ressemble à une officine d'alchimiste. Coquilles d'escargots, ramilles flétries, crânes d'oiseaux et de bœufs poncés, poupées désarticulées comme des créatures sur le point d'être rappelées à la vie, des étagères encombrées d'objets hétéroclites, attendant que l'œil de l'artiste les sorte de leur léthargie. Une presse, un banc sur lequel sont étalés les instruments du graveur, des planches de cuivre oxydées, une odeur de poussière et d'acide. Sur un chevalet prend forme un autoportrait à l'huile qui trône dans le désordre de l'atelier. De la confusion à la tristesse, l'atmosphère ambiante prend à l'improviste un sens impérieux, comme gorgée des yeux de ce personnage encore en partie évanescant, qui ressemble à Velly mais d'où se dégage une dureté exagérée. »

Fausto Gianfranceschi, *La maison des époux*, Camunia, Milan, 1990, pp. 41-42.

Au studio du Monte Madonna à Formello arrivent souvent les amis de Rome. C'est là que furent préparées les expositions de Grenchen et, en particulier, celles de Naples où Petrocelli a longtemps vécu.

Grenchen, 2-31 décembre
Galerie Toni Brechbühl
Jean-Pierre Velly

Il expose un ensemble de gravures présentées dans le catalogue par Domenico Petrocelli qui écrit :

« Né en Bretagne, près de l'extrémité *atlantique* de l'Europe (le *Finis Terrae* des Romains, le *Penne ar bed* de l'archaïque langue celtique), Jean-Pierre Velly est en réalité, et malgré son amour pour Rome, implanté dans sa terre par de profondes racines, qui relient étroitement son univers poétique à ce fertile amalgame de symboles et de réalité, de mysticisme magique et de conscience rationnelle, qui est le souffle même de la région armoricaine. Là-bas, tout cela coexiste, dans un austère et splendide paysage: les solennels calvaires des représentations sacrées et l'énigme des dolmens et des menhirs, l'âcre conflit quotidien entre les éléments primordiaux de la nature (image qui domine les falaises tourmentées de la Pointe du Raz est celle de *Notre-Dame des Naufragés*) et le souvenir des fabuleuses villes englouties, entre les *Troménies* et les *Pardons* de la liturgie catholiques et les rites primitifs que l'on pratique encore au *rendez-vous des Morts*. Aucune région comme la Bretagne n'a comme caractéristique essentielle d'être fantastique. Aucune culture ne se nourrit autant du sens du mystère qui se fonde sur la croyance d'un *autre monde*, qui, se superposant au visible, en prolonge les résonances. On rencontre ici une conception cosmique de la vie qui attribue une sensibilité et d'étranges correspondances aux objets, aux réalités naturelles, aux rochers, aux poissons, aux plantes, transformant l'existence en un miracle permanent.

C'est à cette réalité complexe, dense de significations lyriques et humaines dont l'histoire et les légendes (cette épopée bretonne qui attend encore sa conclusion dans la palingénésie de la *Baie des Trépassés*) ont exalté les valeurs religieuses et symboliques du monde de Velly. Cette oeuvre ne peut être appréhendée dans toute la richesse de ses thèmes si l'on fait abstraction de cet arrière-pays réaliste et métaphorique, de ce *passé-présent* qui en constitue le terreau et la sève.

Il est donc naturel que Velly assume la maîtrise de sa propre expression dans le champ de l'imaginaire et du fantastique, le terreau des rapports interdépendants entre un monde physique et un autre traversé par la couleur et mystérieux. »

Naples, 10 décembre 1970 - 6 janvier 1971

Galerie d'Art San Carlo

Jean-Pierre Velly

Il expose selon le catalogue:

Paysage d'Ollioules, Escargots, Pieds en croix, Tuyau allongé, Sphère, Chute, Hommage à Bresdin, La Vieille, La Clef des songes, Maternité I, Maternité II, Mascarade pour un rire jaune Triptyque - Valse lente pour l'Anaon, Trinité des Monts, Maternité au chat, Rosa au soleil Eau de Cologne « Ma joie », Tas d'ordures, Senza rumore I, Senza rumore II, Rechute, Portrait de Rosa, Faux carnaval, Paysage aux autos, Le Ciel et la mer, Suzanne au bain, Débris, Métamorphose II, Métamorphose III, Tête flottante (ill.détail)

Paolo Ricci écrit dans la préface du catalogue et dans le journal «l'Unità» du 3 janvier 1971 :

« Le motif qui revient avec le plus d'insistance dans l'œuvre de Jean-Pierre Velly est la nature vue après une catastrophe biblique (ou atomique) : un amas épouvantable et désordonné de personnages pris dans les attitudes et les gestes banals du quotidien, mêlés, d'une manière inattendue et absolument imprévisible, à des structures tordues, des engrenages mécaniques, à des objets et des instruments du quotidien le plus modeste et sordide, entassés et en voie de décomposition. Comme un monde convulsé, sur le point de vivre l'apocalypse. Ces images n'ont rien de didactique ni de moral, elles sont pour ainsi dire *innocentes*, évoquées comme par hasard, ou par jeu, ce qui rend encore plus cruel et sinistre leur signification prophétique. Dans ce jeu apparemment gratuit s'insèrent des éléments d'une actualité brûlante : des symboles et des métaphores du monde contemporain, de la condition de l'homme dans la société de consommation (son corps se putréfie avec les objets que cette société lui a imposés), l'idolâtrie de la voiture et de la vitesse, le génocide et la violence destructrice. Le même corps humain est vu comme une machine, abaissé au rang d'instrument mécanique, qui peut se monter et se démonter comme un moteur [...]

La culture figurative de Velly n'a rien d'archéologique, ni d'académique, elle est au contraire profondément enracinée dans les expériences les plus valides de l'art moderne : Dada, le Surréalisme, la simultanéité futuriste, mais aussi le cinéma.

Toutes ces indications ne doivent pas nous induire en erreur: ses œuvres démontrent que les œuvres toujours en pleine liberté et autonomie, se comprennent, comme une synthèse supérieure, des expériences variées de l'art ancien et moderne, les exaltant et les dépassant ».

1971

Rome, 4 janvier

Virgilio Guzzi, que lui a présenté Petrocelli à la Villa Médicis, insère une communication dans "Il Tempo" de Rome le définissant comme *Un graveur rare*.

Il écrit:

« Son chaos est représenté comme un univers physique qui aurait été contaminé par le monde mécanique. De ce choc naît une lutte désespérée et absurde, presque cauchemardesque; il en résulte un amoncellement de déchets, de détritrus: une action diabolique. La libération (humaniste) alterne à la défaite et à la corruption. Un symboliste ce Velly, à la réalité en gestation de sens. Ce qui compte, c'est la manière dont la sagesse se transforme en art. La tension de cet espace encombré d'infimes formes singulières (engin, arbre, nuage, rocher, nu) ; ce tumulte des choses réelles qui deviennent d'inquiétantes apparitions [...]

Virgilio Guzzi, *Un graveur rare*, dans "Il Tempo", Rome, 4 janvier 1971

Formello, 27 février

Sur le conseil de Domenico Petrocelli, qui fréquente depuis longtemps la galerie Don Quichotte, Giuliano De Marsanich visite son atelier. Très impressionné par son travail, qu'il avait déjà admiré dans le catalogue de l'exposition de Milan, il organise en quelques jours sa première exposition romaine.

« J'ai eu la chance de rencontrer un marchand (même s'il n'aime pas ce terme), un « galeriste » romain au sens vrai du terme, qui aime son travail et qui m'a donné les possibilités de vivre en paix, je veux parler de la galerie « Don Quichotte » et de mon ami Giuliano de Marsanich ».

Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly, dans « Villa Médicis » - op.cit.

« Depuis qu'il vit en Italie, il reçoit les encouragements et l'appui d'une galerie romaine, dont le propriétaire, devenu son ami, se passionne pour son travail, et l'expose périodiquement. »

Jean Leymarie, *Jean-Pierre Velly*, catalogue de l'exposition, Grand Palais, Paris, Editions Galerie Don Quichotte, Rome, 1982

Giuliano de Marsanich est le propriétaire de la Galerie don Quichotte, située via Angelo Brunetti, à deux pas de la Piazza del Popolo, à Rome. Fondée en 1962, la galerie est ouverte à des peintres et graveurs contemporains qui, prenant leurs distances avec la soi-disant avant-garde, travaillent dans l'esprit des maîtres. D'une famille aisée, Giuliano de Marsanich attire les intellectuels de gauche, les écrivains, les acteurs de cinéma ainsi que la clientèle huppée de la capitale italienne.

Rome, 15-31 mars

Galerie Don Quichotte

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue

Tour Tuyau, Tour Allongé, Paysage d'Ollioules, Sphère, Etude de pieds en croix, Chute, Escargots, La Vieille, Clef des songes, Tête flottante, Maternité I, Maternité II, Mascarade pour un rire jaune, Esquisse triptyque, Triptyque : Valse lente pour l'Anaon, Maternité au chat, Rosa au soleil, Portrait de Rosa, Eau de Cologne « Ma joie », Trinité des Monts, Faux carnaval, Tas d'ordures, Senza rumore, Paysage aux autos, Susanne au bain, Le Ciel et la mer, Petit crâne, Débris, Métamorphose I, Métamorphose II, Métamorphose III, Métamorphose IV, Escargots II, Nocturne, Yeux et tuyau, Le Bas de l'échelle

Virgilio Guzzi écrit:

« Par dessus tout, Velly, à l'imagination très fertile, étonne par son *métier*. Il n'y a pas un effet graphique, lumineux et chromatique qu'il ne réussit à obtenir avec le burin ; il n'y a rien au monde qu'il ne puisse rendre dans sa qualité et sa situation, dans son caractère fantastique et existentiel. Le métier: une façon de dire pour le critique. Il est sagesse, et cette sagesse est vision. Celle-ci investit la nature primordiale (la mémoire, les espaces lumineux, les nuages, les plantes, les arbres, les roches, les pierres) sans exclure l'état de l'homme et de la civilisation d'aujourd'hui. L'image se présente comme un chaos, dans lequel les objets entrent en collision et cherchent à surmonter leur réalité physique, organique et naturelle en réalité artificielle et mécanique. La première est corruptible, mortelle ; la seconde incassable, fragmentaire et illogique, devenue détrit, ordures. De ce heurt naît une confusion qui peut prendre une ampleur cosmique et se révéler une lutte désespérée et absurde : un véritable cauchemar. De la nature infinie l'homme peut en sortir indemne ; mais la science envahissante l'agresse et voudrait vraiment se l'approprier. De là naît le monstrueux et le magique. Nous voyons à la fois apparaître une structure humaniste et la dénonciation de la défaite de l'homme et de sa corruption. La fantaisie de l'artiste prend un visage démoniaque. On la découvre ainsi ancrée dans une culture nordique. Et Velly recourt à ces classiques que Velly même si, d'autre part, il n'est pas indifférent aux suggestions du naturalisme de Léonard, ni au maniérisme de Michel-Ange - à ces maîtres du monde germanique que furent Cranach et Dürer, du monde flamand que furent Bruegel et Bosch. C'est sa manière de réussir un *fantastique visionnaire* (comme l'a appelé Waldemar George); pour s'affirmer fervent, original, surréaliste et symboliste. Le critique en perdrait la tête s'il voulait, parmi les choses représentées sur ces planches (fréquemment très encombrées) en trouver le sens exact. Mais

compte pour nous la façon dont la pensée se transforme en images protéiformes et inquiétantes. Il nous importe la réjouissance de la tension ininterrompue qui dans l'espace encombré de choses infimes saisit les innombrables moments dont est constitué le conte. Disons que cet événement qui prend les dimensions d'un cataclysme et investit le macrocosme et le microcosme, produit un effet de vérité tangible, comme une apparition, un rêve. Il nous importe le tumulte d'une réalité extrême (de déchets) reconduite aux origines, destinée à la métamorphose, immergée dans les alternatives pérennes du phénomène lumineux, dans le jeu spectaculaire des éléments. L'artiste ne pourrait pas nous apparaître d'un goût plus mûr. Sa position : un homme conscient des maux du monde mais qui rend, mythifie et éloigne la beauté nue et humaine. »

Virgilio Guzzi, *Velly graveur prodige*, dans «Il Tempo», Rome, 23 mars 1971

Dario Micacchi:

« Velly est un grand mélancolique, à la mélancolie d'une dureté minérale, à l'exactitude d'un solide géométrique. Il réussit à équilibrer la tension vitale et tragique de l'image devenue tissu. »

Dario Micacchi, *L'apocalypse selon Velly*, dans "l'Unità". Rome, 25 mars 1971

Dino Morosini:

« ...Velly est tout sauf un faiseur de *faux antique*. Velly est un visionnaire, qui implique toute sa culture dans la tension idéale (et psychique) dont il est possédé. Prenez, par exemple, une eau-forte intitulée *Paysage aux autos*. Et bien voilà des *voitures* (carrosseries tordues, arrachées, de voitures ou d'autobus) qu'il vous faudra regarder à la loupe dans un précipice dans lequel l'auteur les a fait tomber. Des carcasses de ferraille comme des os épars (un cimetière d'éléphants et non d'automobiles) à découvrir morceau par morceau dans le cadre d'une nature qui les dépasse et les dévore. Celle d'une vallée plutôt *infernale*, s'étendant à perte de vue, mais animée toutefois par un regard et par une pensée, mues par l'obsédante recherche du détail: bois, sous-bois, tronc, branche, feuille. Certes, un cadre semblable, ce tas de voitures détruites devenu la métaphore de la fin de chaque chose, de la matière qui retourne à la matière est une évidence pour Velly. Tout comme l'étroite parenté du fourmillement de détails, lisibles dans les forêts fantastiques d'un Hercules Seghers, d'un Rodolphe Bresdin. On pense, par exemple, à la *Commedia della Morte*, où un vieillard est assis entre des tibias et des crânes épars dans l'herbe, sous un arbre qui cache des squelettes derrière chaque branche.

Mais c'est justement pour cela, qu'il est vain de chanter les louanges de la technique dans ce cas. Sur ce point, il n'y a pas de doute. Elles envahissent les pensées néo-médiévales sous-jacentes à sa vision (et à son choix culturel). L'éternité qui efface la valeur des conquêtes de l'homme, le rappelle à la vanité des ses œuvres. Un *memento mori*, en somme... En somme, l'altération de la dialectique entre histoire et nature ; à la lumière d'une conception eschatologique du monde, est peu adaptable, aux problèmes d'un jeune d'aujourd'hui. Tant il est vrai que, sur ce point, l'auteur se montre aussi nourri de doutes louables. Je pense à certaines gravures de 1965, *Sphère*, *Chute*, *Yeux et tuyaux*. Expérience et mémoire tendent à mettre en avant, le thème du conflit quotidien entre technique et nature, à s'affronter d'une manière interrogative et non apocalyptique [...] »

Dino Morosini, *Velly: la mort et le diable*, dans «Paese Sera», Rome, 1 avril

Antonio Del Guercio:

« Velly accumule dans une planche de manière obsessionnelle un fatras dense de corps et de choses, à un tel point de perfection illusionniste, qu'il les repousse, du moins à première vue, comme si les représentations étaient dévorées par la sagesse même du faire. Mais en vérité, il s'agit de tout autre chose ; et c'est pourquoi la capacité que Velly a de revisiter les propres fonds historiques, et par dessus tout la silhouette michelangelesque [...] à la froide lumière d'une étrange pétrification qui vient d'un certain surréalisme, et que Velly traduit en une image concrète à travers l'idée obsessionnelle (d'origine, justement, surréaliste) de l'amas de déchets. Idée qu'une œuvre comme par exemple *Tas d'ordures* représente directement, mais qui, en réalité, est aussi présente là où l'iconographie évoque autre chose (*Métamorphose II*, par exemple). Je veux dire que les corps et les objets qu'il fait affluer dans son imaginaire sont essentiellement des corps et des choses morts ; ou du moins des corps et d'autres choses qui ont cessé d'être en relation dynamique avec les autres corps et les autres choses. Velly raconte l'histoire immobile, ou arrêtée, d'une planète froide, sans mouvement, et sans bruit ; une planète entropique. Alors cette connaissance prestigieuse du métier reprend tout son sens dans sa précision forcenée, dans le dire de cette non-histoire, dans la clef du rapport tracé d'un témoignage implacable. »

Antonio Del Guercio, *Peinture et douleur*, dans "Rinascita", a. 28, n. 14, Rome, 2 avril 1971, p. 23

Lorenza Trucchi:

« Un monde dans un goût essentiellement symboliste mais revu avec un esprit neuf, attentif aux accumulations, aux assemblages, jusqu'à la contamination des objets de la culture *Pop*. On voit par exemple comment Velly a transformé les forêts de Dürer, si pleine de symboles théologiques et métaphysiques, en amas d'objets et de détrit. Un visionnaire de nos jours, apocalyptique mais sans frénésie d'idéaux ».

Lorenza Trucchi, *Velly à la "Don Quichotte"*, dans "Momento-Sera", Rome, 2 avril 1971

Sandra Orienti:

« Velly est un graveur prestigieux, d'une virtuosité et d'une expérience raffinée. Mais dans ce moyen habile et acrobatique se fond habilement non seulement tout le répertoire imaginaire surréel, mais aussi les efflorescences maniéristes et l'obstination nordique. A partir de chaque élément que Velly s'approprie, il réussit à composer, dans une sorte de germination lenticulaire, un attirail serré d'images, d'une nervosité hallucinante qui semble finalement se détendre un peu dans l'exploration du corps. »

Sandra Orienti, dans "Il Popolo", Rome, 13 avril 1971

Turin, 15-31 décembre

Galerie d'art Davico

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue:

Faux Carnaval, Tour tuyau, Yeux et tuyaux, Le Bas de l'échelle, Tête flottante, Restes, Mascarade pour un rire jaune, Petit crâne, Maternité I, Maternité II, Eau de Cologne « Ma Joie », (ill.), Tas d'ordures (ill., détail), Nocturne, Senza rumore, Portrait de Rosa (ill.), Paysage d'Ollioules, Escargots, Tuyau allongé, Métamorphose I, Métamorphose II, Métamorphose IV, Etude de pieds en croix, La Vieille, Triptyque (ill.), Rosa au soleil, Paysage aux autos, Susanne au bain, Le Ciel et la mer, Métamorphose III (ill.), Massacre des Innocents, Senza rumore II (ill.)

Angelo Dragone écrit:

« Velly aime la contamination des figures, mêlant continuellement à une vision au fondement souvent classique, les éléments surréels les plus typiques alimentés, tantôt d'une charge érotique, tantôt d'une charge symboliste. Le trait nous semble descendre de James Ensor, mais le regard narratif de certaines pages encombrées est celui de Jacques Callot; et s'il semble parfois prendre certains plis de la beauté des œuvres de Dürer, il n'en oublie pas de maîtres comme Redon et Rops même si de *Métamorphose* à *Tas d'ordures*, du *Triptyque* à *Eau de Cologne* « *Ma Joie* », le sentiment, qui lui est propre, se fait l'interprète appliqué d'un climat dont il n'a aucun mal à cueillir l'actualité. L'interprétation de la forme est originale, dans un dessin subtil, d'une rare efficacité, qui fixe, avec la même limpidité certains détails appelés au premier plan, et les choses plus minutieuses et plus distantes, jouant avec les différents procédés techniques : établissant les contours à l'eau-forte, pour reprendre ensuite la figuration avec la robustesse du burin ou avec la trace plus légère de la pointe sèche ».

Angelo Dragone, *La poésie gravée, Jean-Pierre Velly à la Subalpina*, in «Stampa Sera», Torino, 5 janvier 1971.

Il termine *le Massacre des Innocents* et grave *Paysage Plante. Escargot et compte-fil, Ville détruite, Vase de fleurs I*. Il se consacre de plus en plus au dessin à la mine de plomb et à la pointe d'argent.

1972

La production de dessins à la pointe d'argent s'intensifie au détriment de la gravure (*Petit paysage*).

Berne, janvier - février

Galerie Schindler

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue:

Métamorphose III (ill.), *Petit Paysage d'Ollioules*, *Sphère*, *Débris*, *Petite famille*, *Nocturne*, *Petit crâne*, *Tour tuyau*, *Arbre et sphère*, *Intérieur de caverne chute*, *Main crucifiée*, *Faux carnaval*, *Tête flottante*, *Maternité I*, *Paysage Romain*, *Gouffre vue intérieure*, *Maternité II*, *Portrait de Rosa*, *Métamorphose aux draps*, *Yeux*, *Bébé vieillard*, *Rechute*, *Esquisse triptyque*, *La Vieille*, *Mascarade pour un rire jaune*, *Tuyau allongé*, *Eau de Cologne* « *Ma Joie* » (ill.), *Rosa au soleil* (ill.), *Paysage aux autos* (ill.), *Tas d'ordures* (ill.), *Triptyque: Valse lente pour l'Anaon*, (ill.), *Senza rumore I*, *Senza rumore II*, *Tuyau allongé*, *Etude de pieds*, *Métamorphose II*, *Métamorphose I* (ill.), *Susanne au bain* (ill.), *Le Ciel et le mer*, *Le Massacre des innocents* (ill.), *Le bas de l'échelle*, *Escargot compte-fil*, *Paysage-plante*, *Ville détruite*, *Vase de fleurs I*, *La Clef des songes*

Le catalogue est présenté par Karl Buhlmann.

Modène, janvier-février

Galerie Wiligelmo

Gravures de Velly

Les œuvres exposées sont celles qui ont déjà été présentées dans les expositions de Rome et de Turin. On peut lire dans «Modena Flash» :

« Le haut niveau de ces œuvres vient d'une capacité du dessin insolite de nos jours, qui rappelle les grands graveurs du passé, unie à une vision surréelle du monde moderne. Les compositions chaotiques, sont certainement inspirées des classiques mais rendent d'une manière parfaite l'insécurité et la confusion actuelle. Un monde en fermentation, fait d'angoisse et de peur semble jaillir de la main et de la tête de l'artiste, presque une prémisse du chaos final ».

Gravures de Velly, dans «Modena Flash», Modène, 27 février 1972

Rome, 29 mai - 17 juin

Galerie Don Quichotte

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue, les pointes d'argent suivantes, toutes datées de 1972 :

Homme, Femme et jeune fille (ill.); *Portrait d'enfant n. 1* (ill.); *Portrait d'enfant n. 2* ; *Portrait d'enfant n. 3* (ill.); *Homme n.1* (ill.); *Homme n.2* (ill.); *Jeune femme*, (ill.); *Trois jeunes femmes* (ill.); *Jeune fille n.1* (ill.); *Jeune fille n.2* (ill.); *Tête* (ill.); *Dans l'atelier* (ill.); *Portrait d'enfant n 4* (ill.); *Paysage* (ill.); *Vieille femme n.1*; *Portrait de femme* (ill.); *Jeune fille*; *Trois jeunes filles*; *Vieille femme* (ill.); *Vieille n.1*; *Vieille n.2*; *Deux femmes*; *Retraité*.

Claudia Terenzi écrit:

« L'année dernière, la galerie Don Quichotte, la même qui aujourd'hui expose ses dessins, présentait pour la première fois à Rome, les gravures de ce très jeune artiste français. Il devint soudain évident que Velly avait développé jusqu'à d'imprévisibles conséquences les techniques classiques de la gravure, du burin, de la pointe-sèche, et de l'eau-forte, mêlant ces trois techniques pour arriver à des résultats extrêmement habiles. Ses gravures étaient d'un style ancien, comme par volonté de vérifier les propres capacités du dessin sur l'universalité d'expression et de contenu qui se retrouve dans le langage et dans l'idée de l'art *ancien*. Ses sujets, les nus, les paysages et les têtes, sont des sujets classiques : dans l'exposition actuelle, le travail de Jean-Pierre Velly présente une progression: progression de la technique, perfectionnée à travers une pratique minutieuse et une recherche continue, mais aussi progression dans la formulation des thèmes. Les oeuvres développent une grande expressivité, révélant désormais des lignes précises de recherches sur les mêmes sujets et donc un approfondissement philosophique.

Les portraits de femmes, de fillettes et de vieillards sont très expressifs. Il en découle une caractérisation des traits humains, du sentiment qui s'expriment sur le visage, dans les situations représentées, dans la détermination d'un pathos désormais précis. Les dessins sont tous réalisés au crayon ou à la pointe d'argent, un vague souvenir, peut-être, de la gravure. »

Claudia Terenzi, *Le crayon d'argent de J. - P. Velly*, dans « Paese Sera », Rome, 10 juin 1972

Jerusalem, 22 février - 13 mars

Galerie Safrai

Douze artistes de l'estampe (groupe international d'artistes travaillant à Paris)

Il expose, comme signalé dans le modeste catalogue *Maternité avec un chat* (sic) E.A.

1973

Trois gravures voient le jour : *Après, Qui sait ?, Lange et linceul*. Il entame *Vase de fleurs II*

Crémone, 27 janvier - 18 février

Galerie Botti

Jean-Pierre Velly

Exposition en collaboration avec la galerie Transart de Milan.

Il expose une sélection d'eaux-fortes et de burins.

Elda Fezzi écrit:

« A la première rencontre avec ces planches élaborées avec tant de maîtrise, on a envie de dire qu'il y a là tout ce qui pourrait faire envie à un maître ancien du burin ou de l'eau-forte. La structure des compositions des gravures de Velly forme une illusion qui semble délibérée, faite pour prendre au piège le spectateur superficiel. L'œuvre évoque la grandeur des paysages du XVII^{ème} siècle, des monuments maniéristes et baroques, ou les visions romantiques et surpeuplées de certains artistes européens (Velly a dédié une eau-forte à Rodolphe Bresdin, le graveur français du XIX^{ème} qui fut le maître de Redon).

