

**Velly Au-delà du temps**

**JEAN-PIERRE VELLY**

Au-delà du temps

GALLERIA DON CHISCIOTTE  
EDITORE

## **NOTA BENE**

Ce catalogue .pdf a été effectué en respectant les textes et traductions d'origine ainsi que la séquence des images et la mise en page.

Les images reproduites ont été parfois remplacé par des photographies de meilleure qualité.

Questocatalogo.pdf è stato realizzato rispettando il layout, i testi e traduzioni originali nonché la sequenza delle immagini qualora non fosse stata sostituita con delle fotografie alta risoluzione.

**For education purpose only**

[www.velly.org](http://www.velly.org)  
2010

AU-DELA DU TEMPS

ACQUARELLI

JEAN-PIERRE VELLY

TESTI

JEAN LEYMARIE ALBERTO MORAVIA

Nel 1970, dopo essere stato ospite di Villa Medici, Jean-Pierre Velly, conquistato a sua volta dall'Italia, si stabilisce con la sua famiglia in un vecchio paese vicino Roma. Il luogo, su un'antica terra etrusca, isolata, impone la sua rude grandezza e una continuità millenaria. Per affrontare in questo modo l'alta solitudine indispensabile ai creatori esigenti, bisognava essere sicuri della propria vocazione e portare in se stessi il proprio universo. Velly, di origine bretone, nato verso la Punta del Raz, è sposato con una donna catalana, polo mediterraneo complementare. Dall'inizio della sua permanenza in Italia, egli riceve gli incoraggiamenti e l'appoggio di una galleria romana, il cui proprietario, diventato amico, si appassiona al suo lavoro, ne mostra periodicamente i risultati.

Velly inizia essenzialmente come incisore e il catalogo della sua opera tra il 1961 e il 1980 comprende una successione di 82 incisioni e acqueforti che colpiscono immediatamente per il rigore arcaico del mestiere e la tensione apocalittica e moderna del contenuto. Mario Praz, nella sua introduzione, le collega alle fonti nordiche e germaniche, alla corrente della tradizione fantastica che raggiunge il suo apice alla fine del Medioevo e durante la crisi manierista. Egli cita, tra i riferimenti maggiori, Schongauer, Durer, Bosch, Spranger, ai quali bisogna aggiungere due incisori visionari, molto strani, l'ineguagliabile Hercules Seghers,

da cui Rembrandt fu affascinato, e il bohême girovago del Romanticismo, Rodolphe Bresdin, amico di Baudelaire e maestro di Odilon Redon. Velly riprende dal primo la geologia devastata, dal secondo la drammaturgia silvestre e gli spettri notturni. Le sue tavole, di cui gli esegeti dovranno decifrare la sintassi accumulativa e la profusione simbolica, hanno come temi il grottesco, le metamorfosi, i baratri, gli ibridi, i massacri, i cataclismi, la mostruosa asfissia della vita organica procurata dalla proliferazione meccanica. A volte, il corpo e il viso amati della donna assistono all'incubo planetario e ne subiscono i tormenti. La perfezione artigianale del particolare si integra al ritmo grandioso dell'insieme.

Da tre o quattro anni Velly ha rinunciato al linguaggio del bianco e nero che prima gli sembrava essenziale alla spinta onirica, e si orienta verso il colore diffuso e la visione naturale. In un movimento non di espansione ma di decantazione. Due serie transitorie dei suoi disegni e acquarelli sono state pubblicate in album, uno, con una prefazione di Leonardo Sciascia, per illustrare Corbière, l'altro, con degli scoli di se stesso, per evocare e ridar vita al "*Bestiaire perdu*". Del suo compatriota bretone Tristan Corbière, il più pure e il più attuale dei *poeti maledetti* riabilitati da Verlaine, egli sceglie quelle gemme assolute che sono i "*Rondels pour après*", rivelando così la sua sensibilità personale e le sue affinità profonde. La loro musica squisita e funebre di ninna-nanna ci raggiunge attraverso il cielo e il mare immensi, come il mormorio delle Ys inabissate. Il poeta rifiutato, ferito dalla vita è assolto dalla morte che lo restituisce all'infanzia, al seno materno della terra, alla veglia dei "fiori di tomba". Dopo la redenzione della figura umana sotto le spoglie del paria, Velly salva e consacra del regno animale le bestie rifiutate, torturate, annientate: insetti, topi, girini, pipistrelli. Due delle immagini del suo *Bestiaire de pitié* mostrano la cetonìa e lo scarabeo dai riflessi metallici accanto a mazzi di fiori di una luminosità fosforescente.