Mais il faut observer avec un œil plus attentif les épaisses murailles en ruine et les rochers, les amples et luxuriantes forêts et plaines. On croirait un songe nostalgique d'alchimies gravées à la Dürer. Une surabondance de matière croupit sous le poids des organismes et de la ferraille qui envahissent tout.

Alors, tout semble animé par une cruelle maladie de la nature et de la terre. Chaque gravure - apparemment souvenir d'un scénario apocalyptique - est une accumulation hétérogène de restes humains défaits et désormais inutiles, sous des ciels troublés par nuages empoisonnés. Velly est doté d'une lucidité unique[...] »

Elda Fezzi, *Velly à la "Botti"*, dans «La Provincia», Crémone, 4 février 1973

Quimper, 4-30 avril

Galerie Fouillen

Jean-Pierre Velly

L'exposition accueille un ensemble de gravures de 1964 à aujourd'hui, dont *Escargots* de 1964 et *Vieille Femme* de 1966, comme on peut voir dans «Le Télégramme de Quimper » le jour suivant l'inauguration.

1974

Rome, 21 mai -20 juin

Galerie Don Quichotte

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue

Femme allongée, Qui sait ? Arbre, 1966, 180 x 130 mm, 6 P. D. A., pas de tirage connu, pointe-sèche; *Grande Paysage horizontal*, 1965, eau-forte; *Grande Paysage vertical*, 1965, eau-forte; *Ollioules*, 1964, eau-forte; *Petit Paysage d'Ollioules Gouffre, vue intérieure, Arbre et sphère, Vase de fleurs I*, (ill.), *Yeux et tuyaux, Tour et tuyau, Illustration pour un conte, Esquisse triptyque, Valse lente pour l'Anaon* (triptyque), *Main crucifiée* (ill.), *Rechute*, 1968 (ill.), *Petite famille* (ill.), *Ciel étoilé, Ville Détruite, Nocturne, Escargot et compte-fil* (ill.), *Enfin, Massacre des Innocents* (ill.), *Plante, Paysage aux autos, Métamorphose I* (ill.), *Métamorphose II* (ill.), *Métamorphose III* (ill.), *Rosa au Soleil, La Vieille* (ill.); *Chute, Suzanne au bain* (ill.), *Maternité au Chat* (ill.), *L'ange et linceul*

Le catalogue, imprimé en 1000 exemplaires, est enrichi, pour les 120 premiers, d'une gravure originale, *Arbre et coquillage*, eau-forte et burin, Bodart 76, signée par l'artiste et numéroté de 1 à 100 en chiffres arabes et de I à XX en chiffres romains. La planche, après le tirage, est biffée.

Virgilio Guzzi écrit:

« Un goût mûr que celui de Velly. Profondément nordique, il est analytique, concis, ingénieux, suspendu entre le Moyen Âge et le siècle des Lumières. Il est autant réaliste que fantastique, et toujours à la limite de ses possibilités. Tout ce qui est au monde est forme, élaborée par phases successives, chacune d'elles étant en soi parfaite. Aucune incertitude, aucun inachèvement. La partie rappelle le tout en un jeu de reflets : comme la peau qui s'étire sur les viscères, sur les muscles, comme un vêtement de soie d'une anatomie pleine de convulsions et de tressaillements. Quelque chose de malade, de douloureux se décèle dans les représentations. Mais la recherche cognitive, cette sorte d'exaspération scientifique les soustraient au soupçon de la *décadence*, soudées à une anxiété morale nourrie d'interrogations. Un goût riche de contaminations, où se mêlent passé et présent, l'ancien esprit follet et le nouveau cauchemar métallurgique, le cœur et le mécanisme humain avant d'être déversées comme d'une corne d'abondance dans des tas d'ordures. »

Virgilio Guzzi, *Velly Classique et Visionnaire*, dans "Il Tempo", Rome, 1 juin 1974

Et Dario Micacchi:

« Le graveur français Jean-Pierre Velly fut une révélation à Rome, dans cette même galerie, où avait été exposée une série de gravures. Les thèmes récurrents étaient ceux de la chute et de la dissolution dans un monde inhumain et violent, surpeuplé d'objets de consommation. Un autre thème, celui du massacre des Innocents. Ces deux thèmes reviennent dans l'exposition actuelle, avec une vingtaine de nouveaux tirages, enrichis et approfondis tant dans leur vision que par leur technique. Velly en tant que graveur est un artiste complet et réussit à s'exprimer pleinement. Il aime la figuration en petit format : on peut voir sur un tirage de quelques centimètres carrés des dizaines ou des centaines de personnages. Naturaliste obsessionnel dans les détails, il est un extraordinaire artiste du montage de l'image. Les images de chutes sont aussi les images d'une mégalopole qui explose comme un cœur qui n'en peut plus. Les images de massacres sont inondées d'une lumière étrange qui illumine tout, les faits comme les choses microscopiques.

La technique de ses gravures est extrêmement lente et élaborée. Elle se construit étape par étape, se développe au fil des pensées et des cauchemars sociaux et éthiques. Mais Velly qui domine la technique avec naturel fait apparaître les visions les plus fantastiques comme des organismes concrets. Il ne produit pas beaucoup de gravures (il vit en Italie depuis 1967 et a réalisé 70 planches) mais il se concentre intensément sur chacune d'elles. Ses maîtres sont Cranach et Dürer, ses maîtres modernes, Ensor et les surréalistes. L'invention de la lumière qui inonde la terre est quant à elle, la sienne. »

Dario Micacchi, *Jean-Pierre Velly et la ville qui explose*, dans «l'Unità», Rome, 12 juin 1974

Et Bruno Morini :

« L'exposition actuelle, composée en grande partie de planches récentes, nous révèle dans sa totalité la vision de ce graveur de talent, dont la forte personnalité et les ressources exceptionnelles sont mises en évidence dans les trente-cinq œuvres exposées. Elles ressortent en particulier dans les surprenantes eaux-fortes comme, pour n'en citer quelques unes le *Massacre des Innocents*, les quatre *Métamorphoses*, *Suzanne au bain* et la *Ville détruite*. Ces œuvres nous font immédiatement penser aux grands graveurs européens des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles (Dürer en premier), non seulement par le classicisme prestigieux de sa technique, mais aussi par l'ampleur du souffle et la majesté spectaculaire de ses représentations. Dans un tel contexte graphique à la saveur authentiquement ancienne, Velly confie sa vision du monde d'aujourd'hui, de ce monde qu'une apocalypse écologique (et spirituelle) menace de transformer en un seul et immense *tas d'ordures* (au sens réel et métaphorique du terme). Mais même dans la représentation des aspects les plus angoissants et terrifiants, l'artiste ne peut renoncer à son idée classique et ancestrale de la beauté. L'angoisse et la terreur de l'homme, sa désagrégation psychique et celui de la nature, il les transfère, toujours lié à sa vision du monde, par le trait, dans ses images impressionnantes d'amoncellements de nus,

dans ces cercles dantesque, dans la vallée de Giosafat. Il transcende chaque cruauté, chaque répulsion. Les tas d'ordures, les éboulements d'objets écrasés, des débris, tuyaux, roues, coques, écorces, il les anoblit d'un antique savoir-faire d'un clair-obscur d'une extrême finesse, d'une harmonie de composition impeccable. Tout prend alors l'aspect d'un ordre paysager exquis. Ainsi, les grands nus féminins alternent avec des tas d'ordures et des lambeaux - et comme eux s'écroulent et tourbillonnent respirent la noble dignité des statues de la Renaissance, et des ruines antiques de marbre.

C'est le rappel d'un idéal esthétique intemporel que possède l'artiste, que nous avons tous dans le sang, et qui est perpétué dans ces gravures. Mais l'intention de se conformer à l'image d'une réalité contemporaine est aussi constante. Velly réussit à réaliser d'une façon admirable cette compréhension difficile, sans désacraliser l'idéal ni méconnaître cette réalité. »

Bruno Morini, *Jean-Pierre Velly*, dans «Il Giornale d'Italia», Rome, 18- 19 juin 1974

Et Gino Visentini:

« Pour Jean-Pierre Velly l'art n'est pas le résultat ultime d'une œuvre, mais la réalisation de l'œuvre même, auquel ont été ajoutés tout le temps et l'engagement nécessaires. Il est clair que l'artiste tient à la grande tradition des graveurs nordiques de la Renaissance. [...] Il considère cette technique traditionnelle comme le sommet de l'art de la gravure, après laquelle toute tentative de changement n'est qu'une descente vers une art moins parfait. »

Gino Visentini, *Jean-Pierre Velly*, dans "Il Messaggero", Rome, 24 juin 1974

Berne, décembre.

La Galerie Schindler présente dans *Stock Catalogue 1974* les œuvres suivantes:

3723. *Débris*, CHF 300 ; 3724. *Tuyau allongé*; CHF 550 ; 3725. *Mascarade pour un rire jaune*, CHF 700 ; 3726. *Tas d'ordures*, CHF 800 ; 3727. *Maternité*, CHF 400 ; 3728. *Maternité II*, CHF 300 ; 3729. *Tête flottante*, CHF 380 ; 3730. *Le Bas de l'échelle*, CHF 300 ; 3731. *Arbre et sphère*, CHF 380 ; 3732. *Petite famille*, CHF 300 ; 3733. *Rechute*, CHF 380 ; 3734. *Le Ciel et la mer*, CHF 800

1975

Il grave *N'amassez pas les Trésors*

Milan, 26 février - 26 mars

Galerie Transart

Jean-Pierre Velly: Gravures et dessins 1969-1975

Il expose 7 dessins à la pointe d'argent réalisés entre 1968 et 1974; des états de gravures aquarellées; 22 gravures au burin, manière noire et pointe-sèche, créées entre 1969 et 1974.

Vanni Scheiwiller écrit:

« L'art comme technique : Velly avec la technique et la magie de la gravure, recrée son propre monde, ses propres perspectives, son espace onirique. *Le Massacre des Innocents* qui, par exemple, pourrait sembler hors du temps, est bien contemporain dans ce qu'il réussit à évoquer : des camps d'extermination nazis aux massacres du Vietnam, en Afrique, en Amérique du Sud, et partout où adviennent d'inutiles massacres ».

Vanni Scheiwiller, *Les expositions. Jean-Pierre Velly* dans «il Settimanale», a II, n. 13, Rome, 29 mars, p. 92

Et Mikios N. Varga:

« Graveur pur, particulièrement habile à l'emploi du burin, Velly peut être considéré comme le plus moderne des anciens. A ce propos, Waldemar George a écrit il y a quelques années : « Velly construit un espace onirique qui s'éloigne de la norme. L'étendue est traitée par ce graveur, qui est aussi thaumaturge, comme une matière ductile. Les règles présumées intangibles de l'art classique, sont violées ou du moins transgressées. Une réalité rendue adéquate aux principes qui gouvernent l'œil fait place, dans ces mirages que sont les étranges planches de Jean-Pierre Velly, à une perspective qui a la qualité de la multiplicité. Chaque élément d'une composition a sa propre perspective et cette pluralité de points de vue permet à l'artiste, ce rêveur aux yeux bien ouverts, de traduire l'invisible au-delà du visible. Jean-Pierre Velly semble défier les lois de la nature. Les formes végétales et mécaniques, les formes anthropomorphes et minérales s'affrontent, s'entrecroisent et se confondent. Dans cet empire du bizarre construit avec des éléments de toutes sortes, les roches d'un style géométrique se muent en têtes monstrueuses. Des lambeaux regroupés arbitrairement prennent l'aspect de machines infernales ou de machines volantes. Des êtres humains, écorchés, au corps rongé par les vers, des marbres anciens dont les intérieurs sont faits d'engrenages, de cordages, de tubes, de bielles et de poulies, et des déesses de la fécondité, symboles de la terre mère, animent un règne sorti de l'esprit chimérique du poète. Les images de Velly et leur trame plastique ne peuvent être dissociées. Elles concourent à un effet d'ensemble et marquent ainsi l'unité intérieure d'une œuvre sans commune mesure. »

En fait, dans le microcosme de Velly, la co-présence d'éléments apparemment hétérogènes détermine une unité qui se soustrait ainsi à la commune mesure. L'ensemble des choses (regardables à la loupe), constitue une pluralité de points de vue laquelle coagulant met en évidence une représentation harmonieuse de la multiplicité de l'un. Certes, dans le règne de Velly, les trois grands règnes de la nature (animal, végétal, minéral) deviennent complémentaires [...]. Mais tout ceci entre dans la dimension sur-réelle, que l'on ne peut rationaliser *a priori*, qui préside au processus de transformation de la matière vivante. »

Mikios N. Varga, *Jean-Pierre Velly*, Galerie Transart - «Gala International» a. XII, n. 71, Milan, avril, pp. 65-66

Amsterdam, 5 mai-5 juin
Galerie Forni
Jean-Pierre Velly
Exposition d'un ensemble de gravures.

1976

Genève, 16 août -22 septembre
Galerie Bernard Letu
Quatre graveurs français du fantastique.
Il expose, avec Desmazières, Doaré et Mohlitz, *Le massacre des Innocents.*

Paris, octobre
Galerie Les Grands Augustins
Jean-Pierre Velly
Il expose un ensemble de gravures des dernières années.

Rome, octobre-novembre
Galerie Don Quichotte
Graveurs visionnaires de Paris.
Il y participe avec les gravures:
Plantes (ill.); *Qui sait ?* (ill.); *Enfin*, (ill.); *N'amassez pas les trésors*, (ill.); *L'ange et linceul* (ill.).

Les autres graveurs invités sont Jean Martin-Bontoux, Erik Desmazières, Yves Doaré, Jaques Houplain, Jaques Le Maréchal, Georges Rubel.

L'exposition est présentée dans le catalogue par Michel Random qui écrit :

« Chez Jean-Pierre Velly la vision s'installe dans le temps présent. Le devenir consiste selon lui à mener notre époque à ses extrêmes conséquences. C'est ainsi qu'il développe l'image d'une planète étouffée par ses détrit. Et ces détrit, Velly les aime au point de les graver par milliers comme les grains d'une poussière infernale, qui, après avoir envahi la terre, tourbillonnent dans un espace halluciné jusqu'à voiler le soleil. Il est vrai que la grandeur majestueuse de l'arbre est là, et que l'immense nuage blanc évolue dans un ciel immuable. Mais des hordes humaines envahissent tous les horizons et fuient sans savoir où aller. Du reste, pourquoi faire ou ne pas faire, fuir ou ne pas fuir ? Les êtres humains se sont changés eux-mêmes en détrit, vivants et morts, devenus à leur tour des objets. »

Paris, 9-31 décembre
Galerie L'œuf de Beaubourg
Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue *Eau-forte - Burin* :

Coquillage, Ville détruite, L'ange et linceul, Vase de fleurs, Valse lente pour l'Anaon (ill. , détail), N'amassez pas les trésors, Massacre des innocents, Mascarade pour un rire jaune, Paysage aux autos, Enfin, Senza rumore I, Maternité au chat, Chute, Métamorphose IV, La Vieille, Escargot et compte fil, Maternité II, Elle se nomme la clef des songes, Main crucifiée, Faux carnaval, Rechute, Pieds crucifiés, Petit portrait de Rosa, Maternité I, Métamorphose I, Métamorphose II, Suzanne au bain, Métamorphose III, Eau de Cologne, « Ma Joie », Petit Crâne, Paysage romain, Nocturne

L'exposition est accompagnée d'une présentation de Bernard Noël:

« Le trait est au visible ce que l'atome est au monde. Ainsi notre relation avec la réalité passe par le trait, car nous ne la connaissons qu'en instance d'être écrite sous nos yeux. Le trait est à double face : il est notre folie d'aller vers les choses et la folle retenue qui nous empêche de les atteindre, en les voilant du désir même que nous en avons. L'écriture est ce toucher impossible, qui suscite l'empreinte de la chose là où il devrait l'atteindre- la rencontrer. Ce mouvement d'aller, qui ne reçoit rien en retour, on n'en lit l'insistante démente nulle part mieux que dans la gravure (à condition de préciser ici que s'intitule trop souvent gravure ce qui n'est que reproduction par un artiste même de ses propres images).

La main qui grave veut faire surgir : elle ne suit pas un dessin, elle le cherche. Et cette différence fait qu'un Bresdin ou un Méryon sont des graveurs, alors que la plupart des soi-disant graveurs sont des dessinateurs n'utilisant le cuivre que par souci de multiplication. Si une image de Jean-Pierre Velly appelle nos yeux à ce point, c'est peut-être moins pour les qualités évidentes qu'ils y lisent, que pour cette raison fondamentale qu'elle est écrite avec la vivacité d'un surgissement qui, dans un même élan, nous offre la vision de l'origine et nous la dérobe en nous la fournissant. Toute image, dans cette oeuvre, doit sa puissance au fait qu'elle se dénonce pour ce qu'elle est et voudrait ne pas être: la couverture d'un mouvement de découverte. La naissance est proche de la mort : il suffit de retourner le trait qui les sépare, mais dans ce retournement quelle unité soudain apparaît ! La même que celle du noir et du blanc puisque le graveur n'inscrit avec l'un que l'affirmation de l'autre».

Michael Gibson commente:

« Son oeuvre est baroque, surréelle, allégorique et même apocalyptique dans le sens où elle suggère une vision du futur qui passe à travers la destruction pour cheminer vers Utopie. On trouve dans beaucoup de ses oeuvres à la fois une prolifération extrême et en même temps un espace immense. L'artiste lui-même tient la promesse d'associer de façon spécifique virtuosité et signification. »

Michael Gibson, *Au fil des galeries à Londres et à Paris*, in «International Herald Tribune», Londres, 18 - 19 XII

1977

Milan, 17 février

Luigi Compagnone consacre au travail de sa femme, Rosa Estadella, une petite monographie éditée par Vanni Scheiwiller *A l'enseigne du poisson d'or* et précise : « Un artiste dont les extraordinaires représentations microcosmiques se composent dans des paysages fulgurants au lyrisme visionnaire et à l'angoisse apocalyptique qui culminent dans un haut sentiment du tragique ».

Rome, février

Centre Culturel Français

Le Regard et l'écriture

Il expose avec Yves Doaré, Luc Gerbier, Jacques Le Maréchal, François Mockel, Georges Rubel.

L'exposition est présentée par Michel Random.

Dario Micacchi écrit dans «l'Unità» de Rome:

« *Voyageurs de l'ombre et du regard*. C'est ainsi que Michel Random, dans sa présentation, définit les six graveurs français réunis en une exposition singulière qui vient de s'achever au Centre Culturel Français à Rome. Artistes réunis plus par affinité de sensibilité que par adéquation de style, car en eux se ressent *l'indéfinissable attraction du mystère*. « Le réel et l'imaginaire, le fantastique et le visionnaire, mais encore au-delà des mots, l'indéfinissable voyage des idées et des impressions, du rêve et de la sensation. C'est donc ce que proposent les gravures, le noir et blanc, les ombres et les gris, et d'une certaine manière la nuit et ses tons, de Gerbier, Mockel, Doaré, Rubel, Velly, Le Maréchal ».

[. . .] Jean-Pierre Velly vit en Italie, à Formello, et a exposé plusieurs fois à Rome. C'est un grand graveur tant par sa technique que par son imagination. Ses visions apocalyptiques sont surtout bouleversantes quand, dans une vision microscopique comme dans le « *Massacre des innocents* », il implique des populations entières, quand, avec son trait fiévreux et angoissé, il imagine une géographie du massacre au niveau planétaire. Un corps abandonné à la mort est le moment d'une tragédie universelle que seule la lente lecture / vision de la gravure peut découvrir. Lumière crépusculaire: tourbillons de corps humains; fragments flottant dans une vision suspendue. Le trait fixe un monde d'objets pulvérisés, de silhouettes, et de gestes atomisés. C'est un trait qui dans le rendu de l'infiniment petit obéit à une folie poétique de l'exactitude. La chose si clairement décrite n'est qu'un minuscule fragment de l'alluvion planétaire. »

Dario Micacchi, *Le trait fantastique*, in «l'Unità», Rome, 23 mars 1977

Paris, mars

Galerie Bijan Aalam

Les Gravures Fantastiques Visionnaires de Paris

Il expose avec Jean Martin-Bontoux, Erik Desmazières, Yves Doaré, Jaques Houplain, Jaques Le Maréchal, Georges Rubel.

L'exposition est présentée par Michel Random. A cette occasion, la télévision française diffuse *L'art visionnaire*, film documentaire écrit et réalisé par ce dernier. Dans la première partie, *signe et chemin de la vision*, l'œuvre de Velly est présentée.

Palerme, mars

Sellerio Editore

Velly Oeuvre Gravé de 1964 à 1974

Il expose 32 gravures.

Dans l'«Avvisatore» de Palerme on peut lire:

« S'il existe une angoisse insoutenable, c'est celle de la solitude qui est en chacun de nous. C'est un abîme interminable peuplé de monstres, de restes humains et métalliques dans la synergie d'une agonie propre à une époque qui n'a pas de limites palpables mais est faite des signes surréels, fantastiques, lucides [...]. L'envergure de Velly (dans cette rétrospective personnelle qui résume les résultats et les propositions de son travail des dix dernières années 1964-1974) conduit le discours graphique sur l'originalité créative de ce prestigieux graveur

qui participe directement, à la création contemporaine, en construisant de nouvelles mythologies progressistes et d'étranges associations anthropomorphes. La sensibilité de Jean-Pierre Velly, stimulée par une nature suffoquée, aspire à une liberté aux limites de l'horreur, imprégnée par la technique toujours plus envahissante, résonance lointaine, bruissement intime et purificateur, où au sein d'une réinvention de l'homme, l'artiste trouve son propre *modus essendi*. »

En se promenant dans les galeries, *Jean-Pierre Velly*, «Avvisatore», Palerme, 16 mars 1977

Giuseppe Servello écrit:

« Le style formel de Velly ne trompe pas: c'est un instrument, une façon de parvenir à une dimension personnelle. A l'intérieur des inquiétudes changeantes des lignes, s'articule la consistance vive et charnue d'une silhouette, d'un paysage. Le graveur ne perd jamais le sens solide du bloc, mais on dirait qu'il dessine avec le souffle, tant apparaît nerveuse et poétique l'idée voulue et pour finir fixée. Tout, donc, est raisonné, avec un sens cartésien de la synthèse: et l'émotion est entièrement laissée à l'œil capable d'inférer du premier coup le sens d'une histoire. Parce qu'il s'agit d'histoires, d'enquêtes intérieures et secrètes, de filigranes figuratifs. Il y a une sorte de *mystère laïc* comme disait Cocteau à propos de la peinture métaphysique de Chirico. Les personnages deviennent alors des amulettes, les idoles d'une religion dans la logique de vie contemporaine. Et les gouffres, les métamorphoses, titres symboliques et allusifs, sont destinés plus à l'intuition qu'à la raison du spectateur. »

Giuseppe Servello, *Le mystère laïc de Velly*, dans «Giornale di Sicilia», Palerme, 25 mars 1977

Et Eduardo Rebullà:

« Réel et fantastique coexistent dans ses gravures avec une exubérance extraordinaire soutenue par une maîtrise technique peu commune et le délire brillant de l'invention, évitant tant la recherche angoissée de l'absurde à outrance que le mystère confus d'un excès de *symboles*. Des milliers d'objets dans une foule chaotique et hypertrophiée, s'insèrent dans un paysage naturaliste : où se trouve le piège si aucune fracture ne sépare les premiers du second, si la symbiose est parfaite donnant un résultat rassurant et détaché vers lequel converge un trop plein de messages et de références savantes? Aucun voile: la puissance de l'imagination est démontrée, il suffit de se décider à déplacer l'angle d'observation en abandonnant les habitudes éculées d'un esthétisme consumé. En fait, c'est peut-être une façon de soulever le voile et de regarder au-delà de la superficialité des choses. Ses scrupules, ou plutôt sa capacité d'aller au fond des choses, l'empêchent de rompre les derniers liens; mais le jeu est évidemment tendu, et lui sait le jouer avec réserve et intelligence, en y ajoutant une ironie à peine voilée et une graphomanie boulimique (que l'on pourrait assimiler à l'horreur du vide) »

Eduardo Rebullà, *Fantaisie «subversive» de Jean-Pierre Velly*, dans «L'Ora», Palerme, 15 mars 1977

Virgilio Guzzi conclut dans l'extrait publié par «Documento Arte»:

« Sa manière subtile, intransigeante aux effets pittoresques, le rend apte à rendre les couleurs de la lumière, l'évanescence de la couleur. L'amour patient, la perspicacité de l'œil qui pénètre partout, et rend compte de tout, déconcerte. La culture dans cet extrême contraste, est comme mise sur la sellette. Et comme Velly veut vraiment aller au fond des choses, voilà que son *image* est devenue impitoyable. Les apparences tombent: objets, épaves, mécanismes, fragments; détails anatomiques, roches, branches mortes, étendue terrestre ou marine) : il n'est rien qu'il ne veuille connaître sous tous ses aspects et dans la structure intime; et il dessine, trace avec une main sûre. Le clair-obscur accentue le volume, la matière et la consistance particulière. Son monde humaniste qui provient du XVI^{ème} siècle, ou mieux encore, d'une tradition maniériste bien française, est dépassé par la majesté de la Nature indomptée et les choses. »

Virgilio Guzzi, *Un maître du burin. Jean-Pierre Velly*, dans «Documento Arte», a. 2, n. 5, Rome, mars-avril 1977, pp. 82, 87

Rome, 29 avril
Naissance de sa fille Catherine.

Brindisi, avril-mai
Cercle d'art de Falento
Jean-Pierre Velly
Il expose un choix de gravures récentes.

Londres, octobre
Aberbach Fine Art
Etchings of Jean-Pierre Velly
La sélection des gravures couvre les 12 dernières années.

Palerme, 20 décembre
Il illustre la couverture de *Tour de Garde* (Torre di Guardia) d'Alberto Savinio publié par Sellerio éditeur, ouvrage dirigé par Leonardo Sciascia contenant un essai de Salvatore Battaglia.
Cet ouvrage est imprimé en 120 exemplaires sur papier Bondonia du papetier Fedrigoni de Vérone, numérotés de 1 à 100 et de I à XX. Ceux-ci contiennent un exemplaire de la gravure *Tour de Garde* (Bodart 78, absent du catalogue Appella) reproduite en couverture.

1978

Il grave *Rondels pour Après* pour les Editions de la Galerie Don Quichotte et achève *Un point c'est tout*, planche commencée en 1975.

Rome, 11 janvier - 11 février
Studio S.Arte Contemporanea
Un Autre Monde
Il expose dix gravures.

Pescara, 21 -31 janvier
Galerie Arte d'Oggi
Le Regard et l'Écriture
L'exposition accueille les graveurs français Yves Doaré, Luc Gerbier, Jacques Le Maréchal, Francis Mockel, Georges Rubel et Jean-Pierre Velly:

Il expose: *N'amassez pas les trésors*, 1975, reproduit dans le catalogue avec un texte de Michel Random: « Le voyageur de l'ombre et de l'espace ».

Paris, 30 janvier
Il illustre, avec *Paysage plante*, eau-forte et burin de 1971 (Appella 64), la couverture du catalogue général 1978 Ets. Despalles "établissements aux bonnes semences". Elle est mise à disposition des clients pour un montant de 1200 F.

Rome, 1 -31 mars
Galerie Don Quichotte
Velly pour Corbière

Il expose 23 dessins (crayon, encre et aquarelle) inspirés des poésies du poète maudit d'origine bretonne Tristan Corbière:
Amanecer, 1977, 20 x 27 cm; *Etoiles*, 1976, 28 x 20,5 cm; *Inconnue*, 1977, 44,5 x 31cm ; *Rêve*, 1977, 28 x 21,5 cm; *Luce*, 1978, 24 x 15 cm; *Les immortelles III*, 1977, 45 x 30,5 cm; *Nocturne*, 1977, 45 x 31 cm; *Rosée*, 1976, 28 x 20,5 cm; *Arbre*, 1976, 41 x 31 cm; *Mystère*, 1977, 28 x 21 cm; *Le ciel et la mer I*, 1977, 48,5 x 42,5 cm; *Le ciel et la mer II*, 1977, 29 x 21 cm; *Passe*, 1978, 44, 5 x 31 cm; *Les immortelles II*, 1977, 28 x 21 cm; *Arc presque en ciel*, 1977, 45 x 30 cm; *L'un et l'autre*, 1977, 29 x 21,5 cm; *Mancanza*, 1977, 45 x 31 cm; *Le ciel et la mer II*, 1977, 49 x 28 cm; *Rien*, 1978, 45 x 31 cm; *Sphère*, 1978, 45 x 31 cm; *Dissociation*, 1977, 45 x 31 cm; *Les immortelles I*, 1976, 28 x 20,5 cm; *Présence*, 1977, 41 x 32 cm.

Les éditions Don Quichotte publient pour l'occasion, *Velly pour Corbière, « Rondels pour après »*. L'ouvrage comprend tous les dessins exposés. Il est imprimé en 1000 exemplaires, les premières 125 copies sont enrichies d'une gravure originale *Rondels pour après*, burin, manière au sucre et aquatinte, [Bodart 79] signée par l'artiste et numérotée de 1 à 100 en chiffres arabes, et de I à XX en chiffres romains. 5 exemplaires hors commerce distingués par les lettres A, B, C, D, F. Les gravures ont été tirées sur les presses à bras de l'imprimerie Corbo & Fiore de Rome. Le livre, outre les poésies de Corbière traduites par Lucio Mariani, comporte une présentation de Leonardo Sciascia:

« Un livre qui peut être considéré comme exhaustif concernant cette question, qui a agité tant de stendhaliens et de stendhalistes, Stendhal aimait-il et comprenait-il vraiment la peinture, a été publié l'année dernière à Genève (Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*). L'auteur l'a dédié à Jean-Pierre Velly, « *en souvenir de nos promenades dans Rome* ».

Cette dédicace me donne l'idée d'une suggestion critique. Velly, que je connais depuis sa première exposition à Rome, est dans ses gravures, et ses aquarelles, absolument *nordique*. Et je crois que pour lui, l'événement le plus important de toute l'histoire de la peinture a été le retable d'Issenheim du musée de Colmar ; mais dans celles-ci, on peut aussi sentir comme un air de promenade dans Rome. Non par la présence assez fréquente d'éléments de la ville, mais par la présence, je dirais, d'une notion du baroque qui s'intègre à l'apocalyptique, à *l'Apocalypse* constamment représentée et interprétée par Velly. Des détritiques urbains à la vallée de Giosafat. Mais ceci n'est que le thème d'un discours que je me propose de faire sur Velly.

En même temps, voici ces aquarelles inspirées par les poésies de Tristan Corbière, poète maudit qui parmi les maudits, a peut-être été le plus heureux, peut-être grâce à son excentricité géographique, pour avoir été comme l'a dit Verlaine « *parisien d'un instant* » et breton pour toujours. Il serait utile de rapporter les mots avec lesquels Verlaine l'a présenté, en 1884, dans son ouvrage *Poètes Maudits*.

Tristan Corbière fut un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence, oes triplex. Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable ; ni marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer, qu'il ne montait que dans la tempête, excessivement fougueux sur ce plus fougueux des chevaux (on raconte de lui des prodiges d'imprudence folle), dédaigneux du Succès et de la Gloire au point qu'il avait de défier ces deux imbéciles d'émouvoir un instant sa pitié pour eux !

Passons sur l'homme qui fut si haut, et parlons du poète. Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, à commencer par Homère qui somnole quelquefois, pour aboutir à Goethe le très humain, quoi qu'on en dise, en passant par le plus irrégulier Shakespeare. Les impeccables, ce sont...tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair et en os tout bêtement.

Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan, nullement berceur ainsi qu'il arrive parfois à ce turbulent ami, mais roulant comme lui des rayons de soleil, de lune et d'étoiles dans la phosphorescence d'une houle et de vagues enragées !

Il devint Parisien un instant mais sans le sale esprit mesquin : des hoquets, un vomissement, l'ironie féroce et pimpante, de la bile et de la fièvre s'exaspérant en génie et jusqu'à quelle gaîté !

Dans une réimpression des *Poètes Maudits* de Verlaine, en édition limitée et agrémentée de lithographies de Luc-Albert Moreau, Corbière est représenté par Moreau entre le compositeur-interprète et le libertaire. Et je crois qu'il y a de ces éléments intrinsèques à sa poésie, qui en rendent aujourd'hui possible le retour et la re-lecture. Mais Velly en a fait une lecture moins superficielle, et est allé au-delà de ce qui ferait aujourd'hui de Corbière un auteur à la mode. Mais il a surtout créé une rencontre entre les couleurs nordiques et les couleurs bretonnes. Mais revisitées par les promenades dans Rome. »

Le texte a été en partie reporté sur le carton d'invitation à l'inauguration de l'exposition.

Marie-Louise Sciò écrit dans «International Daily News»:

« Stendhal et Corbière se sont rencontrés par l'intermédiaire de Velly. L'écrivain français du XIX^{ème} siècle Stendhal, le poète breton de la même période, Corbière et Velly sont liés par l'héritage, l'amour et la philosophie. Ils sont tous français. Ils ont tous été éblouis par les ciels italiens. Ils sont tous à la fois logiciens et poètes. Ils se sont tous posés la question de la vie après la mort. Ils ont tous observé l'homme et la nature et fait de précises observations psychologiques.

La technique pointilleuse de Velly lui a valu le très convoité Grand Prix de Rome. Et c'est ce que l'on peut voir dans les 24 aquarelles qui illustrent *Rondels pour Après* de Corbière. Les six poèmes du poète qui mourut à 30 ans en 1875 sont des dialogues du Moi. Courts, fluides, mais avec un fond morbide, il y a une association de l'héroïque avec le dramatique. Velly proche dans l'esprit, reprend la conception de Corbière de la vie après la vie.

[...] Je préfère l'aquarelle à la technique du dessin, je me sens plus libre dans mes rendus a dit Velly le premier jour de l'exposition, mais aucun travail ne me retient plus que mon travail de dessinateur. Cette évidence dans la composition en écriture dans laquelle il représente le poète mort se regardant dans un cercueil, est exécuté avec le fin tracé d'un arc-en-ciel. Le poète rendu au crayon repose sur une série de silhouettes qui proviennent d'une ligne centrale.

Dans une page de cahier se reflète une image douce d'un garçon. Une tache d'encre en haut à droite de la page du cahier est, dit Velly, *comme une étoile qui mène le poète vers la première étoile à travers un tourbillon d'encre*. Il continue : *Le regard du spectateur navigue vers la tache pâle d'encre rouge, renversée sur le carnet de notes d'un étudiant visiblement plus âgé, puisque les carreaux sont plus petits. Puis, à partir de là, l'encre vire doucement au gris pour vous ramener vers le poète.*

Dans l'ensemble de ces oeuvres, Velly révèle sa clarté aiguë, et sa nature ironico-sentimentale. Un artiste d'une exceptionnelle habileté a réalisé une série exquise. »

Marie-Luise Sciò, *Un artiste Français au regard aigu et à la touche de maître*, in «International Daily News», Rome, 5-6 mars 1978

Dario Micacchi:

« Velly a repris de Corbière la Mer mais en a fait un motif figuratif absolu et symbolique. L'espace d'une petite feuille devient immense : la mer a un mouvement incessant et semble être le mouvement de la pensée, du sentiment humain. Une lumière cosmique merveilleuse venant d'un lointain indicible, éclaire de ses couleurs et de ses rayons froids le mouvement de la mer. Sur la ligne d'horizon, on voit souvent un corps humain, ou dans la lumière flotte un visage. Que ce soit un corps ou un visage, ils sont peints avec la légèreté d'un souffle sur une plaque de cristal. Ce sont des formes modelées par les énergies qui circulent entre la terre et le ciel.

L'immersion de l'homme dans le cosmos est totale. Elle est alimentée par la lumière qui le traverse. Tout est vu de loin, comme d'un télescope, avec une énorme stupeur. La magie poétique de ces aquarelles réside dans le rendu de l'aspect humain, psychologique de la mer et surtout de ses tensions immanentes, dans le rayonnement de la lumière.

Cette lumière est un chef-d'œuvre de construction, c'est un flux homogène réalisé en contraste avec la définition minutieuse des formes de la mer, des hommes, des végétaux et des corps célestes. Le trait de Velly semble puiser son énergie dans l'infiniment petit, dans le microcosme. Ce qu'il y a entre le ciel et la mer semble être simple à première vue, mais il suffit d'y regarder d'un peu plus près pour se rendre compte de la construction dans son ensemble, du pullulement fantastique des signes qui la structurent. La vision est très naturelle mais aussi très construite. Le cosmos de Velly est calme, posé, mystérieux. »

Dario Micacchi, *Jean-Pierre Velly entre ciel et mer*, in «l'Unità», Rome, 21 mars 1978

Et Virgilio Guzzi de conclure:

« Une quintessence de Velly qui s'est faite, si l'on peut dire, encore plus subtile et poétique ; véritable témoin d'une souffrance exsangue, d'une humanité qui se consume dans le funèbre comme en un calcul hermétique, mathématique, qui se dissout dans l'effusion lumineuse des éléments qui s'opposent en corps et en esprit aux espaces de l'abstraction ».

Virgilio Guzzi, *Velly, graveur visionnaire*, dans «Il Tempo», Rome, 2 avril

Bari, 4-9 avril

Expo Arte, Foire Internationale d'Art Contemporain

Le catalogue reprend, avec le titre *Notes sur Velly*, la présentation de Leonardo Sciascia déjà parue dans le livre de Velly pour Corbière et les illustrations des deux gravures exposées dans la section française mais sans titres ni didascalies.

L'exposition est patronnée par l'ambassade de France en Italie.

Parallèlement, la Galerie Il Fante de' Fiori expose une sélection de gravures. L'exposition se déroule jusqu'au 30 avril.

Rome, mars-avril

Centre Culturel Français

La Vision et l'écriture

Velly expose avec Erik Desmazières, Rosa Estadella, Jaques Houplain, François Lunven, M. Moreh.

L'exposition est présentée par Michel Random.

1979

Brescia, 17 février - 31 mars

Galerie Schreiber

Jean-Pierre Velly

Il expose un ensemble de gravures des dix dernières années.

Elvira Cassa Salvi écrit:

« Ce sont en effet des thèmes maniéristes, que celui de la prolifération dégénérante, de la fécondité corrompue, de la métamorphose décadente. A l'origine, il y a le sens sain, le charmant, de l'invasion de la vie: il y a les cirrus dans le ciel, les crêtes des vagues, l'interminable entrelacs d'un grand tapis végétal, des arbres, des buissons, et Velly les envahit avec une sensibilité, avec une fluidité extraordinaire, la trame éclatante et infinitésimale du signe.

Dans les planches de Velly, la génération corrompue ne se relie pas toujours aux images de ce réalisme visionnaire, de ces assemblages angoissés qui menacent, assaillent, menacent la survie des dernières oasis de vie. Souvent, la dégénérescence de la vitalité, la corruption de la fécondité originelle, de la puissance incontrôlable de la procréation prend la forme de grandes ascensions qui partent du corps défilé d'une femme, comme ces immenses cortèges d'anges qui dans les siècles passés accompagnaient la glorieuse dépouille d'un saint, ou à l'inverse, la précipitation d'un démon. Mais des ascensions de Velly, on ne voit ni anges ni démons, mais des objets privés de sens, des corps informes, horribles, de tragiques triomphes du non-sens ».

Elvira Cassa Salvi, *Jean-Pierre Velly*, dans «Giornale de Brescia», Brescia, 3 mars 1979

Padoue, 12 mai - 10 juin

Galerie d'art Stevens

Jean-Pierre Velly

Il expose un ensemble de gravures des dernières années.

Dans le dépliant servant de catalogue, on lit des extraits de textes de Michel Random (1976), Leonardo Sciascia (1978), Vanni Scheiwiller (1978), Vito Apuleo (1978).

Turin, mai, Art Club

Jean-Pierre Velly

L'exposition comprend des gravures des dernières années.

Angelo Dragone écrit:

«Il serait peut-être trop facile de voir en l'homme cultivé et dans la puissante suggestion du baroque romain, les éléments qui ont provoqué son imaginaire, jusqu'à en faire une mystique moderne, évoquée à travers les images de mort, de résurrection, et les mythes névrotiques de notre temps. Mais il est aussi capable de fixer sur une petite plaque, un songe *Nocturne* et une *Maternité* où l'image de lumière qu'il construit, laisse jouir jusqu'au bout de la beauté de son trait expressif. »

Angelo Dragone, *Le dessin « visionnaire » de Velly*, «La Stampa», Turin, 29 mai 1979.

Pescara, septembre. La revue "Questarte" accueille un article de Nerio Tebano:

« Dans les gravures de Velly, où l'exigence de rejoindre le paradis perdu a été évacuée, on ressent aujourd'hui d'autres humeurs et d'autres fureurs icariennes, où le fantastique semble l'emporter sur le démoniaque. Le trait moins halluciné et écorché ne perd pas de son mordant ni de sa prégnance. Le climat et les couleurs de Rome, sa nouvelle ville d'adoption, ont peut-être gravé en lui la virulence de ses images. Ses premières gravures vues en Italie ont trouvé un terrain fertile dans la série des *Métamorphoses*, signal d'alarme de la mort de la nature dans un enchevêtrement de branches sèches et de feuilles mortes. Dans les stupéfiantes gravures *Le Massacre des innocents* et *Tas d'ordures*, on voyage à travers des cimetières de corps humains et d'objets de consommation. On ne sait si elles nous rappellent l'Apocalypse des siècles passés ou si elles présagent un futur proche.

L'ambiance et le paysage que l'on aperçoit depuis Formello, à quelques kilomètres de Rome, où il s'est installé, a certainement influencé son travail. Son exposition personnelle à la galerie Don Quichotte de Rome nous offre quelques exemples probants. Une série de gravures récentes dans lesquelles on perçoit un nouvel espace poético - figuratif ».

Nerio Tebano , *Velly a Rome, graver à la lumière du soleil*, «Questarte», a. III, n. 8-9, Pescara, août - septembre 1979, p. 11

Molfetta, octobre

Galerie L'Incontro

Jean-Pierre Velly

Il expose vingt-cinq oeuvres, des gravures des dernières années et des dessins récents.

1980

Concarneau, avril

Galerie Gloux

Jean-Pierre Velly

Il expose des gravures et des dessins récents.

Rome, 19 novembre - 20 décembre

Centre Culturel Français, Piazza Navona

L'Oeuvre gravé 1961-1980.

A cette occasion est publié le **catalogue raisonné de l'Oeuvre Gravé** de 1961 à 1980. La préface de l'ouvrage est de Mario Praz, les fiches des oeuvres sont de Didier Bodart qui analyse en tout 80 gravures.

Praz écrit:

« Lui aussi a ce goût du fatras et de la monstruosité qui sont propres à l'ambiance gothique. Une de ses gravures (*Grand Paysage des Gorges II*, 1965) représente par exemple un amas de rochers auxquels sont accrochés des arbres aux branches tordues et dépouillées sous un bouillonnement terrifiant de nuages lourds. Entre les rochers, de petits êtres humains entièrement nus dansent et font la ronde, et entre les nuages on aperçoit des mains qui ne sont certainement pas là pour bénir. La gravure *Paysage Rocheux (Hommage à Bresdin)* représente une scène identique où l'on voit un groupe de gnomes appuyés à des champignons géants et des nuages qui surgissant de toute part s'enroulent comme des colimaçons à l'image de ces cailloux qui, mêlés aux fragments de marbre polychrome et aux fleurs d'émail, constituaient les murs et les voûtes des nymphées des jardins du maniérisme. Dans la gravure *Arbre et Sphère I* ce paysage apocalyptique déjà plongé dans les ténèbres est traversé par une sphère lumineuse dans laquelle s'élève un satellite en forme de bombe qui semble tombé du monde de Hieronymus Bosch. Bosch d'ailleurs n'aurait pas refusé une autre de ces gravures fantastiques (*Tête flottante*) dans laquelle un mécanisme très compliqué tend une antenne en direction d'une tête vue de profil qui, bien que ressemblant à un crâne, a de rares cheveux sur le haut du front et des sortes de favoris de long des joues. Cette tête est tracée sur un fond vide qui se termine vers le bas par un terrain d'où surgit une arborescence tout aussi fantastique que celles faites de crustacés dans le *Triptyque des Délices* de Bosch, mais qui est reliée à la main difforme d'un bras qui se perd dans le vide. On retrouve cette interpénétration et cette contamination des montagnes, de la végétation, des nuages et des visages humains au regard railleur dans les planches *Mascarade pour un rire jaune* et *Portrait de Rosa*, tandis que la planche *Tas d'Ordures* présente un vaste haut plateau, couvert de débris comme un terrain inondé et constitue un trait d'union entre une vision de Bosch et un cimetière de voitures. Dans *Senza Rumore II*, on distingue nettement le profil d'une voiture dans l'enchevêtrement, mais, au premier plan, une rangée de têtes humaines, terrifiées et aux yeux vides comme ceux des statues, nous rappellent les têtes des héros nationaux sculptées sur une montagne des États-Unis. Sur le fond de ces paysages, une créature féminine s'exhibe au premier plan dans des poses qui rappellent les peintres et les graveurs de nus du XVI^{ème} siècle. Sur *La Clef des Songes*, au milieu de gravats et de décombres, un nu féminin au visage renfermé sur sa tristesse : une main s'abandonne sur une planche arquée par l'humidité, l'autre s'accroche, lasse, à une saillie du siège de bois vermoulu, et l'ensemble dans son entier exhale l'abandon de toute espérance, bien plus triste encore que la méditation de la *Mélancolie* de Dürer. Cette allégorie féminine au milieu de l'écroulement d'un monde d'engins et de machines se veut-elle un miroir offert à la démente de nos contemporains ? En dehors du message que l'on peut y lire, cette gravure, dans le contraste des clairs et des obscurs s'impose surtout par sa beauté formelle.

Mais non moins impitoyable que Max Ernst, Velly éventre non seulement les machines, mais aussi les créatures humaines. Deux nus féminins, l'un dans l'ombre (*Maternité I*), l'autre dans la lumière (*Maternité II*), ont le ventre déchiré et il en sort une forme sphéroïdale, certainement

pas l'œuf de Lédèa contenant Castor et Pollux, mais peut-être le vase de Pandore ou plutôt une valve ou une tumeur géante. Aux formes monstrueuses et torturées des coquillages répondent celles, non moins tourmentées des hommes, nains, rachitiques, hydrocéphales (les *Grotesques, Bébé Vieillard*) en raccourci, auxquelles les créatures de Pellegrino Tibaldi et Spranger (*Chute, Vieille femme, Valse lente pour l'Anaon*) n'ont rien à envier : visages composés à la manière d'Arcimboldi de bouts de ferraille (*Le bas de l'échelle*), corps disloqués dans lesquels viennent s'encaster des pans de muraille, formes gracieuses massacrées par un éboulement, au ventre et à l'estomac grand ouvert, le visage bâillonné d'un réticule (*Maternité au chat*), à peine repérables dans un fouillis de tubes et de plaques métalliques semblables à des trachées ou encore laissées presque intactes dans un paysage célèbre (*Trinité des Monts*) renversé lui aussi et dont l'obélisque enfoui affleure à peine au travers d'une trappe (regard d'égout ?); et enfin des paysages inondés sur lesquels une tornade a déchargé une multitude d'objets (*Tas d'Ordures*) qui parfois (*Senza Rumore II*) se dressent en colonne du ventre d'un nu féminin (les *Métamorphoses I, II, III*) comme soufflés par le simoun, jusqu'à ce que l'ensemble, terre et ciel, se confondent, s'aplatisse en un chaos grouillant de multitudes humaines (*Métamorphose IV*) ou végétales (*Paysage Plante*) ou mêlées d'objets (*Ville détruite*) comme le réceptacle de la décharge d'un monde. La contamination fascine comme un sortilège et curieusement, comme chez Arcimboldi, se résout en une beauté inédite. Cette Histoire de l'infamie est un hymne à Satan, au dieu qui tue et détruit pour mieux faire renaître de nouvelles victimes destinées à son insatiable voracité: c'est la Nature selon le verbe de Sade. » (le texte intégral est reproduit en entier p. 7-9)

L'ouvrage est imprimé à Rome en 1500 exemplaires numérotés. Les 125 premiers comportent une gravure originale signée par l'artiste (100 exemplaires numérotés de 1 à 100, 20 épreuves d'artiste numérotées de I à XX, « Arbre » (Appella 78), tirées sur presse à bras de l'imprimerie Corbo & Fiore de Rome.

Rome, 20 novembre - 20 décembre 1980

Galerie Don Quichotte,

Jean-Pierre Velly - *Bestiaire perdu*.

Il expose une série d'aquarelles à sujet animalier (cafards, scorpions, grenouilles, chauves-souris, hiboux), quelques dessins et deux huiles. Pour cette occasion, la galerie Don Quichotte publie un ouvrage où les illustrations des animaux sont accompagnées de textes poétiques.

600 exemplaires numérotés ont été tirés, les 125 premières comportant une gravure originale signée par l'artiste « Restes ». 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100, 20 épreuves d'artiste sont numérotées de I à XX, et cinq exemplaires hors commerce sont distingués par les lettres A, B, C, D, E. Les estampes ont été tirées sur les presses à bras de l'imprimerie Corbo & Fiore de Rome.

Marisa Volpi évoque ce livre dans un texte de 1993:

« En 1980, la galerie Don Quichotte publia le magnifique *Bestiaire perdu*, que je relis et regarde, me souvenant d'une visite troublante que je fis peut-être en 1986, de l'atelier de Velly à Formello, où l'on pouvait respirer une atmosphère intemporelle, ancienne et pourtant véridique. Ces deux expériences me fascinent encore par la poésie et l'intensité avec lesquelles les insectes et les petits animaux, splendides et répugnants, constituent pour lui (et pour moi), une identification au genre humain dans la perte universelle. Et comment l'élan et la fermeté de Velly affrontent avec l'énergie de la forme, le dépérissement de la matière, la fatalité de la douleur, une sorte d'alchimie visionnaire vraiment exaltante.

On peut lire dans *Bestiaire perdu* des vers du peintre : « Vous m'avez cloué, Je n'étais que locataire ». C'est la plainte désespérée de la liberté dans la fragilité de la vie. Puis : « Le clair que tu hais vient du noir qui te manque ». Ces inquiétantes clartés et obscurités s'intègrent dans ses dessins, aquarelles et collages de *Bestiaire Perdu*. À travers les peintures resplendissent, scarabées transpercés, scorpions, coléoptères : l'un semble rêver aux fleurs, un autre niché sur le papier quadrillé d'un cahier prend place dans un halo de nuages. D'autres insectes, d'autres animaux, croisent des rayons de lumière aveuglante comme celle des

peintres allemands anciens ou celle de Runge. L'un d'entre eux est mort, un autre avance péniblement, un autre menace. »

Marisa Volpi, *Velly nocturne et diurne*, dans *Jean-Pierre Velly* dirigé par Giuliano de Marsanich, catalogue de l'exposition, Académie de France à Rome, Palombi Editeurs, Rome, 1993, pp. 16

On peut lire dans «Excelsior»:

« Velly travaille 6 à 8 mois sur chacune de ses planches de zinc ou de cuivre sur lesquelles il utilise le burin, la pointe sèche ou la corrosion des acides. Ce labeur donne des résultats propres au processus du temps, donnant un rayonnement baroque à sa thématique créant un maniérisme perfectionniste et une accumulation que lui suggère la première épreuve, puis la seconde et ainsi de suite. Parfois jusqu'à sept ou huit. Les moments émotionnels du travail, l'amènent à des suppressions, de repentirs, à un discours quasiment narratif. En général, toutes les gravures de Velly passent par des métamorphoses génératives comme dans *Trinité des Monts*, dont la complexité de composition commence par l'étape du travail à la pointe-sèche du nu féminin, au premier plan, à partir duquel il réalise une épreuve unique.