I fiori si separano dai coleotteri e inaugurano nel 1980 il gruppo inedito degli acquarelli autonomi dal tono vegetale proposti qui al pubblico romano e meravigliosamente commentati da Alberto Moravia. Quest'ultimo sottolinea il loro tenore estetico e spirituale, mette in luce il loro posto originale nel corso di un'opera che fonda la propria unità sull'oscillazione ineluttabile tra il finito e l'infinito, l'umano e il disumano, l'effimero e l'eterno. L'acquarello dalle flessioni aeree è la tecnica stessa della pittura cinese in cui predominano il paesaggio e gli emblemi vegetali. Esso acquisisce in Europa la sua piena indipendenza e la fluidità luminosa soltanto nell'Ottocento, con Turner sul versante nordico e Cézanne sul versante latino. La sua libertà presuppone la padronanza del disegno. Dürer, il cui genio fundamentalmente grafico è per Velly l'esempio supremo, ha creato degli acquarelli di natura, insoliti ai suoi tempi, che rimangono i prototipi e la più alta espressione del genere e, per i giovani artisti contemporanei, delle incitazioni inaudite a riscoprire la densità del reale.

Preoccupato di appoggiarsi materialmente anche sul passato, Velly ricorre alla bella carta antica e la stropiccia prima di usarla. Ha cominciato con degli acquarelli di fiori, mazzi di lunaria, buganvillee o campanule. Le loro campanelle porpora, le loro brattee d'argento si inscrivono su degli sfondi luminescenti, la cui natura resta incerta tra il diurno e il notturno. I fiori sbocciano e muoiono come le brevi e rinnovabili meraviglie della natura e una tra esse, la sassifraga delle rocce, viene detta a ragione la disperazione dei pittori, che si estenuano nello sforzo di riprodurre le sue sfumature delicate. Dai fiori troppo preziosi, dalle tinte calde, benché smorzate, Velly passa alle erbe semplici e alle piante dei campi dalle tonalità basse e fredde. Esse si drizzano in fasci o si stendono in piano, non all'interno, ma all'aperto, nell'intero spazio e nel suo spiegamento turneriano. C'è una riduzione del motivo e una apertura atmosferica. Velly si rivela sottile colorista quanto disegnatore

meticoloso, su degli accordi di verde pallido spezzato di giallo e punteggiato di rosso. Gli steli ramificati e le foglie veridicamente trascritte nelle loro più piccole dentellature hanno come supporto curvo o teso, vicino o lontano, una fascia di terra cinerea sotto l'arcata vibrante del cielo.