On peut donc dire que Velly est exceptionnel du point de vue technique, et par une association illimitée due sans doute à sa capacité de reproduire avec exactitude tout ce qu'il trouve pertinent... »
Jean-Pierre Velly expose à Rome, «Excelsior», Mexico City, 20 février 1980

Fortunato Bellonzi écrit:

« La perspicacité de la recherche et le rythme soutenu de l'énergie rivalisent avec le naturalisme nordique et gothique, avec l'histoire séculaire et ininterrompue [...].

Velly se rattache spontanément à ces lointaines prémisses, mais aussi à notre gothique. Sa chauve-souris aux ailes clouées est tellement proche du dessin d'un artiste toscan inconnu de la Renaissance (visible dans la récente exposition des *dessins toscans et d'Ombrie de la première Renaissance*), que leur confrontation étonnerait. Nous ne parlons pas des significations différentes des deux images, la première descriptive, la seconde consciemment tragique, ni de la facture, celle de Velly, sèche et chargée d'avertissements.

De longues et fines aiguilles sont clouées avec une force consciente dans le thorax, l'abdomen des coléoptères et des scorpions démembrés — élytres, antennes, organes, pattes, carapaces, anneaux, écailles conservent, bien que séparés, un tout formel et deviennent de vrais bijoux minuscules, des intailles précieuses. L'œil du dessinateur, attentif et capricieux, s'arrête pour interroger ces restes de vie (classée comme « inférieure » dans la catégorie des vivants) laquelle conserve la même force sur l'échelle entière et presque infinie des créatures, où nous pouvons sentir à son sommet la vertu créatrice de Dieu ou de la Nature. Et dans la recherche de l'artiste on peut voir l'objectivation scrupuleuse dans l'acte duquel, est dépassé le naturel figuratif. Il rejoint la contemplation et pratiquement la religiosité. Autour des souris tuées et suspendues par le museau, ou des rapaces crucifiés, intervient souvent une vibrante trame grise, au sommet ou au bas de la page blanche, composant une espèce d'auréole, un arc-en-ciel éteint: ce sont de petites feuilles, des teignes, des larves tracées au crayon avec un fourmillement incroyable de détails fins et distincts; entre des gouttes obliques de rouge aquarellé, des griffures et des caillots d'encre (l'effet peut nous rappeler les enchevêtrements symboliques et calligraphiques de Wols) traversent l'espace : des éclaboussures de sang, des humeurs pressées de la circulation d'humeurs sortant d'un vaisseau coupé. Parfois, une tache noire se répand sur la page ; c'est l'empreinte de la bête écrasée comme il en reste parfois sur les murs peints à la chaux des pauvres abris. [...] Velly commente avec des vers ses propres images lucides et douloureuses [...] *Le Bestiaire perdu* de Velly est une sorte d'*Anthologie de Spoon River* des insectes, des rongeurs et des rapaces. Le refus de la mort injuste [...] est, au contraire, pour Velly, la raison première de la connaissance et un propos ferme de l'opposer à la poésie : destinée à perdre toutes les batailles, mais, à l'instar du phénix, renaissant toujours de ses propres cendres. »

Fortunato Bellonzi, *Le monde annihilé de Jean-Pierre Velly*, dans «Il Tempo», Rome, 28 novembre 1980

Et Vito Apuleo:

« *De l'alchimie au paroxysme de la manière* est une définition du travail de Jean-Pierre Velly que j'avais déjà utilisée l'autre fois, et que je pourrais proposer à nouveau, maintenant que l'artiste français, romain d'adoption, présente deux expositions qui réaffirment son credo artistique : à la galerie Don Quichotte, le *Bestiaire perdu*, et au Centre Culturel Français (sur la Piazza Navona) l'ensemble de son œuvre graphique.

Il n'y a pas de rupture entre ces deux événements. Ce Moyen Âge fantastique et hallucinatoire (comme l'écrit justement Mario Praz) qui serpente dans sa thématique; cette sorte d'angoisse qui peuple la fantaisie de l'artiste de monstres sortis de la mémoire, monstres qui à la lumière du soleil, se révèlent en réalité inoffensifs; ce bestiaire qui se glace dans un détachement hivernal dans lequel il est immergé, ne refuse pas totalement un certain goût raffiné pour la métaphore. Il est composé d'éléments qui accompagnent constamment la recherche de Velly. Sur ce se greffe sa prodigieuse habileté technique, la morsure du burin, d'où sort un amoncellement poétique de sentiments qui, lentement, tendent vers la découverte de la réactivité émotive. La profondeur de l'analyse semble être la voie que l'artiste a choisi pour exorciser cette sorte « d'obsession nordique » qui envahit sa vision au niveau de l'inconscient. D'un côté, donc, la pression d'un refus de la raison presque pour défendre un secret caché sous la couverture de la conscience, de l'autre l'hypothèse rédemptrice poursuivie à travers l'affirmation d'une matérialité réalisée au moyen d'une manualité destinée à rétablir le statut de l'art à dans son étymologie. »

Vito Apuleo, *Jean-Pierre Velly*, dans «Il Messaggero», Rome, 11 décembre 1980

Et Antonio De Lorenzi:

« Dans la poésie de Velly, faite de mots indissolublement liés aux images visibles, le *cimetière des animaux* se transforme en un « théâtre » très original de la création, un univers fantastique et hallucinant proprement médiéval, un conte non sans aspects horribles et éclairé comme par une lumière sourde: cette poésie, avec ses moments de stupeur semble nous reconduire aux racines du temps, aux mystères d'un âge primitif ou, peut-être, d'un âge futur. »

Antonio De Lorenzi, *bestiaire quasi médiéval*, dans «Messaggero Veneto», Udine, 4 janvier 1981

Paris, 27 novembre 1980 - 15 janvier 1981

Atelier René Tazé

Exposition des gravures de Fiorenza Bassetti, Louis-René Berge, Richard Davies, Maurice Frey, Fiona James, Jean-Pierre Velly.

1981

Rome, 20 octobre - 19 novembre

Galerie Temple - Tyler School of Art in Rome,

Jean-Pierre Velly.

L'exposition anthologique accueille 40 gravures.

Guido Giuffrè le lendemain de l'inauguration la commente sur la chaîne RAI 3:

« [...] Boschi est un Bolonais, dit-on, et donc un Italien. Il est utile de le répéter pour se rendre à l'exposition de Jean-Pierre Velly, qui est français et pourtant semble allemand. Les quarante gravures exposées à la galerie Temple, de la *Tyler School of Art* à Rome, sur le Lungotevere Arnaldo da Brescia, représentent environ la moitié de toute l'œuvre d'un des acrobates les plus virtuoses de la gravure contemporaine. Velly, qui n'a pas encore quarante ans, s'est trompé de siècle; il aurait dû naître et travailler à la Renaissance allemande où sont restés ses amis Schongauer, Grünewald, Dürer. C'est par une erreur du destin qu'il se trouve aujourd'hui parmi nous. Mais il ne se décourage pas et continue son travail aujourd'hui,

patiemment, comme ses amis le lui ont enseigné, et que lui, a tenacement appris. Dans ces planches, à la technique de taille-douce incroyablement parfaite, analytique, minutieuse, des paysages fourmillant de végétation courent vers des horizons lointains, des nus féminins à la silhouette classique chevauchent agilement les siècles, une foule de cent ou mille personnages revivent les cauchemars des visionnaires d'un autre temps. Mais cette manière en apparence rétrograde n'est pas seulement de la virtuosité admirable, il s'agit ici de racheter la fuite du temps. Si quelquefois le suranné et le muséal rend vain toute cette prestigieuse bravoure, d'autres fois, comme dans certains paysages brûlés et fuligineux, tempétueux, celui qui les regarde est entraîné dans leurs tourbillons, et la technique se fait langage, et le langage une voix vive et inquiétante. »

Au journal radio Rai 3, dans la rubrique Culture, le 11 novembre, à 15. 15, Angelo Mainardi ajoute:

« Des paysages apocalyptiques qui rappellent les fantaisies de Jérôme Bosch; des hommes à l'apparence monstrueuse, des nains, des hydrocéphales; des nus féminins au ventre déchiré duquel émerge une mystérieuse sphère. Ces représentations, on les trouve dans les gravures de Jean-Pierre Velly, un Breton travaillant depuis plusieurs années à Rome. Son œuvre est aujourd'hui présentée dans une exposition rétrospective qui rassemble son travail des vingt dernières années, à la galerie Temple, à Rome, à l'initiative de la Tyler School of Art et de la galerie Don Quichotte. L'œuvre de Velly appartient au courant de l'art visionnaire mais non à celui « fin de siècle » parcouru de suggestions symbolistes. L'art visionnaire de Velly se rallie plutôt à la tradition gothique, à ce monde fantastique et hallucinatoire qui a traversé toute la culture occidentale du Moyen Âge à nos jours. La contamination des formes monstrueuses de Velly (comme l'a écrit Mario Praz dans un essai dédié à l'artiste) est « fascinante comme un sortilège ». « Cette *Histoire de l'infamie* est un hymne à Satan, à ce dieu qui détruit pour créer de nouvelles victimes pour son insatiable voracité : C'est la Nature selon Sade ».

Dario Micacchi écrit:

« Il a un œil analytique jusqu'au délire du visible et est guidé par des pensées apocalyptiques. D'une sensibilité amoureuse et poignante pour les choses infimes de la nature et des hommes. Il sait tout en tant que graveur, mais le fait oublier. Il réussit pourtant à fixer une lumière extraordinaire, celle de l'aube ou du couchant, qui arrive, impalpable, au premier plan pour révéler des massacres, de destructions, des tourbillons d'objets usagés dont on s'est débarrassé, d'horribles métamorphoses de corps humains, mais aussi la beauté sereine d'une figure féminine qui semble régner sinon sur le monde, mais sûrement sur la vie de tous les jours, sur les fleurs, les petits animaux, les brins de paille.
[...] Mais attention, Velly n'est pas un musée de l'éclectisme : c'est un artiste moral d'une modernité absolue, mais qui veut montrer comment ses visions apocalyptiques puisent profondément leurs racines dans l'histoire et dans l'histoire de la peinture. Et de là naît la qualité déchirante de la lumière et son trait capable d'analyser toute la douleur du monde. »

Dario Micacchi, *Velly ou la douleur du monde*, dans «l'Unità», Rome, 18 novembre 1981

Baden-Baden, 24 octobre 1981-10 janvier 1982,
Deuxième Biennale européenne d'art graphique de Baden-Baden.

Il participe pour la France avec : *Enfin*, eau-forte.

Gérard Diaz et Jacques Lassaigne sont chargés de la sélection en qualité de commissaires.

1982

New York, mai - juin
Graham Galleries
Les Visionnaires.

Il expose avec Asada, Dietrich, Fuchs, Houplain, Kuhn, Mohlitz, Moreh, Rubel.

Formello, 9-30 octobre, *L'Arca Antichità*

Jean-Pierre Velly.

Il expose ses dernières gravures.

Paris, 22 octobre - 1 novembre

Grand Palais, *FIAC 82* (Foire Internationale d'Art Contemporain).

Il est présent avec une exposition personnelle d'aquarelles au thème floral

Stand B 40, Galerie Don Quichotte de Rome.

Les parrains de l'exposition sont Alberto Moravia et Jean Leymarie qui introduisent le catalogue édité pour l'occasion par Giuliano De Marsanich, à l'enseigne de la Galerie Don Quichotte, avec entre autre, une poésie de Lucio Mariani dédiée à Velly "pour son Bestiaire perdu".

Jean Leymarie écrit entre autres:

« Soucieux de s'appuyer matériellement aussi sur le passé, Velly recourt aux beaux papiers anciens et les froisse à l'avance. Il a commencé par des aquarelles de fleurs, bouquets de lunaires, bougainvillées ou campanules. Leurs clochettes pourpres aux bractées d'argent s'inscrivent sur des fonds luminescents dont on ignore s'ils sont diurnes ou nocturnes. Les fleurs éclosent et périclent comme les merveilles brèves et renouvelables de la nature et l'une d'entre elles, la saxifrage des roches, appelée justement « le désespoir des peintres », qui s'exténue à rendre ses nuances délicates. Des fleurs trop précieuses, aux teintes chaudes, quoique estompées, Velly passe aux herbes simples et aux plantes des champs, de tonalités basses et froides. Elles se dressent en gerbes ou s'étalent à plat, non à l'intérieur, mais en plein air, au milieu de l'espace entier et de son déploiement turnérien. Il y a alors une réduction du motif et une ouverture atmosphérique. Velly s'avère aussi fin coloriste que dessinateur méticuleux, sur des accords de vert pâle rompu de jaune et ponctué de rouge. Les tiges ramifiées et les feuilles véridiquement transcrites en leurs moindres dentelures ont pour support courbe ou tendu, proche ou lointaine, une bande de terre cendreuse sous l'arche vibrante du ciel.

Ces aquarelles de fleurs et de plantes échappent à la spécialisation traditionnelle du genre et aux catégories de la nature morte. Elles suscitent une méditation silencieuse sur le mystère végétal et sa résonance humaine, sur les contrastes entre les formes vulnérables de la vie et la permanence cosmique des éléments. »

Et Alberto Moravia:

« ... Dans ses gravures apparaissent déjà la dichotomie caractéristique de Velly: la présence contemporaine du défini et de l'infini. Le défini est tout ce qui apparaît au premier plan, dans le temps et dans l'espace ; l'infini se trouve dans les immensités naturelles qui s'évanouissent et se multiplient dans une immensité spirituelle. Le fini est le contemporain, l'infini était avant nous et nous survivra.

[...] Velly a rendu le mystère de l'infini encore plus mystérieux grâce à la précision délicate avec laquelle il a représenté le mystère parallèle et contemporain du fini. On voit comment il rend avec prédilection certaines fluorescences en forme de campanules diaphanes, ou des gouttes brillantes de rouille, ou encore, des petites lampes de papiers huilés. L'apparence des fleurs, des plantes, des herbes de Velly nous parlent d'une fragilité extrême ; et toutefois nous ressentons que l'élan vital qui a produit ces miracles végétaux est toujours en acte et à peine ces fleurs, ces plantes, ces herbes, seront-elles fanées et mortes, que d'autres naîtront comme pour défier l'énigme éternelle, fatale et mélancolique des espaces célestes et marins disparus. Donc, en filant cette métaphore, le rapport entre le fini et l'infini est éternel, l'un ne peut exister sans l'autre.

[...] La même main qui un temps avait mis au premier plan les horreurs du présent suspend maintenant, avec la même intention, l'humble vie végétale dans son devenir. Ce sont apparemment deux choses différentes, mais la réussite réside dans le fait de montrer qu'elles sont une seule et même chose ».

Rome, 26 octobre - 14 novembre

Palazzo Venezia, salle Barbo

Créativité et technique de la gravure. Tradition et recherche à Rome: 1960-1982.

Il expose la planche *La Clef des songes*, illustrée dans le catalogue.

1983

Belfort, janvier

Maison des Arts

Les Visionnaires

Il expose avec 64 autres artistes, peintres, graveurs et sculpteurs, parmi lesquels: Asada, Balossini, Bucaille, Cat, Clayette, Csech, Cupsa, Dietrich, Doaré, Fuchs, Henricot, Houplain, Kuhn, Lepri, Lodého, Lunven, Martin-Bontoux, Mohlitz, Moreh, Roman, Rubel, Trignac.

L'exposition est présentée par Michel Random.

Paris, 2 mars - 22 avril

Galerie Michèle Broutta

Jean-Pierre Velly

Rétrospective de l'œuvre graphique: 82 œuvres exécutées entre 1961 et 1980 à l'occasion de la publication du catalogue raisonné dirigé par Didier Bodart et préfacé par Mario Praz.

On peut lire dans «Le Figaro» :

« Prix de Rome de gravure en 1966, Velly expose chez Michèle Broutta son *oeuvre gravé* complet: douze années de production. Impressionnantes par leur maîtrise technique, ces œuvres plastiquement très classiques évoquent tout un univers pictural où l'on retrouve comme une trace de William Blake, de Bresdin, d'Hercule Seghers, d'autres encore. [...]Velly est un excellent graveur travaillant à l'intérieur d'une tradition. Ce qu'il y a de fascinant chez cet artiste lent, minutieux, c'est la démesure. Une démesure qui s'exprime dans le foisonnement du détail à l'intérieur de l'infiniment petit, dans chaque élément fouillé, fouaillé jusqu'à l'extrême limite du visible. Par exemple dans cette planche intitulée le *Massacre des innocents* où l'on voit d'innombrables personnages grouillants dans un vaste espace découvert vu d'un peu haut, comme dans beaucoup de toiles de Bruegel où encore cet *Ange et linceul* qui semble nous ouvrir les portes de corne et d'ivoire du rêve. Chez Velly le brio technique sert au surgissement de l'imaginaire ».

M. N., *Velly graveur de l'imaginaire*, in «Le Figaro», Paris, 28 mars 1983

Encore un commentaire, dans «L' Oeil »:

« Le réel apparaît, dans ces gravures, comme une sorte de gélatine aux formes enchevêtrées, et toutefois, exactement tracée, qui permettent de passer du naturel à l'humain et, de là, à l'inhumain en une continuelle métamorphose qui laisse deviner un esprit et une imagination irrésistiblement portés vers la métaphore et le symbole ».

Paris, *Velly*, dans «L'Oeil», n. 332, Paris, mars 1983, p. 71

Milan, 30 mars - 26 avril

Galerie Gian Ferrari

Jean-Pierre Velly

Il expose une série d'aquarelles au sujet floral.

On peut lire dans le catalogue un passage du texte de Jean Leymarie écrit pour l'exposition de la FIAC de 1982.

Dans la *Nuova Rivista Europea* on lit:

« Moravia et Sciascia sont *de facto* les parrains italiens de Jean-Pierre Velly, dont on a inauguré le 30 mars l'excellente exposition à la Galerie Gian Ferrari. Cette exposition qui ressemble à une leçon de botanique est en réalité une leçon très sensible de peinture, une opposition discrète mais inflexible à la non-peinture et à l'anti-peinture.

Voici le jugement de référence de Jean Leymarie : « Depuis trois ou quatre années, Velly a renoncé au langage du blanc et du noir qui avant lui semblait essentiel pour décrire un univers onirique, et s'est orienté vers la couleur vécue et la vision naturelle. Dans un mouvement non d'expansion mais de décantation. Deux séries transitoires de ses dessins et aquarelles ont été publiées dans un album, dont l'un avec une préface de Leonardo Sciascia, pour illustrer Corbière, l'autre, des réflexions de lui-même, pour évoquer et rendre vie au *Bestiaire perdu*. [...] Après la rédemption de la figure humaine sous les traits du paria, Velly se consacre au règne animal aux bêtes rejetées, torturées et annihilées : insectes, souris, têtards, chauves-souris. Deux des images de son *Bestiaire de pitié* montrent la cétoine et le scarabée aux reflets métalliques à côté de bouquets de fleurs d'une luminosité phosphorescente. Les fleurs se séparent des coléoptères et inaugurent en 1980 un ensemble inédit d'aquarelles autonomes aux tonalités végétales proposé au public parisien et merveilleusement commenté par Alberto Moravia. [...] L'aquarelle aux reflets aériens est la technique même de la peinture chinoise dans laquelle prédominent le paysage et les végétaux. Ceux-ci n'acquirent en Europe leur pleine indépendance et leur fluidité lumineuse qu'au XIX^{ème} siècle, avec Turner pour le versant nordique, et Cézanne pour le versant latin. Sa liberté présuppose la pleine possession du dessin. Dürer, au génie fondamentalement graphique et pour Velly l'exemple suprême, a créé des aquarelles ayant pour sujet la nature, insolites pour son temps, et qui restent exemplaires. Ils sont l'expression la plus haute du genre. Ce sont pour les jeunes artistes contemporains, des incitations inédites à redécouvrir la densité du réel. »

La leçon de Velly, dans «Nuova Rivista Europea», Trente, mars 1983.

Paris, mai-juin, Espace A.G.F.-Richelieu, *Rêves, Symboles et Imaginaires*.
L'exposition est présentée par Michel Random.

Paris, 24 septembre-2 octobre
Grand Palais
FIAC 83 (Foire internationale d'art contemporain).

Il expose à la Galerie Michèle Broutta O.G.C. Oeuvres Graphiques Contemporaines, avec Blériot, Moreh et Le Maréchal, au sein d'une exposition collective.
Le catalogue reproduit *Vase de fleurs II*, 1974 (Bodart 69).

1984

Rome, 29 mars -31 mai, Galerie Don Quichotte,
Au delà du temps - Aquarelles de Jean-Pierre Velly.

Il expose 17 aquarelles
Nocturne, 1984, 78 x 56 cm ; *Lunaires*, 1984, 78 x 56 cm ; *Fenêtre 1*, 1983, 39 x 28 cm ; *Fleurs d'Espagne*, 1983, 39 x 56 cm ; *Fleurs violettes*, 1983, 78 x 56 cm ; *Fleurs de Lucia*, 1983, 28 x 39 cm ; *Vase de fleurs sur la mer*, 1982-83, 78 x 56 cm ; *Ruines*, 1983, 56 x 78 cm ; *Pirouette*, 1983, 78 x 56 cm ; *Rouvre*, 1983, 56 x 78 cm ; *Amour en cage*, 1983, 39 x 28 cm ; *Paysage bleu*, 1984, 56 x 39 cm ; *Fleurs suspendues*, 1984, 78 x 56 cm ; *Les deux vases*, 1983, 56 x 39 cm ; *Fleurs au crépuscule*, 1983, 39 x 56 cm ; *Grand Paysage aux fleurs rouges*, 1983, 78 x 56 cm ; *Fenêtre 2*, 1984, 78 x 56 cm.

On retrouve les textes de Jean Leymarie et d'Alberto Moravia écrits pour l'exposition de la FIAC de 1982, dans le catalogue, et en extrait sur les cartons d'invitation.

Franco Simongini écrit:

« Comparées aux premières expositions d'aquarelles d'il y a quelques années, les nouvelles œuvres de Velly échappent encore plus à la qualification de genre, de *nature morte*. Elles s'en distinguent, mûrissent, nous frappent vraiment par leur qualité, par leur résonance humaine, leur poésie différente, plus atténuée. Elles se distinguent aussi par la dilatation de la lumière qui n'est pas la lumière naturaliste de l'aube ou du couchant (ou d'un demi-jour métaphysique), mais une sorte de lumière mentale qui transforme ces filaments végétaux, leurs corolles florales, en emblèmes, étendards de notre conscience libre dressés contre le ciel, symbole d'une vie riche, mélancolique, béate de sa propre défaite et de sa propre perte, dans sa floraison acharnée et luxuriante. Ce sont les emblèmes d'une vie intérieure qui cherche à survivre dans l'enchantement de sa solitaire, parfaite et inutile beauté. Inutile comme tout vrai art, utile seulement à notre réconfort, à notre joie personnelle ».

Franco Simongini, *Velly: le symbolisme de la beauté végétale*, dans «Il Tempo», Rome, 1 avril 1984

Enzo Bilardello:

... Velly en oublie presque la façon moderne de comprendre la technique et semble préférer les choses anciennes. Il recherche un Romantisme presque palpable, sous lequel les étoiles et la voie lactée se déterminent comme une substance qui se dépose sur le papier et non comme des images.

... En réalité dans les fleurs, on sent le drame d'une existence accélérée, d'une vie corporelle qui se défait et s'aplatit comme se comportent les couleurs qui s'affaiblissent.

Alors on perçoit clairement que Velly a relié l'existence minime, fugace et caduque des fleurs au flux plus vaste de l'existence de l'univers contre lequel elles se profilent. »

Enzo Bilardello, *Les aquarelles de Velly*, dans «Corriere della Sera», Milan, 9 avril 1984

Giorgio Soavi:

« J'ai dit d'abord qu'il n'y avait rien de décadent, parce qu'il n'y en a pas, rien de pourri, de décomposé dans ses dessins. On croirait que son herbier vient à peine d'être cueilli, et l'œil de Velly le regarde à chaque fois comme un adolescent face à la grande découverte des plantes de notre planète. Chaque plante vient, nécessairement, d'un lopin de terre de Dürer, comme on peut dire qu'un lapin *est* du Dürer. Il s'ensuit donc que ce lapin n'est rien d'autre que la variante de ce thème. Mais les fleurs et l'herbier de Velly ne sont pas transparents comme les chefs - d'œuvres de Dürer, mais faits de chair, d'une viande verte, pleine de filaments odorants, avec de l'eau à l'intérieur et des fils d'herbes que l'on aurait mastiqué des milliers de fois, en attendant toujours le moment où sa saveur amère particulière se déposerait dans notre bouche. Une sensation anthropophage naît au regard de ces aquarelles, que je mangerais une à une, lentement, en rejoignant un endroit lointain, une marche exténuante mais en compagnie extraordinaire des forces de la nature.

[...] Ses dessins suscitent en moi la même ferveur avec laquelle se regardent les scènes de la peinture dite sacrée, l'Annonciation, la Nativité, la Création. Stupeur et ferveur. Le monde est en train de fermenter, mais ne court pas vers la catastrophe. Il a été arrêté un moment afin de pouvoir contempler une créature à peine née, et l'air qui est suspendu autour de cet événement est l'air qu'on respire quand on regarde la bravoure avec laquelle Jean-Pierre Velly a représenté ses plantes. »

Giorgio Soavi, Jean-Pierre Velly, dans *Epoca*, a. XXXV, n. 1749, Milan, 13 avril 1984

Vito Apuleo:

« Sur des feuilles froissées de papiers anciens, Jean-Pierre Velly raconte avec ses aquarelles une longue histoire de plantes, de feuilles, de fleurs minutieuses et précieuses dans leur délicate transparence. Une histoire inquiétante, de suggestions romantiques, d'abandons nocturnes, de poésie méditée mais aussi d'alarmes. C'est pourquoi, à mon avis, le conte de cet artiste français devenu italien d'adoption, n'est pas si rassurant. Pièces archéologiques d'un monde qui tend à disparaître, ces fleurs que la patine du temps enveloppe ne veulent pas seulement être un hymne à la nature mais aussi un fait de nostalgie, la manifestation de quelque chose qui petit à petit ne trouve plus d'espace dans la condition de l'homme technologique et que Velly capture comme des lambeaux de la mémoire, les immergeant dans une vision densifiée.

Le spectacle naturel dans un tel monde, constitue seulement une image-écran. Derrière celle-ci se cache une réalité psychique, chargée d'affects ambivalents, se rapportant à une réalité fascinante et en même temps terrible, obstinément liée à une idée de grandeur mais aussi de mort. »

Vito Apuleo, *Les expositions. Jean-Pierre Velly*, dans «Il Messaggero», Rome, 24 avril 1984

Paris, avril - mai

Bibliothèque Nationale

Cent gravures originales de la nouvelle génération des graveurs.

Il expose: *Les Temples de la nuit*, 1979.

Les autres artistes sont : Asada, Doaré, Le Maréchal, Lodého, Mazuru, Mohlitz, Rubel, Tingaud, Trignac.

L'exposition itinérante est présentée dans les principales villes françaises.

Rome, 5 mai.

Inauguration du *Centro Culturale Permanente Grafica d'Arte de Montecelio* qui, à partir 1985, s'appellera *Institut San Michele* et à partir 1989 *Institut Montecelio*. Velly fait partie du comité scientifique avec Giulio Carlo Argan, Livio Cristini, Gerardo Lo Russo, Manlio Massironi, Massimo Pistone, Stefano Salvi et Guido Strazza. Il donnera, jusqu'à sa disparition, des cours sur la qualité et la signification du trait. L'assistent, pour la technique chalcographique, Tudor Dragutescu et Rita de Stefano.

Publication d'un catalogue "A vif", F. Lunven et ses amis (Ramon Alejandro, François Deck, Alain Le Foll, Jacques le Maréchal, Vladimir Velickovic, Jean-Pierre Velly).

1985

Milan, décembre. Sort, sous la direction de Giorgio Soavi, sur un projet graphique d'Enzo Mari, *l'Agenda Olivetti 1986*, illustré par 13 de ses aquarelles exécutées pour l'occasion et achetées par le propriétaire de l'entreprise, Giulio de Benedetti.

1986

Rome, 18 avril -31 mai

Galerie Don Quichotte

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue :

Montagne, 1985, huile sur toile encollée sur bois, 97 x 71 cm (ill.) ; *Fleurs sur la mer*, 1985, huile sur toile encollée sur bois, 80 x 60 cm (ill.) ; *Crépuscule*, 1985, huile sur bois, 54 x 37 cm (ill.) ; *Clair de lune*, 1985, huile sur bois, 54 x 37 cm (ill.) ; *La Monnaie du pape*, 1985, huile sur bois, 54 x 37 cm (ill.) ; *Après*, 1985, huile sur toile, 140 x 97 cm (ill.) ; *Fenêtre au rideau*, 1985, huile sur bois, 250 x 70 cm (ill.) ; *Paysage*, 1985, aquarelle, 28 x 42 cm (ill.) ; *Autoportrait*, 1985, pointe d'argent, 49 x 35 cm ; *Paysage*, 1986, huile sur bois, 70 x 50 cm ; *Bucrane*, 1986, huile sur bois, 70 x 97 cm (ill.) ; *Anémones*, 1986, huile sur toile encollée sur bois, 50 x 70 cm (ill.) ; *Roses blanches*, 1986, huile sur bois, 97 x 71 cm (ill.) ; *Autoportrait*, 1986, pointe d'argent, 49 x 35 cm ; *Autoportrait*, 1986, encre et crayon, 48 x 34 cm ; *Campagne Romaine*, 1986, tempera, 28 x 39 cm (ill.) ; *Avant l'ombre*, 1986, tempera, cm. 56 x 38 (ill.) ; *Couchant*, 1986, tempera, 38 x 56 cm. (ill.) ; *Restes*, 1986, tempera, 56 x 38 cm. (ill.) ; *La Vague*, 1986, tempera, 71 x 48 cm. (ill.) ; *Montecelio*, 1986, huile sur bois, 49 x 71 cm.

Marisa Volpi écrit dans le catalogue:

« Velly aujourd'hui, en 1986, présente aussi dans cette exposition des tableaux à l'huile réalisés ces deux dernières années. Encore des fleurs et des paysages. Thèmes d'une tradition artistique évidente. Ceux-ci ont représenté dans la peinture une acmé de félicité de la vision et

de perception physique de la nature - je pense en particulier à Monet. Mais chez Velly, ils sont entourés de la magie du regard intérieur, malgré l'optique précise et la vibration symbolique. Il les anime d'une vie bizarre, autonome et inoubliable.

D'une manière très différente, pour ne pas dire opposée à celle de Velly, les fleurs d'Odilon Redon manifestent aussi une vitalité nocturne. Ses bouquets assortis de riches timbres clairs, aigus sont toutefois éloignés de la nature. Plus que celles de Velly. Leur couleur éteinte vient d'une espèce de traduction des noirs des dessins de Rembrandt. On y retrouve plus les couleurs des pierres précieuses que celles des buissons en plein air.

Velly a pris une autre voie: celle d'un amour avoué pour les restes de la beauté, donc l'aura sombre de ses paysages repousse le lyrisme de Biedermeier à une distance vraiment lointaine, laissant émerger une étrange allusion apocalyptique de la profondeur à l'infini dont les stratifications, la tourmente, la densité de sa peinture guident l'œil du spectateur.

Dans un point du tableau en effet, comme déjà dans les aquarelles, se condense une clarté d'après le déluge. Cette clarté très profonde et localisée, est parfois contrainte à s'arrêter là, parfois au contraire se répand dans un détail du tableau ; et quand ceci arrive, ce détail révèle une mélancolie particulière.

[...] On dirait que les tableaux de Velly et l'ensemble de son œuvre, même celle qui rappelle le monstrueux *Samsa* de Kafka, sont l'illustration du parcours du sentiment vers la matière, celle qui fermente et couve dans la nuit, et vice-versa. L'artiste, qui fait plus que suggérer notre propension émotive vers le symbole de la nostalgie, cherche toujours à nous faire savoir de quelles profondeurs, regardées avec un réalisme tranquille, vient son enchantement. C'est ainsi que la beauté nous parvient imprégnée de présages, de pensées, d'une présence fatale, et de cette façon se cache l'artifice de son atelier, qui existe vraiment et nous fait rétrospectivement penser à d'autres artistes visionnaires. Il suffit de nous souvenir de Seghers et de Bresdin, l'un maître idéal de Rembrandt, l'autre de Redon.

À travers la transfiguration formelle, Velly efface tout résidu autobiographique, chaque violence sinistre est enracinée dans la nature humaine. Mais une telle transfiguration de l'ensemble se présente comme un témoignage absolument moderne ».

Antonello Trombadori commente:

« Le choix de Velly s'inscrit dans le développement de la jeune peinture italienne des années 60. Evidemment, son refuge dans la *beata solitudo* médiévale du Tibre est aussi le reflet du regain presque préraphaélite qui s'exprime un peu partout en Europe, dans la fuite de l'assaut technologique urbain. Mais Velly réussit en plus à rouvrir des fenêtres et à indiquer des sentiers de fuite quand sa fantaisie se fait introspective et se concentre sur des objets et des lieux à l'existence secrète et éloignée. Son style se précise de cette manière comme un moment du procédé inventif qui est typique de quelques peintres italiens s'inscrivant dans l'esprit européen. J'en cite deux de générations et d'impacts différents : Piero Guccione et Enzo Cucchi. L'attention qui a été portée à Jean-Pierre Velly par Jean Leymarie, Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Giorgio Soavi, et Marisa Volpi met justement l'accent sur l'ascendance nordique d'un magistère graphique qui remonte à Seghers et à Rembrandt, à Bresdin et à Redon. Mais il me semble impossible de ne pas lier les fleurs de Velly à celles d'Antonio Donghi, et à celles de Mario Mafai, revisitées, comme c'est arrivé à son contemporain allemand Dieter Kopp, un des continuateurs de l'héritage très fertile de l'école Romaine de la première moitié du siècle ».

Antonello Trombadori, *Toutes les fleurs du pensionnaire*, dans «L'Europeo», Milan, 17 - 26 avril 1986, p. 134

Franco Simongini:

« Ce sont des paysages, des couchants et des montagnes avec des fleurs au premier plan, tous envahis d'une grande spiritualité (un des peintres les plus appréciés de Velly est le grand Friedrich). « *Friedrich s'agenouille devant l'infinie beauté de la nature* me confie Velly *moi je m'agenouille devant la journée de l'homme qui meurt* ». Qu'est-ce, sinon une prière à la beauté éphémère de la création que cette description minutieuse, obsédante, que Velly fait des fleurs au premier plan sur fond d'un paysage au couchant si intensément peint ? S'il intègre des objets, Velly les décrit dans une éternité intemporelle. L'archétype du vase, du verre qu'il

recherche. « *C'est mon mysticisme* répète Velly - *une représentation de ma conception de la vie et de l'univers* ». La lumière qui investit les paysages de Velly est une lumière toute intérieure, qui cherche à recréer les choses et la nature dans une vision poignante de l'éphémère humain. Et quelles choses évoquent plus l'idée de vanité que les fleurs ? Nous y voilà : pour Velly ces fleurs et ces paysages mis en contraste, signifient justement la beauté éphémère qui se noie et meurt dans le grand crépuscule de la nature, sans drame ni tourment, ainsi, en silence, d'une façon très réaliste (Velly affirme en fait ne pas avoir une vision pessimiste du monde mais une vision réaliste). »

Franco Simongini, *Velly: ce miracle végétal dans l'infini*, dans «Il Tempo», Rome, 21 avril 1986

Enzo Bilardello:

« On pourrait intituler ses aquarelles et ses peintures *Tempête dans un verre d'eau*, non d'une manière péjorative mais pour mettre en relief la conception lyrique de ces modestes fleurs anéanties, non d'une mort subite, mais du poids débordant d'une nature qui met en acte une transmutation alchimique grandiose : un petit morceau de la vie quotidienne happé dans une dimension héroïque. »

Enzo Bilardello, *Précieuses mélancolies de Velly*, dans «Corriere de la Sera», Milan, 21 avril 1986

Venise, juin-septembre

Palazzo Sagredo,

Initiative Kepler : les peintres en Italie dans la civilisation de l'énergie et de l'électronique.

Il expose: *Fleurs sur la mer*, 1985, huile sur bois, 80 x 60 cm (ill.).

La notice, dans le catalogue Fabbri Editeurs qui énumère les contributions de Maurizio Calvesi, Stefano Rodotà, Marisa Volpi et Marisa Vescovo, est de Patrizia Radocchia.

Milan, 18 novembre

Sort, publié par la maison Garzanti, *le tableau qui me manque* de Giorgio Soavi. Un livre sur la vie, les œuvres et les manies des peintres et sculpteurs célèbres (Balthus, Giacometti, Sutherland) qu'a connu Soavi, mais aussi des jeunes comme Horst Janssen, Piero Guccione, Domenico Gnoli et Jean-Pierre Velly.

Soavi écrit:

« La dernière fois que j'ai jeté un œil au studio de Giacometti à Paris, j'avais empilé des caisses de bière trouvées dans la rue pour pouvoir voir dedans, et de là, regardant dans cette petite pièce désormais vide, j'ai vu, sur un petit guéridon, un bouquet de fleurs, qu'une admiratrice avait déposé. C'étaient les fleurs, les os, les fils, les reprises, l'ébauche de ses dessins. Ce n'étaient pas n'importe quelles fleurs, parce qu'elle s'étaient identifiées à lui.

Celles du studio de Formello se sont identifiées à Jean-Pierre Velly qui les dessina ensuite sur de vieux papiers raccommodés avec de petits morceaux, semblables à de petites pièces sur une carte et leurs couleurs. Même si elles sont verdoyantes, elles ont un fond biscuit, mais peu cuit. Il s'agit en général d'herbes posées sur une table ou arrangées dans un verre d'eau. Le fond est parfois grandiose parce que ces appuis de fenêtre fleuris s'ouvrent sur des nuits étoilées, des vagues à marée basse, ou sur un paysage lumineux et immense qui me rappelle ce célèbre tableau d'Altdorfer où, au-delà des soldats qui combattent, s'étend un paysage extraordinaire au soleil brûlant dans le couchant. La vision d'une ouverture à couper le souffle d'un simple observateur admiratif.

La lumière diffuse que l'on voit dans son atelier - un minuscule studio aux murs blanchis à la chaux. Pour obtenir la lumière diffuse sous-marine capable de saisir ces fleurs, Velly a fabriqué une espèce de toile avec du papier blanc, un autel à l'intérieur du studio ».

1987

Milan, 6 - 14 juin, Fiera de Milan,

Arte segreta. L'espace du silence.

Il expose: *Les roses blanches*, 1986, huile sur bois, 97 x 71 cm. (ill.).

L'exposition, dirigée par Vittorio Sgarbi, accueille les oeuvres, entre autres, de Bailey, Boschi, Clerici, Ferroni, Foppiani, Gnoli, Guarienti, Guccione, Kopp, Koulbak, Lacasella, Luporini, Pompa, Sarnari et Vinardell.

Vittorio Sgarbi dans le catalogue Cariplo publié par Poligrafiche Bolis de Bergame explique :

« Existence et géométrie, inquiétude et forme semblent s'allier dans ces images, dont la mesure, dont le rendu expressif sûr repose sur une grande force évocatrice. L'homme est toujours de l'autre côté, qui regarde, devant le seuil d'un endroit, d'une fenêtre, devant un paysage. Ce qu'il voit est sa propre solitude. De telles œuvres représentent la prise de conscience que chaque individu est irréparablement seul, que le monde est un désert infini. Le protagoniste de ces espaces, où l'homme n'apparaît pas, et s'il apparaît il n'est qu'un élément de la composition, est le silence ».

1988

Rome, 30 mars -30 avril

Galerie Don Quichotte

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue:

Nu au linceul, 1986, crayon de couleur, 57 x 76 cm (ill.) ; *Nu allongé*, 1987, crayon, 40 x 70 cm (ill.) ; *Vase au fleurs et mer*, 1987, huile sur bois, 78 x 60 cm (ill.) ; *Nature morte*, 1987, huile sur bois, 97 x 70 cm (ill.) ; *Le désespoir du peintre*, 1987, aquarelle, 100 x 70 cm (ill.) ; *Teresa*, 1987, crayon et sanguine, 70 x 100 cm (ill.) ; *Autoportrait à la main gauche*, 1987, crayon, 76 x 57 cm (ill.)

Nu, 1987, crayon, 57 x 76 cm (ill.) ; *Tiziana*, 1987, crayon de couleur, 76 x 57 cm (ill.) ; *Autoportrait à la montre*, 1987, crayon, 76 x 57 cm (ill.) ; *Nu endormi*, 1987, crayon et sanguine, 100 x 70 cm (ill.) ; *Nu assis*, 1987, crayon et sanguine, 57 x 76 cm (ill.) ; *Autoportrait grandeur nature*, 1987, crayon, 76 x 57 cm ; *Rafaella*, 1987, crayon et sanguine, 76 x 57 cm (ill.) ; *Nu sur le lit*, 1987, crayon et sanguine, 70 x 100 cm (ill.) ; *Grande paysage*, 1988, huile sur toile, 150 x 100 cm (ill.) ; *Autoportrait*, 1988, huile sur toile encollée sur bois, 97 x 70 cm (ill.) ; *Etude d'arbre*, 1988, encre, 76 x 57 cm (ill.) ; *Petit paysage*, 1988, huile sur toile encollée sur bois, 60 x 80 cm (ill.) ; *Crépuscule sur la campagne*, 1988, aquarelle, 38 x 56 cm (ill.) ; *Etude d'arbre II*, 1988, encre, 76 x 57 cm (ill.) ; *Etude d'arbre III*, 1988, encre, 100 x 70 cm ; *Etude d'arbre IV*, 1988, encre, 100 x 70 cm ; *Nature morte*, 1988, huile sur bois, 60 x 80 cm.

Dans le catalogue, on peut découvrir un texte significatif de Vittorio Sgarbi dont l'intégralité est reproduite p. 38-40. Il termine par ces mots :

« La nature perpétuellement menacée par l'Apocalypse, est bercée de lumières crépusculaires. Tout ce qui est vivant est sur le point de finir: nous assistons à l'instant précédant la disparition. Et c'est cet instant suprême de l'agonie éternelle que Velly veut fixer sur son visage, comme dans la nature. La vraie beauté est seulement celle-ci: non pas le néant, mais ce qui est sur le point de finir.
Toute la force de la vie se concentre dans ce point-ci et en on recueille l'énergie extrême ; parce que l'art, défiant le temps, est le dernier cri de la vie ».

Le texte est aussi reproduit sur le dépliant de l'invitation au vernissage et sera proposé à nouveau, en 1989, dans le volume *La chambre peinte*, publié par les éditions Novecento de Palerme.

Le premier à couvrir l'exposition est Giorgio Soavi:

« Comme un météorologue avertit les spectateurs ignares d'un imprévu, d'une dramatique inversion des tendances, Velly, qui avait fait étinceler des éclairs vert pâle ou solaires sur des brins d'herbe ou sur des fleurs disposées dans des vases, se représente maintenant dans cette série d'autoportraits, sombre et distant de son travail précédent, nous forçant à regarder cette nouvelle réalité. Il s'est représenté comme un homme des temps anciens ou d'une autre planète, d'un temps où la peinture traversait la toile ou le papier cristallisant des drames et des pénitences. Plus d'ombres que de lumières. De sorte qu'aujourd'hui il semble pris d'une euphorie de mort, d'une marque d'un goût qui prétend nous intimider, nous annonçant la peste prochaine. Mais pas trop lointaine. [...] Les magnifiques et sensuels dessins de femmes sont de la même main : je veux dire que ces corps sont traversés, comme les autoportraits, par des lueurs sévères. [...] Velly, avec sa tension décrite avec une patience infinie qui nous surprend : c'est un théâtre sans applaudissements, gelé dans une nouvelle grandeur. »

Giorgio Soavi et *un jour Velly éteignit le soleil et célébra l'obscurité*, dans "il Giornale Nuovo", Milan, 3 avril 1988

Puis Vito Apuleo:

« Un artiste, Velly, qui à la morsure du burin ajoute la *morsure* d'une vision romantique et ténébreuse, prête à conjuguer la maîtrise technique avec la sensation, comme l'écrit Vittorio Sgarbi dans le catalogue, « d'un *cupio dissolvi* comme attitude face au temps ». De cette phrase sommatoire émerge l'inquiétude existentielle de l'artiste. D'où ses autoportraits creusés, vieillis, presque lus en vertu d'une exagération alchimique capable de dépasser le flux trouble du présent dans le désir d'inventer une image et une émotion substituant l'image même. Ou encore ces nus détachés et abstraits dans leur apparent classicisme, qui s'opposent aux tensions de certains paysages arrachés au mutisme de la contemplation et traduits dans un espace sans temps. »

Vito Apuleo, *Jean-Pierre Velly. Magie du temps*, dans «Il Messaggero», Rome, 5 avril 1988

Franco Simongini écrit:

« Il exalte justement la tension de l'artiste français vers *une lumière des ténèbres*, faite d'ascensions parfois étincelantes, apocalyptiques, dans lesquelles affleurent le souvenir - hommage à Rembrandt mais aussi (surtout dans *le Désespoir du peintre* 1987) quelques réminiscences turnériennes, le Turner d'*Ombres et Ténèbres* ou *le soir du Déluge* de la Tate Gallery de Londres. Mais dans toutes les œuvres de Velly exposées à cette occasion, transparait, faiblement modulée, une profonde religiosité de la nature et de l'art, aux tons dramatiques, visionnaires, presque décadents. Et cette religiosité nous rappelle le grand peintre romantique du XIX^{ème} siècle, l'allemand Friedrich. Dans la *Nature Morte*, de 1987 de Velly, la partie horizontale de la mer et du ciel renvoie d'une manière transfigurée et personnelle au *Moine sur la plage* de Friedrich à Berlin, bien que chez Velly les tons dramatiques l'emportent. Puis viennent, minutieuses, puissamment construites, les études

d'arbres, à l'encre, à la Dürer, puis encore, les inquiétants et profonds autoportraits vieillis, saisis au seuil de la dissolution, à la limite frêle entre l'être et le non-être. Ces autoportraits qui semblent nous regarder d'un autre monde, qui ne semblent offrir aucune concession, au contraire Velly a voulu se représenter plus dur et plus sombre encore.

Une nouveauté absolue de cette exposition, les quelques nus et portraits de femme, eux aussi ciselés et caractérisés par une sorte *d'allégresse du naufrage*, dans les pas du maître Ingres, où la beauté s'offre sous la même lumière vespérale que les personnages de la campagne Romaine ».

Franco Simongini, *Velly alchimiste*, dans «Il Tempo», Rome, 7 mai 1988

L'exposition célèbre le 25^{ème} anniversaire de la Galerie Don Quichotte.

Milan, novembre.

Les Editions Elli et Pagani publient l'ouvrage *Jean-Pierre Velly*, avec des textes de Roberto Tassi et de Giorgio Soavi.

Le texte de Tassi s'intitule *Hymne à la nature*:

« Dans les aquarelles, le long travail de l'œuvre graphique est présent sans se remarquer, présent dans son absence. C'est ce travail qui crée comme un terreau, une épaisseur, une invisible matière, sur laquelle se posent, et prennent consistance la légèreté, la lumière, l'espace infini, la micrographie palpitante, des aquarelles. L'œuvre graphique est présente dans la main qui trace au pinceau ces menus traits, dans l'esprit qui voit l'immense pullulation de la nature. Il suffit à Velly de partir de quelques fleurs, de quelques tiges, ou seulement d'un brin d'herbe tellement commun qu'il en reste inconnu, pour susciter l'immensité [...] La vie naturelle pullule infiniment dans ce respect presque religieux du particulier, qui est comme une conscience morale.

Mais quand l'œuvre est terminée et que nous la regardons, chaque détail s'annule et participe au chant immobile, lumineux, multiple, du *tout* : les fleurs et les herbes conservent leur précision mais appartiennent désormais au ciel fantastique des apparitions. Se sont eux et les fantômes colorés d'eux-mêmes ; ce sont des objets et des essences, des fragments de nature et des épiphanies de l'esprit. Assaillis et libérés par la lumière, ils s'étendent dans son giron et semblent à la fois des condensations, des accidents de la lumière, emprisonnés par la lumière. Parfois ils respirent coincés entre deux sources lumineuses différentes: celle antérieure qui les fixe dans leur irrégularité, libre et parfaite composition, projetant de légères ombres bleues, ou à peine grises sur le plan qui les soutient ; celle à l'arrière, qui vient de profondeurs inconnues de l'œuvre ou d'en haut, d'un ciel passant insensiblement du bleu à l'azur, au rose, au jaune, et les auréole doucement d'un halo argenté, d'une splendeur transparente, les livrant ainsi à cette lévitation où il persistent éternellement. Comme si derrière ces bouquets d'herbes et de fleurs, s'étendait un grand espace naturel, visible seulement par la luminosité qui en émane.

Mais le plus souvent, cet espace se découvre en entier : il s'ouvre alors un souffle immense, une angoisse de l'infini, comme on ne peut le voir que dans les paysages de quelques romantiques du Nord : des ciels emplis de nuages, palpitants d'étoiles ou de la lumière impalpable de la lune qui éclaire à peine l'étendue de la mer fixant l'ondulation silencieuse d'une nuit chaude. Il semble qu'il doit naître un contraste entre ces fragments de nature posés si près de nous, et cette nature haletante, puissante et lointaine, des nuages et de l'eau. Mais dans la nature et, dans l'art, les contrastes se confondent, et s'unissent pour créer la *Poésie*. L'espace qui naît derrière eux, enveloppe les végétaux et les happe à nouveau dans sa vastitude, les fait participer, humbles et altiers, à la grande circulation de la lumière, des nuits, des saisons dans le grand mouvement du cosmos. »

Giorgio Soavi intitule sa contribution *Fleurs d'hiver* :

« L'atelier est une espèce de caverne de pierre blanche au milieu des roches dominantes, qui accompagnent et encerclent ces murs comme une chaîne de montagnes rocheuses entourent la plaine. La plaine, ce sont les tables à dessin, la lumière électrique, les sièges, une presse à

taille-douce et un cartel cloué au mur qui avertit en italien : *Qui dentro non si tocca niente* (ici, on ne touche à rien). Velly a peut-être peur que quelqu'un vole le squelette du chat qu'il a rangé dans une boîte à chaussures; la carcasse desséchée d'une souris, l'aile léonardesque d'une chauve-souris, les ailes des coléoptères, les peaux de serpent que l'on trouve dans les montagnes des alentours. Quelqu'un en a peut-être pris une et se l'est mise en poche pour jouer un peu avec; est-ce que leur présence de squelette nous rassure sur la difficulté de la vie ? Dans un coin de l'atelier se trouve une sorte de mangeoire dans laquelle sont alignés, ou suspendus des bouquets de fleurs séchées, illuminés par une lumière électrique que filtre un papier opaque : est filtré de cette manière le peu de lumière que l'artiste désire. L'air qui se respire est celui du désert qui me rappelle vraiment celui du Nouveau-Mexique ou de l'Arizona, qui n'est pas un désert de sable, mais un désert rougeâtre plein d'arbustes secs et tranchants comme des lames. S'il y a un peu de vent, on peut voir voler ou se poser énergiquement ces arbustes faits de fleurs séchées qui, ici à Formello, ont été suspendus et mis en pose pour qu'il les dessine. Presque tout l'herbier de la Création est présent. Imaginez que vous venez de tondre l'herbe du gazon sur lequel se sont posés les petits pieds nus du *Printemps* de Botticelli, une pelouse minutieuse, un herbier inhabituel comme si Botticelli avait récolté et peint tout ce qui se trouvait en Toscane de son temps. Ici, dans l'atelier de Formello, le même gazon de feuilles, fleurs et fruits est étendu et recueilli afin que l'artiste venu de Bretagne puisse œuvrer et produire. »

1989

Milan, mai.