Questi acquarelli di fiori e di piante sfuggono alla specializzazione tradizionale del genere e alle categorie della natura morta. Essi suscitano una meditazione silenziosa sul mistero vegetale e la sua risonanza umana, sui contrasti tra le forme vulnerabili della vita e la permanenza cosmica degli elementi. Nell'*Intermezzo* mirabilmente tradotto da Gérard de Nerval, Henri Heine chiede, trafitto dal dolore “perché le rose sono così pallide?”, quando altri poeti intorno a lui le vedono ancora splendere. La dispersione della luce è più grave oggi di allora. Eppure, “le erbe al vento” e “il fioricino pallido” associati da Corbière alle tombe non cessano di incarnare la bellezza concreta del mondo e gli effluvi dell'anima. Nel febbraio 1921, Rilke, cantore dei fiori, riceve, come messaggio d'amore e di rinascita primaverile, un delizioso mazzo di fiori inviatogli da una pittrice. Egli ringrazia partecipandole le sue bellissime riflessioni sul senso attuale dell'arte, sulla *scomparsa del soggetto*, di cui ammette le ragioni, pur essendone turbato. Egli preferisce attenersi alla visione primordiale e alla realtà quotidiana. “Io, dice, partendo da piccole primule, posso ricominciare da capo; in verità nulla mi impedisce di trovare ogni cosa inesauribile ed intatta: dove l'arte potrebbe prendere spunto se non in questa gioia e in questa tensione di un inizio infinito”. Velly si è avviato con lealtà, alle soglie della maturità, in un contesto ormai propizio, su questa strada umile e plenaria.

Jean Leymarie



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 périclent 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.

Jean Leymarie



*W. H. H. 17*



FIORI LUNARI - 1984 - cm. 78 x 56



FINESTRA 1 - 1983 - cm. 39 x 28



FIORI DI SPAGNA - 1983 - cm. 39 x 56





FIORI VIOLA - 1983 - cm. 78 x 56



FIORI DI LUCIA - 1982-83 - cm. 28 x 39



VASO DI FIORI SUL MARE - 1982-83 - cm. 56 x 78



ROVI - 1983 - cm. 56 x 78

All'origine degli acquarelli e degli oli di Jean-Pierre Velly sta una sensibilità di genere nordico e gotico che trova molto naturalmente i suoi modelli ideali nelle opere di Durer e di Bosch. Al primo, Velly si riallaccia con un segno insieme nitido e folto, fertile in particolari la cui precisione produce un effetto di allucinante proliferazione ; al secondo, con uno sforzo compositivo rivolto a creare mondi fantastici nei quali i mostri del sogno si fondono con quelli della veglia. Il reale appare, in queste incisioni, come una specie di gelatina di forme aggrovigliate in se stesse e tuttavia esattamente delineate grazie alle quali il pittore può passare dal naturale all'umano e da questo al disumano in una continua metamorfosi che lascia intravedere una mente e una fantasia portate irresistibilmente alla metafora e al simbolo.

Il segno di Velly ora si accanisce su una conchiglia, su un fiore ; oppure dà spazio, respiro e mistero a vasti cieli sognanti o minacciosi, a lugubri distese di flutti marini increspate da una sinistra bonaccia. Spesso il particolare definito con gotica esattezza e l'universale evocato con romantica vaghezza sono riuniti insieme in composizioni al tempo stesso disastrose e incantate. In primo piano ci saranno catastrofici cimiteri di automobili o mucchi ripugnanti di detriti industriali, in secondo piano paesaggi sterminati, luminosi e indifferenti.

Oppure il ventre di una figura femminile erutterà per l'aria una colonna di oggetti eteroclitici : la civiltà industriale scimmioteggia la creazione naturale. Ad ogni modo, già nelle incisioni appare la dicotomia caratteristica di Velly : la presenza contemporanea non contrastante del definito e dell'infinito. Il finito è tutto ciò che sta in primo piano, così nel tempo come nello spazio ; l'infinito sono le immensità naturali che sfumano e si mutano in immensità spirituali. Il finito ci è contemporaneo, l'infinito era prima di noi e resterà dopo di noi.

Tra le tante incisioni vogliamo fermare la nostra attenzione su quella intitolata *Les temples de la nuit* che risale al 1979 cioè ad un'epoca abbastanza recente. Vi si vede nel solito primo piano « finito » una donna che come la Dafne del mito sembra che stia per mutarsi in albero. La donna arieggia il consueto prototipo dureriano che Velly predilige : corpo formoso, muscoloso, possente, volto severo di Sibilla. Dal corpo della donna, soprattutto dalle braccia, dal collo, dal seno si dipartono i rami dell'albero, nel quale ben presto si troverà trasformata. La donna sta distesa, la sua figura sbarra tutto il primo piano della rappresentazione.

L'infinito, anche qui, è rappresentato da un mare notturno e malinconico, le cui onde sembrano andare a ritroso partendo dalla donna e dirigendosi verso un astro misterioso, circondato da un alone luminescente. Dall'alone piovono sul mare e sulla donna-albero, a miriadi, gocce di luce brillante e vitrea.

Ci siamo soffermati su *Les temples de la nuit* perché qui è già in « nuce » l'idea o meglio la metafora che trionferà negli acquarelli dal 1980 ad oggi. L'idea o meglio la metafora è che in cospetto all'infinito, o se si preferisce all'eternità, l'uomo è proprio quell'erba dei campi di cui parla il Vangelo ; l'uomo è proprio quel « *roseau pensant* » di cui parla Pascal, infinitamente fragile, irrimediabilmente caduco, e portattavia dotato di

una forma pensata cioè finita a cui l'infinito non può aspirare.

Naturalmente non diciamo che Velly sia stato portato a sviluppare consapevolmente partendo da "Les temples de la nuit", la metafora del vegetale effimero allusivo alla fragilità e caducità umane, diciamo che nell'incisione si annunzia già lo schema che sta per prevalere negli acquarelli : fiori, rami, piante, erbe situati in primo piano ; e il mare e il cielo riuniti in un solo spazio spirituale, in secondo piano. Perché poi il baudelairiano « végétal irrégulier » abbia prevalso su i tanti oggetti che gremivano i primi piani delle incisioni, questo ci pare dovuto ad una progressiva decantazione della dicotomia di finito e infinito la cui rappresentazione Velly sembra perseguire fin dagli inizi della sua opera. Che c'è infatti di più finito del fiore ? La sua stessa caducità lo costringe ad una rapida quasi immediata perfezione.

E adesso che lo schema si è chiarito così nella nostra mente come in quella di Velly, guardiamo pure agli acquarelli con l'occhio che sa fermarsi sul dettaglio. Si veda, per esempio, come questi rami e rametti, questi fiori, fiorellini e fiorucci, queste foglie e foglioline sono evocati con mano ferma e testa attenzione a pochi momenti dalla loro morte. Il pennello ha seguito il ramoscello dalla forma incerta ma rosso come il sangue, fino alle sue più aeree e trasparenti propaggini ; le foglie che stanno appiccate su questi rami sono anch'esse colte in maniere esistenziale ; alcune perfette, altre un po' accartocciate, altre ancora mangiate dagli insetti o da qualche malattia. Non ci troviamo davanti ad una pianta da tavola di trattato di botanica ; ma ad una pianta viva di un significato che la trascende. Questa pianta con il suo significato, questo « roseau pensant » è gettato, abbandonato, proiettato su una soglia oltre la quale c'è il mistero di un mare calmo i cui confini sfumano in un cielo immenso e vaporoso.

Velly ha reso il mistero dell'infinito tanto più misterioso grazie alla precisione delicata con cui ha rappresentato il mistero parallelo e contemporaneo del finito. Si veda come predilige certe florescenze in forma di campanule diafane, oppure a gocce brillanti di rugiada, oppure

ancora di minime lanterne di carta oliata. L'apparenza di questi fiori, di queste piante, di queste erbe di Velly ci parla di una fragilità estrema ; e tuttavia sentiamo che la spinta vitale che ha prodotto questi miracoli vegetali è pur sempre in atto e appena i fiori, le piante, le erbe saranno appassite e morte, altre ne saranno prodotte come a sfidarne l'eterno, fatale e malinconico enigma degli sterminati spazi celesti e marini. Dunque seguendo la metafora, il rapporto tra finito e infinito è eterno, l'uno non può esistere senza l'altro.