Silvia Dell'Orso lui dédie un essai-interview dans le n°196 d'«Arte»:

« C'est son long séjour à la Villa Médicis qui l'a conduit à choisir comme patrie adoptive Formello, un vieux bourg situé à quelques kilomètres de Rome. *Unique solution concevable*, observe-t-il, *après avoir habité ses propres yeux à tant de vert, c'est bien préférable à une maisonnette en ville*. C'est là que se trouve son studio, son lieu de travail et de refuge en même temps, rempli d'objets de toute nature. Chacun pourrait faire partie d'un de ces *memento mori* que sont tant de natures mortes flamandes mettant en valeur l'inexorable vanité: bucranes poncés, carapaces de tortue, bouquets de fleurs desséchées, oiseaux embaumés, ailes de papillon, mais encore une petite fresque du XVI^{ème} qui apparaît sous le crépis et deux reproductions de dessins, un de Michel-Ange et l'autre de Léonard.

Ce sont des dessins formidables que j'avais sous la main et que j'ai accroché sans raison particulière s'empresse de préciser Velly, presque inquiet d'une énième confrontation, à la recherche d'une généalogie qui a déjà fait suggérer des noms aussi illustres que Schongauer, Dürer, Bosch, Spranger, Seghers et d'autres. ...] *Il y a des moments où, explique-t-il, je me sens attiré par une technique plutôt que par une autre, et je ne me consacre alors qu'à celle-là. C'est comme si la gravure, l'huile, l'aquarelle étaient trois mondes ayant un but identique, mais avec des langages spécifiques ; les clés de ces vocabulaires sont à peu près étanches.*

[...] *La technique est seulement un instrument à maîtriser, pour autant qu'elle soit acquise, mais ce n'est pas le but de l'art. Ce qui m'intéresse, par exemple, dans une gravure comme le Massacre des innocents qui est un monceau d'un millier de personnages, n'est pas la prouesse technique, mais le fait que si on la regarde à deux mètres de distance on ait la vision d'un paysage, animé par une lueur venant du fond, et qu'en s'approchant on ait l'information du contenu effectif, et qu'en reculant à nouveau notre enquête soit ultérieurement modifiée ».*

[...] *Il préfère laisser parler sa peinture, autrement, dit-il, j'aurais été un poète ou un écrivain. »*

Silvia Dell'Orso, *Jean-Pierre Velly*, dans «Arte», a. XIX, n. 196, Mondadori, Milan, mai, p. 95

Parme, 21 octobre - 10 décembre

Galerie La Sanseverina

Jean-Pierre Velly

Il expose, comme signalé dans le catalogue :

Peintures, aquarelles et dessins:

Vase de fleurs sur la mer, 1983, aquarelle, 77 x 55 cm; *Après*, 1985, huile sur toile, 140 x 97 cm; *La Monnaie du pape*, 1985, huile sur toile, 54 x 37 cm; *Fenêtre au rideau*, 1985, huile sur toile, 50 x 70 cm (ill.); *Anémones*, 1986, huile sur toile encollée sur bois, 50 x 70 cm (ill.); *Vase de fleurs et mer*, 1987, huile sur bois, 78 x 60 cm (ill.); *Raffaella*,

1987, crayon et sanguine, 76 x 57 cm; *Tiziana*, 1987, crayons de couleur, 76 x 57 cm; *Nu allongé*, 1987, crayon, 40 x 70 cm; *Nu assis*, 1987, crayon et sanguine, 76 x 57 cm; *Autoportrait à la montre*, 1987, crayon, 76 x 57 cm; *Fleurs d'hiver*, 1987, aquarelle, 92,5 x 61,5 cm; *Grand paysage*, 1988, huile sur toile, 150 x 100 cm; *Autoportrait*, 1988, huile sur toile, 97 x 70 cm (ill.); *Petit paysage*, 1988, huile sur toile, 60 x 80 cm; *Autoportrait en pied*, 1988, huile sur bois, 100 x 72 cm; *Coquille*, 1988, aquarelle, 70 x 100 cm; *Fenêtre*, 1988, aquarelle, 100 x 70 cm; *Vague*, 1988, aquarelle, 76 x 57 cm; *Fenêtre nocturne*, 1988, aquarelle, 100 x 70 cm; *Fleurs desséchées*, 1988, aquarelle, 55 x 73 cm (ill.); *La maison de Sutri*, 1989, aquarelle, 70 x 100 cm (ill.); *Autoportrait*, 1989, crayon, 100 x 70 cm (ill.); *Petit coucher de soleil*, 1989, aquarelle, cm 70 x 100 cm; *Les chardons bleus*, 1989, huile sur toile, 97 x 71 cm; *Arbre*, 1989, encre, 100 x 70 cm; *Portrait de Giuliano de Marsanich*, 1989, crayon, 70 x 50 cm; *Le Chêne*, 1989, aquarelle, 70 x 100 cm (ill.); *Chute d'arbre*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm (ill.); *Crépuscule vert*, 1989, aquarelle, 70 x 100 cm (ill.); *Sutri I*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm; *Sutri II*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm (ill.); *Crépuscule sur la plage*, 1989, aquarelle, 57 x 76 cm; *Amour en cage*, 1989, aquarelle, 98 x 70 cm; *Grand crépuscule*, 1989, aquarelle, 106 x 150 cm; *Grand nu allongé*, 1989, aquarelle, 106 x 150 cm; *L'heure grande*, 1989, huile sur toile, 234 x 148 cm (ill.).

Et les gravures:

Main crucifiée; Etude de pied en croix; Grand paysage des Gorges I; La Clef des songes; Maternité I, 1967; *Maternité II*, 1967; *Valse lente pour l'Anaon (Triptyque)*; *Maternité au chat; Rosa au soleil; Trinità dei Monti; Paysage aux autos; Le ciel et la mer; Massacre des innocents; Paysage plante ; Ville détruite; Qui sait? ; Enfin; Un point c'est tout.*

Roberto Tassi, dans le catalogue, affirme:

« C'est un artiste doué depuis le début, d'un grand talent, d'une violente force d'imagination, d'une fantaisie douloureuse. Il a par-dessus tout, une capacité à fondre le particulier dans l'universel, un fragment réduit de la réalité, et un fragment de la réalité immense, de parler de présences réelles, par symboles et par pensées analogiques, donnant ainsi une épaisseur sans limites à ses images.

[...] Il suffit pour Velly de suivre le cours de la réalité, de mesurer le mouvement du temps, depuis son observatoire silencieux, de fixer les yeux sur les objets, sur la nature et sur les hommes et de voir en eux comment s'anime la vie. Il lui suffit de cela pour posséder le sens du drame, de recueillir la cruauté, la violence, la corruption, de voir le guet-apens de la mort, et de tout transférer dans ses images, qui en restent comme violentées, et enrichies du contraste, surtout dans la lutte et dans la compénétration du blanc et du noir dans ses gravures.

[...] l'œuvre des dix dernière années a une dimension très profonde : un mélange de beauté, de mélancolie, de fascination, qui renferme cependant quelque chose d'indicible, une subtile angoisse, une ombre cachée, un pressentiment des abysses, qui donne une grande profondeur, une complication obscure, une continuité au-delà des apparences que seules possèdent les grandes oeuvres modernes. Avec une apparente simplicité l'œuvre de Velly est une des plus profondes et intenses que notre temps ait vu naître. Parce qu'elle est fragile et recèle le sentiment très humain de la mort, elle est immergée dans le cours du temps et rejoint l'absolu, la fin des temps. Elle est hors de la modernité et est même temps en est riche. [...] Il faut enfin regarder les œuvres peintes par Velly ces cinq dernières années en sachant tout cela. Mais oublions le un instant; ayons pour une fois une conscience inconsciente.

S'immerger alors dans la beauté et la profondeur de ces paysages, mers, cieux et fleurs. Dans celles-ci encore plus que dans les œuvres gravées, les deux dimensions du fragment et de l'immensité, du petit objet et de l'infini horizon, s'opposent et s'unissent. Ce sont les deux dimensions selon lesquelles Velly recueille la nature [...] mais aucune d'entre elles n'est expérimentée directement, la première naît de l'espace clos de l'atelier, la seconde de l'espace clos de la mémoire. [...] Dans les gravures, le trait se multiplie et se brise en une myriade de fragments, de lignes, de croisements, de nœuds, créant une variabilité formelle dont la richesse est quasiment impossible à décrire. Mais il en va de même dans ses aquarelles et dans ses peintures, par une transposition qui ne trahit pas sa vocation d'origine. Son langage est fait de minuscules mouvements, de traits subtils et mouvants, de fils d'une trame chromatique, de fils entrelacés et minces comme des cheveux, comme des essaims de lignes.

[...] Velly aime l'analyse, aime pénétrer dans les choses, la répétition infinie de chaque fragment, de chaque trait, la multiplicité de l'existant. Il sait que, quand chaque petit coup de pinceau aura trouvé sa mesure et son espace, naîtra dans l'ensemble le miracle final de l'image. L'union des détails formera le tout. Il sait alors que c'est sur ses nuits, sur ses marines, sur ses vases de fleurs, sur les arbres que passera l'aile du souffle éternel. Survient

enfin l'autre phénomène : ce souffle se transforme en lumière qui se concentre presque toujours au centre du tableau. »

Fidèle comme toujours, Giorgio Soavi commente l'évènement :

« Les motifs de son art sont les fleurs sèches, les paysages enveloppés dans le brouillard, dans la fine brume, et, là-bas, aux limites extrêmes, à la *finis terrae*, le soleil. Ce sont des nus féminins, mais aussi des autoportraits qui le dépeignent sévèrement [...] des paysages ou un chêne spectaculaire venant du ciel pour finir à nos pieds. Le spectacle est celui-ci. Et c'est un spectacle minutieux d'entomologiste, de jardinier, d'homme qui tous les matins se rend dans sa cabane à outils, ouvre le portillon retenu au montant par un fil de fer. Après s'être faufilé dans l'obscurité de son laboratoire, ou il est pris au piège est resté dans son atelier, ou il en sort, traînant avec lui un verre d'eau, des couleurs, de petits pinceaux, des lames de rasoir, et sans doute quelques toiles d'araignées. Les mêmes qui, depuis des temps immémoriaux, sont sur sa tête, entre ses longs cheveux ondoyants, les cheveux d'un homme qui produit de l'électricité, des secousses et des vibrations. »

Giorgio Soavi, *Compte rendu des expositions*, dans "il Giornale Nuovo", Milan, 28 octobre

Vittorio Sgarbi établit un compte-rendu de l'exposition:

« Le Romantisme n'est pas mort. En entrant dans les salles de la Galerie Sanseverina de Parme, nous sommes éblouis par des rayons de soleil sur des horizons infinis, des lieux enchantés, des forêts, des refuges, des anfractuosités dans les bois. La grande peinture de paysage de Turner à Corot est complètement évoquée dans la peinture de Jean-Pierre Velly, un Breton qui a décidé de vivre à Formello, près de Rome. Ce qui demeure de la nature italienne, avec les allégories de fleurs toujours sur le point de se dessécher, est le thème privilégié de son oeuvre. Velly cherche à reproduire avec ces lieux l'esprit même des étrusques. Une vie de la mort, une religiosité nocturne. Ainsi, une maison entre les arbres de *Sutri* semble au premier abord une apparition tranquille. Puis, dans la *Grande Heure*, on voit le temple des esprits de la terre d'où semble venir l'énergie lumineuse du ciel qui se répand à l'horizon. La terre apparaît alors comme le lieu des ombres dans un sublime contraste avec la lumière du ciel. »

Vittorio Sgarbi, *La beauté et la laideur, Velly d'Or. Esprit du temps*, dans «Europeo», a. XLV, n. 47, Milan, 24 novembre 1989

Milan, octobre

Giorgio Soavi évoque l'exposition dans le n°75 de *Franco Maria Ricci*, l'agrémentant de quelques belles reproductions des oeuvres de la collection Barilla. On peut lire le texte qu'il a déjà publié dans l'ouvrage lui étant consacré des Editions Elli et Pagani.

Milan, décembre

Dans le n. 19 de *Grafica*, l'Annuaire de la gravure en Italie, édité par Giorgio Mondadori, Ivana Rossi dédie un essai aux gravures de Jean-Pierre Velly.

« Ce qui caractérise en général les gravures de Jean-Pierre Velly est l'aspect fantastique qui s'exprime à travers la vision des paysages. L'œil de l'observateur se perd à suivre les lignes de l'horizon, les étendues des montagnes et de la végétation qui se confondent avec des tas d'ordures et des débris, des silhouettes d'hommes et de femmes transfigurés par le temps, des corps lacérés, des visages creusés par les souvenirs, des visions apocalyptiques dans lesquelles se mêlent et s'amalgament des éléments de nature diverse. Velly libère ainsi ses propres fantasmes, créant un espace irréel mais aussi intensément spirituel, gravant des paysages transfigurés, dans lesquels trouvent place la grandeur de la vie et de la mort et l'énigme de l'être. En eux se mêlent les forces de la nature en une fusion cosmique continue qui englobe aussi le plus petit fragment de cosmos, le plus petit grain de matière. En ce sens, on peut parler de religiosité, sans nécessairement la relier à une foi. Religiosité, donc, comme expression d'une limite à la compréhension humaine du mystère de l'existence, presque une contemplation de la création. Religiosité à laquelle s'associe peut-être une subtile ironie qui

veut souligner l'idiote présomption de l'homme convaincu de sa propre supériorité sur tous les êtres vivants, le maître absolu de la vie sur terre. Une mise en garde, en somme, à la vanité humaine et à l'inutilité du choix de quelconques valeurs de la vie, qui ne sont en réalité que des joies éphémères.

[...] Le thème du temps, très cher à l'artiste, est étroitement connecté à celui de la transformation et de la corrosion des choses. Pour Velly, tout est corrosion, corrosion du temps, des lieux où nous vivons, corrosion de la pensée, transformation d'un état du meilleur au pire ou, vice-versa... La nature est un exemple continu de transformations. Il n'existe aucune loi naturelle qui stabilise un meilleur état des éléments, même si l'homme en vertu de sa propre présomption, a cherché à imposer un critère de jugement.

[...] Du reste, les gravures de Jean-Pierre Velly sont toujours caractérisées par l'usage d'une technique raffinée. De la pointe de son burin les détails les plus petits et précis prennent vie, détails qui peuplent avec un équilibre sage l'espace défini de ses compositions, comme pour témoigner d'une antique minutie.

[...] Le Paysage peut peut-être être considéré comme le thème le plus récurrent dans les œuvres de Velly, qu'il soit l'élément central ou simple fond de la composition. L'artiste le transforme aussitôt par ses propres réflexions, le chargeant d'une tension émotive, d'inquiétude et d'incertitude qui reflète le contraste entre la minuscule dimension humaine et l'infinie variété du cosmos. »

Ivana Rossi, *Les gravures de Jean-Pierre Velly*, dans Paolo Bellini (a cura di), Grafica. Annuaire de l'art graphique en Italie, n. 19, Giorgio Mondadori & Associés, Milan, 1989, pp. 63-66

1990

Milan, avril.

Dans le volume *La maison des époux*, édité par Camunia, Fausto Gianfranceschi insère un conte, *La bille sur le pic*, inspirée par Velly.

« Depuis quelques années, il a commencé à peindre à l'huile, et son monde est devenu plus sombre, illuminé avec peine d'étonnantes allusions à la beauté perdue. Velly exhume des idées anciennes et des instruments de travail presque oubliés, la pointe d'argent, le burin qui demande une habileté de ciseleur, sans l'aide de l'acide qui dans l'eau-forte corrode le trait. Mais ses images ne sont pas un calque du passé, même si le passé se transmet dans les visions du présent. Au milieu d'une forêt qui semble dessinée par Salvatore Rosa, poussent des tas d'ordures d'où émergent des carcasses d'automobiles. Dans un paysage qui semble conçu par Monsù Desiderio naissent des formes mécaniques, la lente métamorphose des pierres et des plantes. Les visages sont d'une stabilité hypnotique, à l'évanescence spectrale et obsédante. En les regardant de près on s'aperçoit que le *sfumato* est fait de son contraire, un pullulement de traits nets, peut-être tracés avec l'aide d'une loupe. La force de l'art de Velly provient d'un effort continu et austère. Même les fleurs, la plus joyeuse épiphanie de la nature, que Velly aime représenter, n'ont rien de la somptuosité explosive fixée à jamais dans les chefs d'œuvre de Bruegel ou de Van Gogh ».

26 mai. Il disparaît dans les eaux du lac de Bracciano.

« Le lac de Bracciano est très profond, soixante-dix mètres environ à l'endroit où Jean-Pierre Velly est tombé de son catamaran. Et les quatre plongeurs de Rome, à l'œuvre depuis samedi après-midi, n'arrivent pas à descendre jusque-là. Le fond est vaseux et l'on ne voit pas clair. Pendant toute la matinée, les hélicoptères ont survolé la zone où est survenu l'accident, mais en vain. Ce matin les recherches vont reprendre. Pour prêter main forte aux collègues romains, viendront les plongeurs de l'équipe de Grosseto qui disposent d'équipements sophistiqués en mesure de chercher plus au fond (le lac atteint 160 mètres de profondeur). Des caméras sous-marines vont aussi ce matin scruter les eaux du lac. Les pompiers, en collaboration avec les gendarmes de Trevignano, espèrent retrouver le disparu avant demain. Dans le cas contraire, ils demanderont de l'aide aux pêcheurs du lieu qui utiliseront les filets à traîneau. L'aventure tragique de Jean-Pierre Velly a commencé samedi vers cinq heures de l'après-midi. Il était parti à bord d'un catamaran, en compagnie de son fils Arthur, 23 ans du quai de Trevignano. En deux minutes, l'embarcation était déjà loin de la rive. On ne sait pas encore précisément ce qui est arrivé. Peut-être à cause d'une mauvaise manœuvre, le peintre a perdu l'équilibre et est tombé dans le lac. On ne sait pas encore avec sûreté qui était le conducteur du catamaran. L'embarcation s'est éloignée de l'endroit où est survenu l'accident, mais son fils, par une manœuvre habile a réussi à revenir en arrière. Arthur a cherché son père, l'a appelé plusieurs fois, mais en vain. Privé d'espoir, il a rejoint la rive en catamaran et a donné tout de suite l'alarme. Les recherches ont commencé à 17 h 40: les pompiers de Bracciano, trois hommes de la brigade des hélicoptères et les plongeurs sous-marins ont travaillé sans relâche jusqu'à tard dans la soirée. De nombreuses plongées ont été effectuées, pendant que sur la rive, les gens attendaient avec angoisse. Quand la nuit est tombée, les recherches ont été suspendues. »

Maria Lombardi, *Un peintre disparaît dans un lac*, dans «Il Messaggero», Rome, 28 mai 1990

Vito Apuleo:

« Romain d'adoption, il l'est devenu à partir d'une rencontre constante avec notre ville, sous la forme d'une expression figurative qui a trouvé ses moments de plus haute expressivité dans la gravure. Réservé et solitaire, lié romantiquement à une sensation de la nature vécue dans une tension mélancolique, il a ainsi traversé les épisodes de l'art contemporain ne se laissant jamais influencer par les modes et les tendances. Et le burin et l'eau-forte, dans ses variations techniques infinies, ont été le journal et les témoins de son aventure. Bribes de paysages urbains, restes, fragments d'un univers de petites choses lentement soulignées pour faire émerger un brin d'herbe, les pétales d'une fleur, ont animé sa thématique sur la vague d'une émotion qu'indubitablement la vie à l'ancienne et la solitude du petit bourg étrusque de Formello ont petit à petit suggéré. Et quand la couleur s'est installée dans son parcours, elle s'est exprimée avec une clarté profonde, Une matière comme transformée par une impulsion alchimique. Marquée par une inquiétude existentielle, sa vision s'est donc constamment enrichie d'émotions créant, comme l'écrit Roberto Tassi, « une variation formelle dont la richesse est presque impossible à décrire ». À cela s'ajoutent ces autoportraits creusés, vieilliss, de vrais miroirs de sa mélancolie. Vus par une force capable de dépasser le flux trouble du présent, dans le désir d'inventer une émotion se substituant à l'image même. »

Vito Apuleo, *Gravures mélancolique*, dans «Il Messaggero», Rome, 28 mai 1990

Franco Simongini:

« Le destin a joué un bien vilain tour à Jean-Pierre Velly, en le faisant disparaître dans les eaux sombres, profondes et calmes, du petit lac de Bracciano, lors une promenade en bateau avec son fils. Lui qui ne savait pas nager et qui aimait les étendues à perte de vue les paysages montagneux et verts, les branches et les fleurs entremêlées toujours disposées sur un rebord face à l'abîme infini de la nature. Toute l'œuvre de cet artiste romantique, rebelle, solitaire (peu bavard, maigre et obscur, à la chevelure ébouriffée), [...] s'est référée continuellement à la beauté de la nature, à la pureté absolue et mystique d'une fleur, d'un soleil couchant, magistralement peints avec la technique des grands maîtres des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Si jamais on devait écrire une histoire de la gravure en Europe, de cette technique si difficile que

très peu d'artistes savent encore exécuter avec les divers type de burin, de plaques et d'acides, Jean-Pierre Velly devra être considéré comme l'un des plus extraordinaires créateurs.

Précision, fantaisie, capacité de transfigurer la réalité et la figure humaine, de la réinventer dans un contexte cosmique et métaphysique. Il savait se plonger dans le monde fantasmagorique et allusif des insectes, étudiés et portraiturés avec la précision d'un entomologiste, d'un scientifique, fatalement attiré par les suggestions d'un certain naturalisme nordique et gothique ».

Franco Simongini, *Velly : graveur entre rêve et cauchemar*, dans «Il Tempo», Rome, 29 mai 1990

Ainsi se rappelle son ami Giorgio Soavi :

« Sa façon de sectionner l'être en le détournant dans ses exceptionnelles eaux-fortes avait un aspect décidément funèbre dont l'artiste breton se détacha assez vite parce que sa vision du monde fut envahie par une série de portraits moins tragiques, attentifs à la beauté de la nature, et plus qu'à la beauté, à la grâce des fleurs sèches ou fanées. Sa manière de faire attention à la physionomie de la nature avait un très respectueux ancêtre, parce que l'on peut dire qu'il ne déplaisait pas à Velly de rendre hommage à Dürer presque toutes les fois qu'il composait un ensemble de fleurs. Dans les dernières années, avec une série d'expositions à Rome, à la galerie Don Quichotte, à Milan auprès de la Galerie Gianferrari, puis à la Sanseverina de Parme, l'œil du peintre s'est étendu à une série de paysages romains que nous pourrions définir comme classiques, voire romantiques. De grandes plantes que cachent une ville tout comme une ombre mais celle-ci provenant de la réverbération de cette lumière qui, dans les environs de Rome, n'a jamais plaisanté avec la beauté. Il y a aussi des paysages dévastés, mais où la lumière n'en est pas diminuée. Et Velly regardait attentivement cette lumière dorée comme si elle était unique au monde. Il était convaincu qu'un arbre était une source inépuisable d'ombre et de lumière, et que dessiner les milliers de feuilles de la partie basse de cet arbre était comme regarder à l'intérieur d'une main : toujours un peu plus claire, plus pâle. Le *Grand Chêne* qui resplendissait dans sa dernière exposition à Parme appartenait à une villa qui se trouve aux environs de Sutri. Velly avait arrêté le moment où *l'ombre et la lumière* cherchent à se stabiliser, même si la lumière de la journée est déjà en train de disparaître. Puis une ombre immobile serait arrivée, humide et ruisselante, un abîme sans culture. Ce tableau dense de prémonitions ressemble à un de ses autoportraits, si sévères mais aussi désireux de se refléter dans le miroir de la peinture, de communiquer un peu de Dürer à travers ce regard. Un regard que Jean-Pierre Velly avait si bien individualisé, vu qu'il réussissait à exprimer la même tension qui parcourt l'ombre et la lumière, réservoir de la peur de voir la vie s'en aller pendant que nous sommes encore là. A peu de distance de Formello, où il avait choisit de vivre, la lumière dorée et inquiétante de ce paysage inonde l'existence : et la sienne, plus que jamais. Il a disparu en faisant ce plongeon, par surprise, nous laissant sidérés par la rapidité avec laquelle tout s'est déroulé. Mais son travail de peintre, créateur des meilleures aquarelles que j'ai jamais vu ces dix dernières années, flotte au dessus de cette eau qui lui a tendu un piège mortel ».