La strada di Velly, da Durer e Bosch a se stesso è anche la strada che dalla invenzione dei mostri e delle catastrofi l'ha portato alla contemplazione dei fiori e delle piante adoperate come metafora proprio di quei mostri e di quelle catastrofi. La stessa mano che un tempo aveva messo in primo piano gli orrori del presente adesso, con la stessa intenzione, ferma l'umile vita vegetale nel suo divenire. Sono due cose diverse, apparentemente, ma la conquista e la vittoria stanno nell'essere riusciti a dire che sono la stessa cosa.



Il y a, à l'origine des aquarelles et des peintures à l'huile de Jean Pierre Velly, une sensibilité de type nordique et gothique qui trouve très naturellement ses modèles idéaux dans le oeuvres de Dürer et de Bosch. Velly se rattache au premier par un trait net et épais, fertile en détails dont la précision produit un effet de prolifération hallucinante; au second, par un effort de composition tendant à créer des mondes fantastiques où les monstres du sommeil se confondent avec ceux de l'état de veille. Le réel apparaît, dans ces gravures, comme une sorte de gélatine aux formes enchevêtrées en elles-mêmes et toutefois exactement tracées et 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.

Le trait de Velly s'acharne tantôt sur un coquillage, tantôt sur une fleur; ou bien il donne de l'espace, du souffle et du mystère à de vastes ciels rêvant ou menaçant, à de lugubres étendues de flots marins, frisant sous une sinistre accalmie. Souvent le détail défini avec une exactitude gothique, et l'universel, évoqué avec une imprécision romantique, sont réunis dans des compositions à la fois pleines de désastres et d'enchantements. Au premier plan, on peut voir de catastrophiques cimetières de voitures ou des amas répugnants de déchets industri-

els, au second plan des paysages infinis, lumineux et indifférents. Ou bien, le ventre d'un personnage féminin éructera dans l'air une colonne d'objets hétéroclites: la civilisation industrielle singe la création naturelle. Quoiqu'il en soit, la dichotomie caractéristique de Velly apparaît déjà dans ses gravures: la présence simultanée et sans contraste du fini et de l'infini. Le fini est tout ce qui se trouve au premier plan aussi bien dans le temps que dans l'espace; l'infini, les immensités naturelles qui s'estompent et se transforment en immensités spirituelles. Le fini nous est contemporain; l'infini était avant nous et restera après nous.

Nous nous arrêterons un instant, parmi les nombreuses gravures, sur "Les temples de la nuit", oeuvre qui remonte à 1979, une époque assez récente. On y voit, au premier plan "fini" habituel, une femme qui, comme la Daphné du mythe, semble être sur le point de se transformer en arbre. La femme rappelle l'habituel prototype à la Dürer que Velly affectionne: corps aux formes rondes, musclé, puissant; visage sévère de sibylle. Du corps de la femme, surtout des bras, du cou et des seins se ramifient les branches de l'arbre dans lequel elle se transformera bientôt. La femme est étendue, sa silhouette occupe tout le premier plan du tableau.

Ici aussi, l'infini est représenté par une mer nocturne et mélancolique dont les vagues semblent aller à rebours, partant de la femme et se dirigeant vers un astre mystérieux, entouré d'un halo luminescent. Du halo, par myriades, pleurent sur la mer et la femme-arbre des gouttes d'une lumière brillante et vitreuse.

Nous nous sommes arrêtés sur "Les temples de la nuit" parce qu'on y trouve déjà en puissance l'idée ou plutôt la métaphore qui triomphera dans les aquarelles dès 1980 à aujourd'hui. L'idée, ou plutôt la métaphore, est que par rapport à l'infini, ou, si l'on préfère, par rapport à l'éternité, l'homme est justement cette herbe des champs dont parle l'Évangile; l'homme est justement ce "roseau pensant" dont Pascal,