Giorgio Soavi, *La lumière à l'ombre du chêne*, dans «il Giornale Nuovo», Milan, 30 mai 1990

Et Enzo Bilardello:

« Comme artiste, Velly avait apporté un air à contre-courant, cherchant non à imiter un courant historique, obéissant à mouvement que l'on appelle *cultivé* ou savant, mais bien à remonter le cours du grand art allemand contaminant Dürer avec Friedrich, Grünewald avec Runge, en en renouvelant l'esprit, le souffle poétique, faisant attention que l'exactitude d'une exécution de perfection maniaque ne suffoquât pas la force d'une virile poésie, tantôt élégiaque, tantôt tragique. » Enzo Bilardello, *En mémoire à Jean-Pierre Velly*, dans «Corriere della Sera», Milan, 16 juin 1990

1991

le Revest, janvier, Association Elstir

Hommage à Jean-Pierre Velly

Ses amis toulonnais rassemblent une vingtaine de gravures.

Bologne, 23 février - 13 mars

Galerie Forni, *Maîtres contemporains italiens et étrangers*.

Est exposé : *Paysage*, 1990, aquarelle, 75,5 x 106 cm.

Dans le catalogue, on peut lire un texte de Raffaele Monti.

Milan, septembre.

Publication, pour le compte de l'Editoriale Giorgio Mondadori, dirigé par Paolo Bellini, l'ouvrage *Art Fantastique et gravure*, sur les graveurs visionnaires du XV^{ème} au XX^{ème} siècle.

Silvia Dell'Orso consacre un chapitre à Jean-Pierre Velly.

« C'est vraiment la technique de la gravure qui a constitué le premier médium expressif de Velly; l'essentiel quasi ascétique du blanc et du noir, mais aussi la force corrosive du burin se sont révélées absolument liées à sa nature visionnaire, même si dans les dernières années, Jean-Pierre Velly gravait moins, se consacrant à la peinture à l'huile et à l'aquarelle, et n'abandonnait la couleur que pour quelques rares mais magnifiques épreuves chalcographiques. À partir de 1979, année des *Temples de la nuit* (Bodart n. 81), eau-forte et burin sur cuivre dont l'iconographie annonce les thèmes de son nouvel univers pictural, Velly n'a réalisé que six planches, *Restes* (1980), *Le rat mourant* (1986), *Fleurs d'hiver* (1989), *Fleurs* (1989), *Arbre* (1989), *L'ombre, La lumière* (1990), et l'on reconnaît en celles-ci une syntonie qu'il utilisait aussi dans sa peinture, atténuant beaucoup la césure existant entre son œuvre graphique et picturale. Une césure générée essentiellement par la diversité des techniques, la peinture certainement plus adaptée à la vision d'ensemble, la gravure, médium idéal pour accéder à l'infiniment petit, sans toutefois exclure la plénitude de la représentation. Un art tout intellectuel que celui de la gravure. »

Rome, 16 octobre - 15 novembre

Galerie Don Quichotte

Hommage à Jean-Pierre Velly

Sont exposés, d'après les critiques et le catalogue parus à cette occasion, 11 eaux-fortes, 7 aquarelles de paysages, 1 dessin de nu féminin, 2 dessins d'arbres et 1 autoportrait.

Paysage, 1990, aquarelle, 67 x 95 cm ; *Arbre n°5*, 1990, encre, 100 x 70 cm ; *Couchant*, 1990, aquarelle, 43 x 51,5 cm ; *Qui sait ? ; Le soleil rouge*, 1990, aquarelle ; *La clef des songes ; Trinité des Monts ; La bourrasque*, 1990, aquarelle ; *Vieil Arbre*, 1989, encre, 100 x 70 cm ; *Massacre des innocents ; Ruines*, 1990, aquarelle, 54 x 35 cm ; *Vase de fleurs*, 1990, aquarelle, 100 x 70 cm.

Le catalogue publié par Giuliano de Marsanich, contient une anthologie critique, contenant des textes de Giorgio Soavi (1990), Leonardo Sciascia (1978), Jean Leymarie (1984), Alberto Moravia (1984), Marisa Volpi (1986), Vittorio Sgarbi (1987), Giorgio Soavi (1988), Roberto Tassi (1989), le dialogue avec Jean-Marie Drot de 1989 et un manuscrit de Velly, un conte fidèlement transcrit en italien:

LORSQUE L'ENFANT REGARDE LA MONTAGNE (cf. p. 110)

Marisa Volpi se souvient:

« Jean-Pierre écrivit un conte *Quand l'enfant regarde la montagne*; le protagoniste meurt à quatre-vingt dix ans... L'idée du temps est singulièrement belle dans ce conte : un instant de l'enfance à 90 ans est retracé en un seul épisode. L'enfant gagne, stupéfait, un grand nombre de billes, atteignant toujours la cible. Puis, jouant, avec des fragments de pierres concordantes, il reconstruit patiemment et entièrement une montagne blanche et meurt très âgé, serrant une bille dans sa main décharnée. Peut-être que Velly, a lui aussi, toujours atteint son but et est mort avec sa bille dans la main, la parfaite petite sphère, le centre vide de la montagne, dont lui seul connaît le secret. »

Marisa Volpi, *Velly nocturne et diurne, Jean-Pierre Velly*, catalogue de l'exposition, Académie de France à Rome, Fratelli Palombi Editeurs, Rome, 1993, p. 17

Vito Apuleo commente l'exposition :

« Disparu tragiquement l'année dernière, on se souviendra longtemps de Jean-Pierre Velly [...] Les gravures, les aquarelles, les peintures à l'huile qui parcourent la carrière de l'artiste donnent une idée de sa personnalité. Une vision qui ajoute à la tension émotionnelle la constance d'une profonde inquiétude existentielle. Ainsi ses paysages romantiques plantés dans un crépuscule lumineux, parfois interrompus d'ombres allongées dessinant des contours fantomatiques. De mystérieux équilibres se forment que décrit la délicate calligraphie de ses fleurs, enveloppées par une tendresse qui semble vouloir suspendre quelque chose d'inéluctable, de destiné à disparaître. Tandis que la couleur se densifie d'une infinie distance et semble évoquer un bonheur passé, d'inquiétants paysages sont saturés d'une tension convulsée. *La Bourrasque* de 1990 est un miroir d'une attraction repoussée par l'aspect terrible de la nature. Rien ne peut dominer la force magistrale de ce signe, qui dans l'eau-forte atteint un sommet d'expressivité, baignant l'ensemble dans un silence suspendu au-dessus du flux de la vie. »

Vito Apuleo, *Paysages et ombres dans un crépuscule de lumière*, dans «Il Messaggero», Rome, 21 octobre 1991

Enzo Bilardello:

« Le sentiment panique de la nature subjuguait le peintre et peut-être aussi l'attendrissait. Il voyait la nature comme une configuration de couleurs et les actions humaines comme une annihilation de la volonté. Dans le « *Massacre des innocents* » un pullulement de silhouettes envahit un grand paysage. Des nus féminins aux proportions et à l'opulence ornementale se reflètent dans un miroir qui englobe les voitures, la ville, la nature. Dans « *Couchant* », l'éclat de la lumière pulsée relie le ciel et la terre, cette force fécondatrice de la spirale avec laquelle Claude Mellan fixa le visage du Christ: un exploit vertigineux. Ailleurs, les ramifications d'un tronc noueux deviennent la métaphore du sentiment de l'artiste, de son tourment de rendre avec clarté les structures de l'inextricable complexité. Les couleurs brunes des heures du jour contrastent singulièrement avec les fleurs fanées, avec des formes dures et anguleuses. Le dessinateur épique et dramatique à la fin d'une journée de travail incline vers la mélancolie et le lyrisme ».

Enzo Bilardello, *Des antiques naissent les gravures de Velly*, dans «Corriere de la Sera», Milan, 29 octobre 1991

Paris, octobre.

Michel Random publie, auprès de Philippe Lebaud Editeur

L'Art Visionnaire, avec la dédicace suivante:

Ce livre est dédié à Jean-Pierre Velly

*qui savait de la fleur à l'étoile créer / une seule vision, / qui savait incarner jusqu'au tragique / l'infinie beauté,
/ qui était, / qui est devenu / cet Océan*

Dans le texte, enrichi de nombreuses reproductions des œuvres de Velly, il ajoute :

«L'œuvre gravée, disait-il, est l'expression de cette fascination du noir et du blanc, celle de la gravure au burin et de l'eau-forte. Le blanc est le summum de toutes les couleurs, comme le noir en est la négation. J'ai porté la grande pauvreté de ce vocabulaire initial à l'extrême complexité du langage.» Ce langage, celui de l'infinie variété des noirs, blancs et gris, manié avec une science et un art dignes des plus grands maîtres, Velly va le mettre au service d'une vision nouvelle: la mutation de l'humain et du naturel dans le mécanique, de l'organique à l'abstraction technologique. Cette terrifiante mutation de notre temps préfigure un monde apocalyptique de débris de la civilisation moderne, de la boîte de conserve aux tuyaux, que Velly s'emploie à décrire durant des années avec un humour acerbe. Progressivement, ce qui reste d'humain sur cette planète est amalgamé à ce vaste tourbillon de débris qui envahit ciel et terre. La vision de ces humains devenus poupées dérisoires, formes étranges prolongées par d'innombrables artifices, est effectivement en train de revêtir sa sinistre réalité. L'Art visionnaire de Velly est ici prophétique. La destruction planétaire, ce monde poubelle qu'il décrit si minutieusement, devient chaque jour une réalité plus manifeste.

Une extraordinaire mutation se produit en lui que symbolisent deux autoportraits, l'un en 1985, l'autre en 1987. Celui de 1985 est beau, sévère, mais d'une rigueur calme et presque classique : celui de 1987 révèle un homme au visage nu, souverain dans un regard intense, d'une présence inouïe. C'est le visage d'un homme né au-delà de la souffrance, qui a assumé avec grandeur et défi tout le tragique de la condition humaine.

Les deux autoportraits au crayon symbolisent le grand passage, celui où l'accomplissement et la plénitude de l'être transparaissent dans l'œuvre. L'inégalable absolu se manifeste dans la perfection d'une simplicité et d'un dépouillement non moins absolus.

Le réel laisse transparaître sa puissance physique et métaphysique. Il est là, ce réel, il nous entoure avec ses myriades d'anges, de merveilles, d'horreurs ou de démons. Mais l'œil et la vision, ici, sont le propre de l'homme et du génie. L'œil qui voit, ausculte, dépouille et recrée, et, en cela, l'acte créateur devient la plus émouvante imitation à la Création divine. »

Le texte complet se trouve pp 22-24.

1992

Guidonia Montecelio (Rome), 19 septembre -20 octobre,

Cloître du couvent de San Michele

Grafica d'Arte

L'exposition accueille des gravures réalisées par l'École Libre de l'Institut Montecelio dont il a fait partie, de 1984 à sa disparition

Est exposé *Arbre*, 1979, eau-forte et burin sur cuivre, exemplaire 83/100 (ill.).

Bologne, 20 décembre 1992 -20 janvier 1993

Galerie Forni Tendenze

Jean-Pierre Velly

Sont reproduits dans le catalogue:

La Clef des songes, Maternité au chat, Trinità dei Monti, Métamorphose II, Massacre des innocents, Fleurs, Les Temples de la nuit, Arbre

L'essai dans le catalogue est de Silvia dell'Orso qui propose à nouveau, avec quelques variantes le texte déjà publié dans *Art fantastique et gravure* de 1991.

« La production graphique de Jean-Pierre Velly a révélé, depuis le début, sa volonté de faire coexister dans un même espace, le fini et l'infini, la nature et la civilisation industrielle, la beauté et la monstruosité, avec une surprenante attitude métamorphique, qui implique une dimension temporelle.

[...] Les gravures de Velly sont des histoires sans début ni fin. Comme si l'auteur nous impliquait dans les fantaisies parfois inquiétantes de son imaginaire. La lecture d'une de ses planches demande à la fois du temps et de la flexibilité devant des découvertes toujours nouvelles, qui modifient à chaque approche la perception de l'image. [...] La production chalcographique est tenacement ancrée dans un monde de visions appelées à exprimer, avec de subtiles inventions, les thèmes de la naissance, de la vie et de la mort [...] Ses gravures font toujours et inexorablement allusion à la vanité de la vie. L'essentiel quasi ascétique du blanc et du noir mais aussi la force corrosive du burin se sont révélés absolument indissociables de sa nature visionnaire. De la première plaque, teintée de surréalisme, Velly est passé à la dimension du conte halluciné dans lequel l'homme exerce un rôle semblable à celui de n'importe quel autre être animé, ou inanimé. [...] Le chaos associé à une sorte d'horreur du vide, encore une fois typiquement médiévale, forment le fondement de ses visions [...] La maîtrise de l'exécution n'est pas une fin en soi. La technique de Velly est plutôt un instrument, comme les lettres de l'alphabet ou la grammaire peuvent l'être pour un poète. Objectif premier de sa formation artistique, l'habileté technique en est arrivée à faire partie du patrimoine génétique de Jean-Pierre Velly, se pliant à ses caprices saturniens. »

Nicoletta Magnoni décrit l'exposition:

« Son trait a signé des mondes où le possible coexiste avec l'impossible. Sa main a créé des lieux dans lesquels les contrastes se sont donné rendez-vous. Sa poétique a joint et séparé des univers opposés et lointains dans une synthèse supérieure et unique, la vision. Ainsi, là où est passé le burin de Jean-Pierre Velly, les images, les points, les lignes ont pris le trait de la richesse, du caprice, du mouvement. »

Nicoletta Magnoni, *Le monde marqué par le burin*, in «Il Resto del Carlino», Bologne, 30 décembre 1992

1993

Rome, 25 mars -28 avril
Galerie Don Quichotte,
Jean-Pierre Velly

Sont exposés :

Main Crucifiée (ill.), *Etude de pied en croix*, *Vieille femme*, *La Clef des songes*, *Mascarade pour un rire jaune*, *Valse lente pour l'Anaon* (triptyque), *Maternité au chat*, *Rosa au soleil*, *Trinità dei Monti* (ill.), *Femme* (ill.), *Tas d'ordures*, *Senza rumore II*, *Suzanne au bain*, *Petit crâne* (ill.), *Débris*, *Métamorphose I*, *Métamorphose II*, *Métamorphose III* (ill.), *Massacre des innocents* (ill.), *Paysage-plante*, *Escargot et compte-fil*, *Ville détruite*, *Vase de Fleurs I* (ill.), *Après*, *Qui sait ?* (ill.), *L'ange et linceul*, *Arbre et coquillage* (ill.), *Un point, c'est tout* (ill.), *Les Temples de La nuit* (ill.), *Restes* (ill.), *Fleurs d'hiver*, *Arbre* (ill.), *Chute d'arbre*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm. *L'ombre, la lumière* (ill.), *Arbre sec V*, 1990, encre, 100 x 70 cm *La Bourrasque*, 1990, aquarelle, 34 x 51,5 cm

Le catalogue reprend l'introduction de Silvia dell'Orso texte déjà publié, malgré de légères variations, dans *Art Fantastique et gravure* (de Paolo Bellini op.cit), et successivement dans le catalogue de l'exposition de la galerie Forni *Tendenze*, de 1992, où Vittorio Sgarbi reprend sous le titre de *A un pas de l'apocalypse*, dans «l'Europeo», a. XLVI, n. 17, Milan, 30 avril 1993, p. 80) le texte de 1986.

L'exposition fait partie des 23 galeries associées à l'Argram, pour le vingtième anniversaire de l'association, rassemblées sous le titre, *Années 90 : Tradition et perspective*. Le catalogue de cette initiative à laquelle la galerie Don Quichotte s'est associée avec une exposition *Jean-Pierre Velly*, est préfacé par Jean Leymarie et Roberto Tassi, et présenté par Carmine Siniscalco.

Rome, 19 octobre -28 novembre
Académie de France - Villa Médicis
Jean-Pierre Velly

Trois années après sa disparition, première exposition rétrospective avec 121 œuvres dont des peintures, des dessins et 47 gravures. Sont exposés, comme le mentionne le beau catalogue dont malheureusement la plupart des exemplaires ont été perdus lors d'une inondation :

Peintures et Dessins :

Portrait d'Arthur, 1972, pointe d'argent, 31 x 23 cm ; *Portrait de jeune fille*, 1972, pointe d'argent sur papier, 41 x 32 cm ; *Portrait de vieux*, 1972, pointe d'argent, 38 x 28 cm ; *Tête*, 1972, pointe d'argent sur papier, 32 x 42 cm ; *Arbre*, 1976, crayon, encre et aquarelle, 41 x 31 cm ; *Etoiles*, 1976, crayon, encre et aquarelle, 28 x 20,5 cm ; *Les immortelles I*, 1976, encre et aquarelle, 28 x 20,5 cm ; *Rosa*, 1976, aquarelle et crayon, 28 x 20 cm ; *Amanecer*, 1977, crayon et encre, 20 x 27 cm ; *Dissociation*, 1977, crayon, encre et aquarelle, 45 x 31 cm ; *Inconnue*, 1977, crayon et aquarelle, 53 x 38 cm ; *Les immortelles II*, 1977, crayon, encre et aquarelle, 40 x 28 cm ; *Les immortelles III*, 1977, crayon, encre et aquarelle, 45 x 30,5 cm ; *Absence*, 1977, crayon, encre et aquarelle, 44 x 30 cm ; *Mystère*, 1977, crayon, encre et aquarelle, 28 x 21,5 cm ; *Vous m'avez cloué*, 1977, crayon et encre sur papier, 53 x 38 cm ; *Lumière*, 1978, crayon, encre et aquarelle, 24 x 15 cm ; *Passe*, 1978, encre et aquarelle, 44,5 x 31 cm, coll. particulière, Formello ; *Rien*, 1978, crayon, encre et aquarelle, 45 x 31 cm ; *Sphère*, 1978, technique mixte, 45 x 30 cm ; *Tu t'es transformé dans l'obscurité*, 1979, technique mixte, 42 x 33 cm ; *Souris*, 1979, technique mixte, 56 x 38 cm ; *Civette*, 1980, encre, 67 x 50 cm ; *Larmes de sang*, 1980, aquarelle et crayon, 56 x 30 cm ; *Ma vie brune envolée*, 1980, technique mixte, 43 x 27,5 cm ; *Chauve-souris*, 1980, aquarelle, 55 x 77 cm ; *Scarabée vert*, 1980, technique mixte, 38 x 25 cm ; *Trace de poussière*, 1980, technique mixte, 19 x 15,5 cm ; *Sans ton soleil noir*, 1980, aquarelle, 20 x 30 cm ; *Sans bouclier de ténèbre*, 1980, aquarelle, 77 x 55 cm ; *Table sur la mer*, 1980, huile sur bois, 49 x 34 cm ; *Tempête et chauve-souris*, huile sur bois, 95 x 70 cm ; *Larmes*, 1980-1981, technique mixte, 56 x 39 cm ; *Crustacé*, 1981, aquarelle, 38 x 56 cm ; *Crevette*, 1981, aquarelle, 38 x 56 cm ; *Fleur tombée*, 1982, aquarelle, 76 x 57 cm ; *Fleurs*, 1982, aquarelle, 50 x 70 cm ; *Fleurs au petit vase brun*, 1982, aquarelle, 35 x 50 cm ; *Petites fleurs obscures*, 1982, huile, 26,5 x 19 cm ; *Vase de fleurs sur la mer*, 1982-1983, tempera, 78 x 56 cm ; *Amour en cage*, 1983, aquarelle, 39 x 28 cm ; *Fenêtre I*, 1983, aquarelle, 39 x 28 cm ; *Fleurs de Lucia*, 1983, aquarelle, 28 x 38 cm ; *Fleurs d'Espagne*, 1983, aquarelle, 39 x 56 cm ; *Fleurs sur les rives de la mer*, 1983, aquarelle, 76 x 55 cm ; *Les deux vases*, 1983, aquarelle, 56 x 39 cm ; *Intreccio*, 1983, aquarelle, 78 x 56 cm ; *Paysage bleu*, 1983, aquarelle, 56 x 39 cm ; *Pirouette*, 1983, aquarelle, 78 x 56 cm ; *Ruines*, 1983, aquarelle, 56 x 78 cm ; *Fleurs lunaires*, 1984, aquarelle, 78 x 56 cm ; *Grand paysage aux fleurs rouges*, 1984, aquarelle, 78 x 56 cm ; *L'heure mystérieuse*, 1984, huile sur bois, 50 x 30 cm ; *Matin*, 1984, aquarelle, 77 x 55,5 cm ; *Nocturne*, 1984, aquarelle, 78 x 56 cm ; *Orties*, 1984, aquarelle, 38 x 55 cm ; *Renoncules*, 1984, aquarelle, 27,5 x 38,5 cm ; *Soir*, 1984, aquarelle, 76,5 x 55,5 cm ; *Intreccio rosa*, 1984, aquarelle, 77,5 x 55,5 cm ; *Crépuscule*, 1984, aquarelle, 77 x 55,5 cm ; *Hêtre*, 1985, aquarelle, 76 x 57 cm ; *Aube*, 1985, aquarelle, 77 x 56 cm ; *Autoportrait*, 1985, pointe d'argent, 49 x 35 cm ; *Fenêtre au rideau*, 1985, huile sur toile, 50 x 70 cm ; *Fleurs*, 1985, aquarelle sur papier, 72 x 18 cm ; *Fleurs de campagne*, 1985, aquarelle, 55,5 x 77 cm ; *Fleurs sur la mer*, 1985, huile sur toile, 80 x 60 cm ; *Fleurs sur la plage*, 1985, aquarelle, 77 x 56 cm ; *Mer*, 1985, aquarelle, 75,5 x 56,5 cm ; *Montagne*, 1985, aquarelle, 75,5 x 56,8 cm ; *Montagne*, 1985, huile sur toile, 97 x 70 cm ; *Nocturne*, 1985, aquarelle, 55,5 x 77 cm ; *Vague*, 1985, aquarelle, 56 x 77 cm ; *Pour Dürer*, 1985, aquarelle, 28 x 38,8 cm ; *Rat mourant*, 1985, aquarelle, 55 x 38 cm ; *Anémones*, 1986, huile sur toile encollée sur bois, 50 x 70 cm ; *Après*, 1986, huile sur toile, 140 x 97 cm ; *Arbustes*, 1986, aquarelle, 43 x 28 cm ; *Autoportrait*, 1986, encre et crayon, 48 x 34 cm ; *Autoportrait*, 1986, huile sur bois, 95 x 70 cm ; *Bucrane*, 1986, huile sur bois, 70 x 97 cm ; *Campagne Romaine*, 1986, tempera, 28 x 39 cm ; *La Vague*, 1986, tempera, 77 x 55,4 cm ; *Montecelio*, 1986, huile sur bois, 48 x 70 cm ; *Nu au linceul*, 1986, crayon, 57 x 76 cm ; *Paysage*, 1986, huile sur bois, 70 x 50 cm ; *Avant l'ombre*, 1986, tempera, 56 x 38 cm ; *Restes*, 1986, tempera, 56 x 38 cm ; *Crépuscule*, 1986, tempera, 38 x 56 cm ; *Un peu plus de lumière*, 1986, aquarelle, 34 x 52 cm ; *Autoportrait grandeur nature*, 1987, crayon, 76 x 57 cm ; *Autoportrait à la montre*, 1987, crayon, 76 x 57 cm ; *Le Désespoir du peintre*, 1987, aquarelle, 92 x 61,5 cm ; *Nu*, 1987, crayon, 57 x 76 cm ; *Nu assis*, 1987, crayon et sanguine, 57 x 76 cm ; *Nu sur un lit*, 1987, crayon et sanguine, 70 x 100 cm ; *Raffaella*, 1987, crayon et sanguine, 76 x 57 cm ; *Teresa*, 1987, crayon et sanguine, 70 x 100 cm ; *Vieille femme*, 1987, crayons de couleurs, 76 x 57 cm ; *Arbre IV*, 1988, encre, 100 x 70 cm ; *Arbre à Formello*, 1988, encre 100 x 70 cm ; *Grand paysage*, 1988, huile sur toile, 150 x 100 cm ; *Nature morte*, 1988, huile sur bois, 60 x 80 cm ; *Petit paysage*, 1988, huile sur toile encollée sur bois, 60 x 80 cm ; *Etude d'arbre II*, 1988, encre, 76 x 57 cm ; *Etude d'arbre III*, 1988, encre, 100 x 70 cm ; *Autoportrait*, 1989, crayon, 100 x 70 cm ; *Chute d'arbre*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm ; *I cardi blu*, 1989, huile sur toile, 104 x 78 cm ; *La casa sur la colline*, 1989, aquarelle, 115 x 86 cm ; *Grand couchant*, 1989, aquarelle, 106 x 150 cm ; *Grand Nu*, 1989, crayon, 100 x 145 cm ; *Portrait de Giuliano De Marsanich*, 1989, crayon, 70 x 50 cm ; *Sutri I*, 1989, aquarelle, 100 x 70 cm ; *Crépuscule à Formello* 1989, aquarelle, 96,5 x 70,5 cm ; *Crépuscule vert*, 1989, aquarelle, 70 x 100 cm ; *Viell Arbre*, 1989, encre, 100 x 70 cm ; *Vieux chêne en automne*, 1989, aquarelle, 70 x 100 cm ; *Arbre n. 5*, 1990, encre, 100 x 70 cm ; *La grande bourrasque*, 1990, aquarelle, 75,5 x 106 cm ; *La bourrasque*, 1990, aquarelle, 34 x 51,5 cm ; *Ruines*, 1990, aquarelle, 54 x 35 cm.