infiniment fragile, irrémédiablement caduc, et pourtant doué d'une forme pensée, c'est-à-dire finie, auquel l'infini ne peut aspirer. Naturellement, nous ne voulons pas dire que Velly ait été amené à développer consciemment, en partant de "Les temples de la nuit", la métaphore du végétal éphémère, allusion à la fragilité et à la caducité humaines; nous disons que dans la gravure s'annonce déjà le schéma qui prévaudra dans les aquarelles: fleurs, branches, arbres, herbes situés au premier plan; et la mer et le ciel réunis en un seul espace spirituel au second plan. Pour quelle raison le "végétal irrégulier" baudelairien à-t-il prévalu sur les nombreux objets dont étaient surchargés les premiers plans des gravures? A notre avis, à un décalage progressif de la dichotomie fini-infini, dont la représentation semble être poursuivie par Velly dès le début de son oeuvre; en fait, qu'y a-t-il de plus fini qu'une fleur? Sa caducité elle-même le contraint à une rapide perfection presque immédiate.

Maintenant que le schéma est aussi clair dans notre esprit que dans celui de Velly, regardons les aquarelles d'un oeil qui sait s'arrêter sur le détail. Regardons par exemple comment ces branches et rameaux, ces fleurs et fleurettes, ces feuilles et petites feuilles sont évoqués: d'une main ferme et avec une attention soutenue, à quelques instants de leur mort. Le pinceau a suivi la branche à la forme incertaine mais rouge comme le sang, jusqu'à ses prolongations les plus aériennes et les plus transparentes, et les feuilles qui y poussent sont elles aussi saisies sur un mode existentiel; quelques unes parfaites, d'autres quelque peu froissées, d'autres encore, mangées par les insectes ou par quelque maladie. Ce n'est pas une plante digne d'une illustration d'un traité de botanique que nous avons sous les yeux, mais une plante vivante, transcendée par sa signification. Cette plante avec sa signification, ce roseau pensant, est jetée, abandonnée, projetée sur un seuil au-delà duquel se trouve le mystère d'une mer calme dont les horizons s'estompent dans un ciel immense et vapoureux.

Velly a rendu le mystère de l'infini plus mystérieux grâce à la précision délicate avec laquelle il a représenté le mystère parallèle et contemporain du "fini". Que l'on considère combien il affectionne certaines floraisons en forme de campanules diaphanes, ou de gouttes brillantes de rosée, ou encore en forme de minuscules lanternes en papier glacé. L'apparence de ces fleurs, de ces plantes, de ces herbes de Velly nous parle d'une fragilité extrême; et toutefois nous sentons que l'élan vital qui a produit ces miracles végétaux est malgré tout encore présente, et dès que les fleurs, les plantes et les herbes seront flétries et mortes, d'autres seront produites, comme pour défier l'éternelle énigme, fatale et mélancolique, des espaces infinis, célestes et marins. Donc en suivant la métaphore, le rapport entre fini et infini est éternel; l'un ne peut exister sans l'autre.

Le chemin de Velly, de Dürer et Bosch à lui-même est aussi le chemin qui de l'invention des monstres et des catastrophes l'a conduit à la contemplation des fleurs et des plantes utilisées justement comme métaphores de ces monstres et de ces catastrophes. La même main qui autrefois avait mis au premier plan les horreurs du présent, arrête maintenant avec la même intention, l'humble vie végétale dans son devenir.

Alberto Moravia



PIROUETTE - 1983 - cm. 78 x 56



ROVERE - 1983 - cm. 56 x 78



L'AMOUR EN CAGE - 1983 - cm. 39 x 56



PAESAGGIO BLU - 1984 - cm. 56 x 39





FIORI APPESI - 1984 - cm. 78 x 56



I DUE VASI - 1983 - cm. 56 X 39



FIORI AL TRAMONTO - 1983 - cm. 39 x 56



GRANDE PAESAGGIO CON FIORI ROSSI - 1983 - cm. 78 x 56



FINESTRA 2 - 1984 - cm. 78 x 56

Di questo volume sono state tirate n° 600 copie a cura di Giuliano de Marsanich

Traduzioni a cura di Michèle Lombardo  
Foto di Alfio di Bella

Finito di stampare nel marzo 1984  
Studio Tipografico - Roma