Gravures:

Main crucifiée, Etude de pied en croix, La clef des songes, Vieille femme, Arbre et sphère, Esquisse triptyque, Maternité I, Maternité II, Maternité, au chat, Mascarade pour un rire jaune, Valse lente pour l'Anaon (triptyque), Faux Carnaval, Portrait de Rosa, Reclute, Rosa au Soleil, Trinità dei Monti, Femme allongée, Le ciel et la mer, Senza rumore I, Tas d'ordures, Le ciel et la mer, Débris, Massacre des innocents, Métamorphose I, Métamorphose II, Métamorphose III, Métamorphose IV, Petit crâne, Suzanne au bain, Escargot et compte fil, Fleurs, Paysage plante, Ville détruite, Après, Enfin, L'ange et linceul, Qui sait?, Arbre et coquillage, N'amassez pas les trésors, Un point, c'est tout, Arbre, Les temples de la nuit, Restes, Rat mourant, Arbre, Fleurs d'hiver, L'ombre, la lumière.

Dans le catalogue, publié par les Frères Palombi Editeurs, une introduction de Jean-Marie Drot, Directeur de l'Académie de France à Rome, qui propose à nouveau sa conversation avec Velly de 1989, un essai de Marisa Volpi et de Michel Random, une anthologie critique sur Velly (Sciascia 1978, Leymarie 1984, Moravia 1984, Soavi 1986, Volpi 1986, Sgarbi 1988, Soavi 1988, Tassi 1988)

Michel Random:

« Pendant quinze années, Jean-Pierre Velly fut plus qu'un ami, un vrai frère. Toujours présent dans cette aventure que fut la création de l'Art Visionnaire, il fut aussi un grand ami des enfants et de la famille. Velly nous a laissé un double message: la vénération illimitée de la beauté, de la lumière, et la vision d'une destruction irréversible de la nature. Il a construit sa vie et son œuvre entre l'amour et le désespoir.

Une œuvre d'une force extraordinaire, d'une intensité et d'une noblesse indescriptible où parfois apparaît l'insondable mystère de la vie et de la mort. Une dignité implacable du trait, un maître de la vibration lumineuse, une dimension de l'être qui ne cessera jamais de s'élever. *Memento mori*. L'image de la mort était parmi toutes son thème préféré. Il a dessiné, peint, incisé une symbolique de la mort à travers des crânes, des insectes épinglés, des objets inanimés.

Velly a construit sa mort jour après jour, l'appelant parfois consciemment et, à force de la tenter, elle est arrivée inexorablement et sans doute prématurément. « Regarde ce qui est, n'ait pas de scrupules, c'est une vie et une mort : entre les deux, il y a une façon de stimuler l'être vivant, de voir l'extériorité des choses et, au-delà d'elles, de donner à travers ce qui est une forme qui crée probablement ce que tu appelles vision ». « Regarde Grünewald et Cranach: le monde déformé est un monde où la vie découvre sa propre caricature, se déforme dans ses ultimes contorsions. Tous ces corps noueux, faits d'arabesques sauvages, où la nature se réapproprie ses droits chaotiques, où le monde est à l'envers. Des diables à l'expression contrariée s'emparent des formes et leur confèrent une beauté perverse, l'horreur que l'œil contemple est celui de la dissolution dernière. Et cette fascination de la mort, de la décrépitude des choses : la vie comme un cri extrême ».

Velly est un grand peintre, non parce qu'il trahit la nature, mais parce qu'il la recompose tout en lui restant fidèle, lui ajoutant l'âme de sa vision de la nature. Cette lumière n'est plus celle du soleil, mais cette autre lumière qu'il peint parfois comme ne lumière noire n'est autre que la lumière de sa vision. Une lumière intérieure qui s'ajoute à la lumière naturelle, la beauté du regard qui libère la beauté et les vibrations du monde invisible. La lumière devient une âme vivante, prisonnière de la toile qui resplendit impalpable conservant son infini mystère. Cette autre lumière existe au-delà des apparences. Elle a attiré Velly dans son monde fascinant et ambigu où l'homme doit naître à travers la propre lumière intérieure. Une lumière si puissante qu'elle modèle les êtres et les choses.

Quand bien même les êtres et les choses s'annulent, restent cette lumière, ce regard que nous avons porté en nous. C'est sans doute l'unique façon d'exister dans cette réalité, de laisser une trace durable. Et l'œil intérieur qui décrit des signes, ou nos blessures et nos amours. Tout de suite après, cette trace s'arrête et commence un autre voyage.

Pour les créateurs, la mort est le moment qui interrompt brusquement une écriture inachevée, une mort qui nous surprend « en voleur », un moment qui épouvante le cœur et le corps avant que nous puissions nous poser cette question : *qu'avons-nous fait de notre vie ?*

La disparition de Jean-Pierre fait partie de la logique insupportable des événements irréductibles et inacceptables qui nous font perdre une partie essentielle de la vie. La vie continue et pourtant quelque chose a disparu, rien ne sera plus comme avant. Les raisons du cœur ne connaissent d'autres raisons que les leurs, elles restent intraduisibles.

Lorenza Trucchi écrit:

« La référence occulte de Velly fut Dürer, une influence directe, presque textuelle qui se manifesta à l'époque où l'artiste se consacrait uniquement à la gravure : pour lui, non seulement une technique mais une vocation. Homme du nord, néo-gothique, minutieux et limpide, poignant et fluide, basé sur un système exact, géométrique, et caractérisé par un signe que tout distingue tout en tendant à la totalité et à la simultanéité. Je me souviens comment Velly, au début des années soixante-dix, transformait les forêts de Dürer remplies de symboles théologiques et métaphysiques, en des accumulations d'objets, jusque dans des décharges. S'étant définitivement transféré à Formello, Velly entendit la suggestion de la campagne romaine et de la lumière intense et changeante. Ses gravures se connotèrent rapidement de forts effets de clair-obscur: les rayons de lumière lacérèrent la profondeur de l'ombre. Une tentation romantique s'insinua que l'artiste domina avec une expertise à la limite de la virtuosité. On peut voir dans la gravure *Massacre des Innocents* (1970-71), presque un hommage à Seghers et à Ensor, et *les Temples de la nuit* (1979) et *Qui sait ?* (1973), un reflet du symbolisme de Redon. Mais bien vite, Velly se rend compte qu'un excès de métier pourrait nuire et c'est justement pour sortir de cette impasse qu'il s'est mis à peindre. C'est encore Dürer, le Dürer intime, délicat des aquarelles et des dessins qui reproduit avec humilité les choses de la nature comme elles sont, qui lui montre le chemin. Naissent ainsi, à partir des années 80, les merveilleuses séries d'aquarelles qui constituent le cœur de l'exposition de la Villa Médicis. Velly se tourne vers la nature car c'est en elle que se trouve la vérité. Nous nous rappelons alors un passage des écrits théoriques de Dürer : « la vie de la nature manifeste la vérité [...] donc observe-la avec diligence et tiens toi à celle-ci ». La vérité que le peintre distinguait déjà opportunément dans la réalité, est donc enfouie dans la nature, et seul celui qui peut l'extraire la possède. Avec un scrupuleux et diligent savoir-faire d'artisan, et une extrême rigueur formelle, Velly investigate la nature, parfois en morceaux, par objet, choisis dans le monde animal et végétal. Chaque particularité l'attire, même la plus humble et la plus banale. Son pinceau affûté comme un bistouri, la feuille se transforme en planche anatomique, car il y a en effet quelque chose de cruel, d'impitoyable et en même temps de tendre et douloureux, dans ses aquarelles de petits animaux et d'insectes morts. Parfois, le peintre crée des vues résolument romantiques, pratiquement à la Turner, disposant au premier plan des bouquets de fleurs peints avec un vérisme pointilleux. L'élément unifiant et cohérent est la lumière : de fait le vrai sujet du tableau.

Marisa Volpi dans son éclairante et passionnante introduction au catalogue observe : « Dans les peintures de Jean-Pierre Velly la vibration de la lumière émeut; une lumière qui vient de la pénombre ». C'est aussi cette lumière, chargée de valeurs symboliques, que le peintre veut analyser en décomposant le magma incandescent en myriades de petits rayons, presque un divisionnisme anormal. Un procédé qui atteint son sommet dans le paysage de 1986 *Un peu plus de lumière* et dans *Couchant vert* de 1989. Donc, jusqu'à la fin, une précision obstinée, une persévérance d'artisan qui devient ascèse, une exaltation très douce: *avec la couleur*, affirmait-il dans un dialogue avec Jean-Marie Drot un peu avant sa disparition tragique, *j'aimerais raconter que rien n'est grave.* » Il serait toutefois erroné de penser à un état de légèreté, de sérénité. Velly est d'un tempérament *faustien* : son labeur intérieur insatiable se décline en preuves multiples, de magnifiques autoportraits, où il apparaît comme un personnage distant, en dehors du temps. Comme Dürer *un homme de douleur* dominé et marqué par une « une mélancolie très généreuse. »

Lorenza Trucchi, *La poussée de la lumière*, dans «il Giornale Nuovo», Milan, 7 novembre 1993

Marco Vallora écrit:

« Est-ce vraiment possible, avec tant d'humilité soufferte, qu'au pied du magnifique portrait de Giuliano de Marsanich, son ami et galeriste, il écrivit sans fard «mes limites sont immenses» - jouant justement sur ce contraste hölderlinien entre l'immensité du ciel et la petitesse du trait du point humain, qui rencontre et blesse pour toujours l'épiderme vulnérable de la planche - est vraiment crédible sans justifications inutiles. Enfin, il dit «Laissez moi la nuit» comme par un accord tacite. La nuit, celle du signe, de l'alchimiste qui grave directement

dans le plus irrémédiable de la vie. *Incidere*, «graver»: si l'on veut fantasmer, un étymologie, c'est toujours l'annonce de *gravité*, de souffrance, sous l'impulsion du trait (Velly l'appelait le *point* de façon très barthesienne. *Un point c'est tout* c'est donc quelque chose de grave, d'irrémédiable qui se passe sur la feuille: le défi prométhéen fou et maudit, damné par l'artiste démiurge. «Sur l'ardoise de mes angoisses, j'ai inscrit mes souvenirs ». De Rembrandt et de Goya, Velly a repris le grand défi de peindre seulement la lumière, en vérité, l'ombre. Velly écrit: «Mes nuits blanches étaient mes jours. Comme se ressemblent l'aube et le crépuscule, à l'envers». Il raconte justement ces «renversements» artificiels; nuits phosphorescentes dans la vibration de la lumière du coucher, cieus inventés, océans qui explosent comme dans les *Calvaires* d'Altdorfer, irradiés par le crépuscule d'un ermite mélancolique. Et sur ces fonds délavés digne d'un Horst Janssen - des branchages d'amours en cage ou de saxifrage, le *Désespoir du Peintre*... Peut être les choses les plus belles sont justement ces pages d'atlantes, de bestiaire, chauves-souris transpercés d'aiguilles d'encre, lézards au regard surnois et défiant, scarabées fixés pour toujours qui tentent vainement de rejoindre les fleurs qu'ils ne goûterons jamais. C'est le moment funèbre où se brise la cuirasse du crustacé. Voilà ce que fait l'artiste : il éventre voluptueusement les cartilages du monde. »

Marco Vallora, *le défi fou et maudit de Velly*, dans «La Stampa», Turin, 8 novembre 1993

Et Luigi Lambertini:

« On dirait presque la froideur de l'entomologiste qui transperce sa proie avec un éperon, mais c'est aussi dans le sentiment de l'éphémère, une solidarité émouvante et une *laica pietas*, qui conduit celui qui regarde à vaincre chaque répulsion instinctive, par exemple devant un rat suspendu à un fil ou une chauve-souris clouée au mur aux ailes inutilement déployées. Même les lumières et les couleurs et par dessus tout les jaunes solaires, qui dans les paysages romains brûlent comme une explosion transférant l'observation de la réalité à la contemplation, concourent à créer cette sorte de gouffre qui englouti tout. »

Luigi Lambertini, *Il transperce sa proie comme un entomologiste*, dans "Corriere della Sera", Milan, 24 octobre

Guido Almansi écrit:

« La nature est menacée par l'Apocalypse, suggère un critique de Velly. J'irai plus loin : la nature est déjà une Apocalypse, et la recréer est seulement la promesse inévitable de la destruction. Une Apocalypse quotidienne, dans lequel le peintre se complait, peut-être avec un soupçon de snobisme. Voici un peintre d'origine française, qui est arrivé à la Villa Médicis et, après avoir obtenu le célèbre prix de Rome, amoureux de la lumière et de la couleur de l'Italie du Sud (qui a cependant influencé plus sa vie que sa palette, comme l'affirme justement ce critique), a décidé de s'établir dans le Lazio pour en arriver à Dürer. N'est-ce pas un peu curieux? Pourquoi Dürer? Parce que certaines branches des arbres de Velly mélancoliquement observées - le contenu et le pouvoir de suggestion de leur être tortueux, tourmenté a chaque ramification et bifurcation, comme si la déviation de la ligne maîtresse du tronc représentait un effort atroce qui signale une lacération et un tourment, rappelle, à l'esprit du critique, la ressemblance universelle des filaments d'herbes de Dürer. Peut-être. Mais *le noir qu'il te manque* semble chargé d'un poids symbolique et personnel. Ultime illusion, le destin de Velly semble s'être inscrit sur son visage. C'est un visage tragique, que nous associons à celui des prophètes. Et ce n'est pas non plus pour rien que son poète préféré, celui dont il a choisi d'illustrer les poésies dans un autre ouvrage préfacé par Leonardo Sciascia, soit Tristan Corbière, son compatriote de Bretagne, uns des poètes maudits choisis par Verlaine.

[. . .] Peintre et graveur d'une habilité surprenante, passionné surtout par le monde naturel dans un mépris aristocratique des signes de la civilisation industrielle, Velly n'a voulu montrer ni la cruelle lumière du paysage (italien), ni la documentation de sa destruction, mais un sens cosmique du spectacle de la nature à la limite entre l'être et le non-être, qui est l'image même de l'Apocalypse. Je ne crois pas qu'il soit un artiste à contre courant, mais bien un peintre qui

nage le long d'un cours d'eau parallèle, qui n'est pas celui des exaltés ni celui des dénigreur. Nous nageons tous dans le courant de la vie; lui est ailleurs. »

Guido Almansi, *Il espérait découvrir les ténèbres universelles*, in «Arte», a. XXIII, n. 244, Milan, octobre, 1993, pp. 68-69.

Traversetolo (Parme), 18 avril - 28 novembre
Corte de Mariano, Fondation Magnani Rocca
La collection Barilla d'Art Moderne et contemporain

En exposition: *Le désespoir du peintre*, 1987, aquarelle sur papier Japon marouflé sur papier, 100 x 70 cm; *Autoportrait*, 1988, huile sur toile marouflée sur panneau, 97 x 70 cm; *Le Chêne*, 1989, aquarelle sur papier, 68,5 x 98 cm; *L'heure grande*, 1989, huile sur toile, 234 x 148 cm.

1994

Milan, mars.

Sort le n. 17 de "Grafica d'Arte" qui lui offre la couverture et une hypothèse de lecture de son oeuvre par Anna Colliva qui écrit:

« Plus que jamais à cette occasion sont mis en relief les modes formels de cet aller vers la *limite extrême de soi-même*, qui est un caractère explicite et déclaré de Velly comme individu, comme condition de vie, ou de travail artistique, indistinctement. En particulier, ceci se concrétise chez lui dans l'attraction constante, à travers ses oeuvres, vers le moment de transformation de ce qui se ressemble. Une condition, qui, en bref, se trouve configurée dans un point. Un point d'une identité variable, où l'anéantissement se résout dans la germination convulsive de nouvelles ressemblances. Dans la pratique quotidienne de la métamorphose se trouve la clef pour rechercher la vérité, dans l'art. La métamorphose est chez Velly la conséquence de l'enquête sur les limites de la conscience, où l'on peut cueillir la pensée à l'état le plus pur. La conséquence de cette recherche de vérité de la part de Velly, au delà de l'apparence de la pensée reçue, comporte la certitude qu'ici la profondeur du *vrai* n'est pas dans le visible mais bien dans une intériorité subjective où se nouent le voir et le penser, dans ce merveilleux état de l'inconscient et du conscient que l'on appelle le sentiment.

Velly a découvert la substance / particule comme le sable de ce sentiment, et dans l'apparence d'un magma sableux, fourmillant de vibrations, les formes s'entrecroisent dans un effort dramatique de distinction, victimes et héroïnes de la métamorphose en cours. Comme dans un devenir universel, dans lequel avec une dramaturgie analogue même les significations, les symboles et les souvenirs se chevauchent, se transforment et se dissolvent.

[...] A l'existence de la nature et des choses, Velly est lié avec une intensité panique et d'implication totale, sans qu'aucune fonction ne soit privilégiée par rapport à l'autre. Cette intensité dans le rapport de chaque chose à soi-même l'a poussé dans d'ultimes retranchements: chaque chose est dans une condition de relativité subjective, avec laquelle tombe, comme privée de sens, la distinction entre le réel et l'irréel. C'est la même chose avec l'organique et l'inorganique : tout vit, car tout prend forme dans son imagination fantastique - et Velly possède une conception exaspérante du concept de la forme - tout donc concourt à l'existence du sujet, et tout enfin prend vie dans l'être perçu et senti du sujet.»

Anna Colliva, *Jean-Pierre Velly Une hypothèse de lecture*, dans "Grafica d'Arte", a. V, n. 17, Milan, janvier-mars, pp. 28-30

Venise, 23-27 juin
Centre d'exposition du couvent des Zitelle, Giudecca
Du Fantastique au Visionnaire

Ce salon, dont les commissaires sont Mauro Albarelli (Pays Scandinaves), Giorgio de Genova (Italie) et Michel Random (France), est organisé pour proposer la candidature du Casino du Lido comme siège permanent d'un centre polyvalent et international de l'art fantastique et visionnaire.

Sont exposés, sur le stand de la Galleria del Leone: 42 gravures et deux dessins.

Reproduit au catalogue *Vase de fleurs II*, 1974, eau-forte et burin, (ill.), Editions O.G.C. Michèle Broutta, Paris.

Parmi les autres artistes: Brunowsky, Fabrizio Clerici, René-Jean Clot, Hélène Cseh, Yves Doaré, Ernst Fuchs, José Hernandez, Horst Janssen, Mordechai Moreh, Joan FitzGerald, Rosa Estadella, Slanislo Lepri, Erik Desmazières, Ugo Sterpini, Martin Bradley, Mohlitz et François Houtin.

Dans le catalogue, des éditions Bora de Bologne, une introduction de Maurizio Albarelli et textes de Michel Random et Giorgio de Genova

Paris, 9 octobre -15 novembre

La Galerie

Jean-Pierre Velly

L'exposition selon le catalogue Bodart, présente, avec des prix qui vont de 3000 à 15000 francs, les gravures n. 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65; 67, 68, 69, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82; non compris dans le catalogue Bodart: 60 états définitifs de la manière noire de 1970, 200 x 126 mm; *L'ombre, la lumière, Restes, Vase de fleurs, Arbre, Fleurs d'hiver*

Sont exposés entre autres, avec des prix allant de 10000 à 25000 francs:

Le rat mort, aquarelle ; *Le crâne et le ciel*, aquarelle ; *Portrait d'un vieil homme*, dessin ; *Paysage Romain*, aquarelle ; *Etude pour le bestiaire perdu*, aquarelle ; *Eclats*, aquarelle ; *Portrait de Luigi*, aquarelle ; *Poivron rouge horizon*, aquarelle ; *Etude pour une vague*, aquarelle ; *Crâne éclaté*, dessin à la plume ; *Portrait étude de Rose*, dessin au crayon ; *Etude pour l'acrobate*, encre et collage ; *Etude pour le bestiaire perdu*, encres colorées ; *Etude pour l'ange et linceul*, encres colorées ; *Etude pour l'ange et linceul*, encre ; *Etude pour enfin*, crayons de couleurs ; *Etude pour tête flottante*, encre et collage ; *Etude pour Les temples de La nuit* ; *Etude pour un corps de femme* ; *Etude pour un corps de femme II* ; *Dessin de vagues*, encre Sépia ; *Grande figure assise (Luigi-homme nu)*.

Dans le catalogue-dossier de presse est publié à nouveau le texte de Jean-Marie Drot, *Jean-Pierre Velly ou le Temps dominé*, de 1993.

1995

Bologne

Foire d'Art Contemporain, pavillon Editions

La Galleria del Leone présente une dizaine de planches.

1998

Brescia, novembre - décembre,

Galerie dell'Incisione

Jean-Pierre Velly.

(Œuvres exposée selon le catalogue

Etude pour La Vieille, vers 1966, encre de Chine, 31,1 x 42 cm; *Etude pour La clef des songes*, vers 1966, encre de Chine, 37,8 x 45 cm; *Etude pour Acrobate*, vers 1966, encre de Chine, 17,8 x 17,3 cm; *Etude pour Enfin*, vers 1973, crayon de couleur, 17,5 x 25 cm; *Etude pour L'ange et Linceul I*, vers 1973, crayon de couleur, 17,6 x 25,1 cm; *Etude pour L'ange et linceul II*, vers 1973, crayons de couleur, 17,6 x 21,6 cm; *Etude pour Rondels pour Après*, 1978, encre et aquarelle, 44,7 x 30,7 cm; *Chouette*, 1980, encre, 67 x 50 cm (ill., in couverture); *Fenêtre au rideau*, 1985, huile sur toile, 50 x 70 cm; *Autoportrait à la main gauche*, 1987, crayon, 76 x 57 cm; *Grand modèle assis -Luigi*, crayon, 71,4 x 51,3 cm; *Paysage*, technique mixte, 31,6 x 48 cm; *Etude de main*, encre de Chine, 34,1 x 22,8 cm; *Etude pour Bestiaire perdu*, encre de Chine et aquarelle, 18,8 x 15 cm; *Le crâne et le ciel*, aquarelle, crayon et encre de Chine, 42,8 x 30 cm; *Portrait d'un vieux - Luigi*, crayon, 42 x 28 cm (ill.); *Etude pour la Vague*, aquarelle, 19,5 x 28 cm (ill.); *Campagne Romaine*, aquarelle, 30 x 47 cm (ill.).

Main crucifiée, Grottesque III, Grottesque V; Grottesque VI, Tour tuyau, Bébé vieillard, La Clef des Songes, L'Acrobate, Valse lente pour l'Anaon, Maternité, Maternité II, Scherzo (Mascarade), triptyque, Rosa au soleil, Trinité des Monts, Eau de Cologne Ma Joie, Portrait de Rosa, Tas d'ordures, Le ciel et la mer, Susanne au bain, Métamorphose I, Le Massacre des innocents, Enfin, Arbre et coquillage, Restes, L'ombre, la lumière.

Dans le catalogue, un texte de Giorgio Soavi de 1990 et des textes critiques de Marisa Volpi (1986), Vittorio Sgarbi (1987), Roberto Tassi (1989), Silvia Dell'Orso (1991).

2001

Bologne, 10 novembre 2001 - 10 janvier 2002

Galerie Forni

Européens Errants.

Est exposé: *Arbre*, 1988, encre, 100 x 70 cm.

Dans le catalogue un texte de Marco de Capua.

2002

Brescia, 20 avril - 10 juin

Galleria dell'Incisione

Arbres

Est exposé: *Viell Arbr (Arbre Ve)*, 1984, encre, 100 x 70 cm, coll. Vittorio Volpe, œuvre qui sera exposée à la foire de Bologne en janvier 2003

Formello, 27 avril - 30 juillet

Musée de l'Agro Veientano

Jean-Pierre Velly

Première exposition muséale de l'œuvre gravé

Catalogue du Musée, compilé et préfacé par le Professeur Giuseppe Appella.

Est exposé l'œuvre gravé au complet à l'exception de quelques planches rares ou disparues, ainsi que des cuivres, des catalogues, des photos.

2003

Paris, printemps

Galerie Michèle Broutta (en collaboration avec la Galerie del Leone, Venise)

Trois graveurs en Italie : André Beuchat, Roberto Stelluti, J.-P. Velly

Sont exposées :

Arbre ; L'ombre la lumière ; Restes ; Vase de fleurs II ; Un point c'est tout.

Et un dessin aquarellé, *Luigi*.

Paris, octobre

Art Paris au Carrousel du Louvre

Stand Galleria del Leone

Sont exposées les gravures : *Restes, l'Ombre la lumière, Arbre, Un point c'est tout, le Massacre des Innocents* (celle-ci reproduit au catalogue)

Clermont-Ferrand, octobre-novembre 2003

Musée d'Art Roger-Quilliot

Rotonde des Arts du XX^{ème} siècle

Exposition

l'œuvre Gravé : *un point c'est tout*

95 œuvres exposées (84 gravures, 9 dessins, 2 aquarelles, 1 huile)

2004

Paris, 24 mars

Hotel des ventes de Drouot

Etude de Maître Binoche

Sont exposées puis vendues aux enchères :

Lot n°20 Le Rat (sic), E.A. estimation € 1,200/1,400 - vendu

Lot n°21 Arbre (petit), 65/100, estimation € 1,000/1,200 - non vendu

Métamorphose IV, 22/60, estimation € 1,000/1,200 - vendu

Venise, printemps

Galleria del Leone

En exposition : *Arbre V*

Venise, 4 juin - 14 juillet

ACIF au Casino Venier

« le Nu féminin » 4 artistes contemporains (Corda, Houplain, Smali, Velly)

est exposé le dessin « Tiziana »

Paris, octobre

Art Paris au Carrousel du Louvre

Stand Galleria del Leone

Est exposée : *Restes* (reproduit au catalogue)